

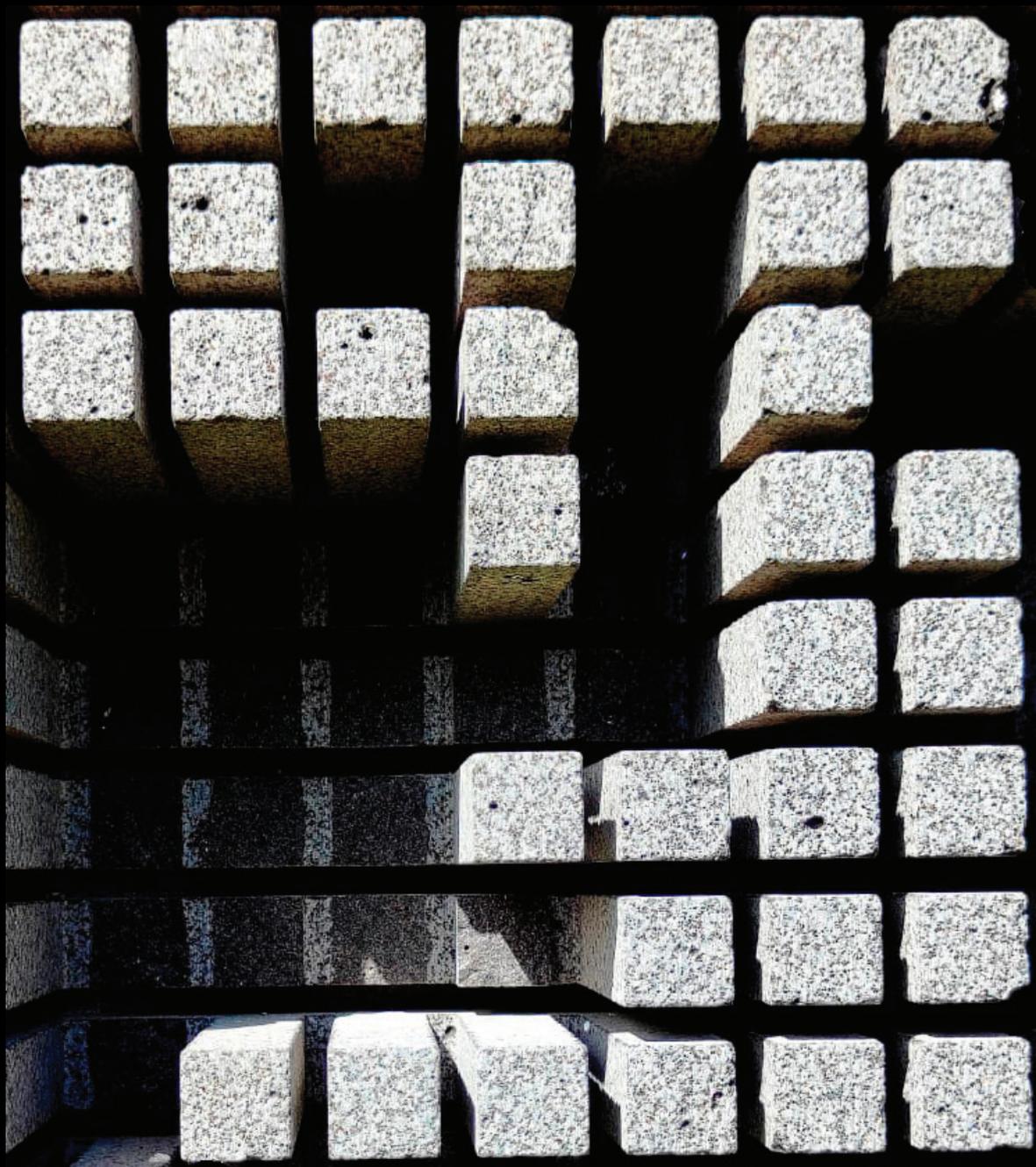
# TALKING STONES

Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary approach

UNICAp<sup>ress</sup>/<sup>ricerca</sup>



a cura di  
Romina Carboni



Saggi di archeologia e Antichistica/2

Il volume contiene gli atti del Convegno di studi tenutosi nei giorni 15 e 16 giugno 2023 presso la Cittadella dei Musei di Cagliari, a conclusione del progetto di ricerca biennale *TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature*, finanziato dalla Fondazione Sardegna (annualità 2020).

Il progetto è stato concepito sin da subito con un approccio interdisciplinare in riferimento ad un tema, quello della pietra, e ad un territorio, la Sardegna, che hanno accomunato le attività del gruppo di ricerca. La pietra, infatti, ha segnato e segna prepotentemente il territorio isolano, le sue manifestazioni culturali e le relative produzioni letterarie e artistiche. È la storia stessa dell'isola ad evidenziare il legame indissolubile tra uomo e pietra. Legame che viene avvertito con forza nelle diverse epoche storiche, sia nell'esperienza quotidiana del singolo individuo, sia in un'ottica più ampia come strumento atto a veicolare elementi culturali e identitari. Le diverse opere in pietra diventano un simbolo delle popolazioni che occupano l'isola, come dimostrano ad esempio le fortezze nuragiche, che mantengono tuttora lo *status* di vero e proprio *marker* culturale del territorio.

Il volume vuole porsi come punto di arrivo per le ricerche che si stanno avviando a conclusione, ma al contempo ci si augura possa costituire anche un punto di partenza per futuri progetti su un tema dalle molteplici potenzialità.

UNICApres/ricerca

Saggi di Archeologia e Antichistica

2





*Saggi di Archeologia e Antichistica*

Collana fondata da Riccardo Cicilloni e Carlo Lugliè

Direzione: Riccardo Cicilloni e Antonio M. Corda

*Comitato scientifico*

Maria Bernabò Brea (Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Emilia Romagna)

Juan Antonio Camara Serrano (Università di Granada)

Antonio Ibba (Università degli Studi di Sassari)

F.-X. Le Bourdonnec (Université Bordeaux Montaigne, IRAMAT-CRP2A UMR5060)

# TALKING STONES

Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary approach

*a cura di*  
Romina Carboni



Cagliari  
UNICApress  
2024



Fondazione  
di Sardegna



Questo volume è stato finanziato all'interno del progetto *TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature* (Fondazione di Sardegna, Progetti biennali di Ateneo 2020, CUP F75F21001410007)

Segreteria di redazione: Flavia Zedda

*Questo volume è stato sottoposto a peer review*

*TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary approach*, a cura di Romina Carboni

Sezione: Ricerca

Collana: *Saggi di Archeologia e Antichistica* /2

ISSN 2974-718X

L'elaborazione del logo e dell'immagine di copertina (archivio *Fondazione Sciola*) è di Emiliano Cruccas

Il logo della collana è di Marco Matta

Layout by *Talking Stones*

© Authors and UNICApres, 2024

CC-BY-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>)

Cagliari, UNICApres, 2024 (<http://unicapress.unica.it>)

ISBN 978-88-3312-124-6 (versione online)

978-88-3312-123-9 (versione cartacea)

DOI: <https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-124-6>

## Sommario

### Premessa

- 9 *TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature* (Università degli Studi di Cagliari – Direzione per la Ricerca e il Territorio. Convenzione Fondazione di Sardegna, annualità 2020)  
*Romina Carboni*

### Sezione I. Oggetti e paesaggi in pietra

- 17 *Pietra e memoria: un'equazione possibile*  
*Maria Elisa Micheli*
- 25 *I cippi funerari delle necropoli puniche di Tharros: tra dati antiquari e nuove scoperte*  
*Carla Del Vais*
- 37 *A proposito di pietre lavorate: gemme eloquenti della Sardegna romana*  
*Miriam Napolitano*
- 55 *Il bugnato nelle murature della Sardegna. Note preliminari sulla torre del Giudice Mariano II ad Oristano del 1293*  
*Marco Cadinu*
- 67 *Le murature bugnate a Firenze nel Quattrocento tra Antico e tradizione*  
*Gianluca Belli*
- 79 *L'uso dei paramenti lapidei in bugnato nei monumenti sardi tra medioevo ed età contemporanea*  
*Elisa Bianchi*

### Sezione II. La pietra nel suo contesto: il caso di Nora

- 91 *Pietre parlanti: nuovi dati sull'approvvigionamento e l'uso del materiale lapideo nel centro urbano di Nora (Cagliari, Sardegna)*  
*Jacopo Bonetto, Caterina Previato*

- 105 La pietra, l'acqua e il grano. Un contesto urbano della Nora di età imperiale  
*Romina Carboni, Emiliano Cruccas, Marco Giuman*
- 123 La chiesa di Sant'Efisio a Nora: analisi del monumento e delle fonti dall'archivio restauri  
*Andrea Pala, Valerio Deidda*
- 137 Metodologie di indagine archeometrica per la datazione e il restauro delle murature della chiesa di Sant'Efisio a Nora  
*Dontella Rita Fiorino, Silvana Maria Grillo, Elisa Pilia*

**Sezione III. L'uso della pietra tra età moderna e contemporanea Sezione 3. L'uso della pietra tra età moderna e contemporanea**

- 153 La pietra nei grandi complessi conventuali di Cagliari e Oristano in età moderna (XVI-XVIII sec.)  
*Donatella Rita Fiorino, Silvana Maria Grillo, Elisa Pilia*
- 167 Da bottega ad impresa. Usi ed arte della pietra nell'architettura ottocentesca di Cagliari  
*Marcello Schirru*
- 181 La Sardegna nel volume "Le pietre delle città d'Italia" di Francesco Rodolico, a 70 anni dalla prima edizione  
*Stefano Mais*
- 201 L'impresa della scrittura di Grazia Deledda: dar voce alla pietra  
*Andrea Cannas*
- 211 Maria Pietra. Ovvero il significato dell'arte secondo Maria Lai. Le azioni performative e corali  
*Valentina Lixi*
- 217 Simbologia della pietra nella scultura di Pinuccio Sciola  
*Rita Pamela Ladogana*
- 225 I graniti del Muto. Il paesaggio letterario della Gallura dei banditi tra romanzo, canzone, cinema  
*Giovanni Vito Distefano*

**Postfazione**

- 239 Le pietre del passato dicono di noi  
*Tatiana Cossu*

## Premessa

*TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature* (Università degli Studi di Cagliari – Direzione per la Ricerca e il Territorio. Convenzione Fondazione di Sardegna, annualità 2020)

Romina CARBONI

Referente (PI) progetto. Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali – Università degli Studi di Cagliari

email: romina.carboni@libero.it

«Un tempo, diceva la leggenda, i giganti abitavano la montagna, uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta: e uno di essi, l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse su di lui e ancora custodisce il suo corpo. // Era davvero, quello, l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini; e Cosima toccò il masso, come in altri luoghi pervasi di leggende sacre, si tocca la pietra dove queste affermano si sia riposato qualche santo»

(Grazia Deledda, *Cosima*)

Il progetto di ricerca biennale *TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature*, finanziato dalla Fondazione Sardegna, nasce dalla volontà e dal lavoro di un gruppo di colleghi e amici, con i quali da anni condivido esperienze scientifiche e umane. Sviluppato in seno alla rivista internazionale di Studi interculturali 'Medea' del nostro dipartimento, della quale ho il piacere di essere condirettrice insieme ad Andrea Cannas, il progetto è stato concepito sin da subito con un approccio interdisciplinare in riferimento ad un tema, quello della pietra, e ad un territorio, la Sardegna, che hanno accomunato le ricerche dei componenti del progetto. La pietra, infatti, ha segnato e segna prepotentemente il territorio isolano, le sue manifestazioni culturali e le relative produzioni letterarie e artistiche. È la storia stessa dell'isola ad evidenziare il legame indissolubile tra uomo e pietra. Legame che viene avvertito con forza nelle diverse epoche storiche, sia nell'esperienza quotidiana del singolo individuo, sia in un'ottica più ampia come strumento atto a veicolare elementi culturali e identitari. Le diverse opere in pietra diventano un simbolo delle popolazioni che occupano l'isola, come dimostrano ad esempio le fortezze nuragiche, che mantengono tuttora lo *status* di vero e proprio *marker* culturale del territorio.

Il progetto *TALKING STONES* ha, però, trovato un laboratorio d'eccezione a Nora (Pula), dove da undici anni l'Università di Cagliari si è unita alla trentennale missione interuniversitaria che opera nel sito punico-romano della Sardegna meridionale. Insieme a Marco Giuman, Emiliano Cruccas e ai collaboratori e agli studenti della cattedra di Archeologia Classica, qui abbiamo quotidianamente a che fare con la pietra, sia nella sua accezione di materiale da costruzione ed elemento decorativo, che come simbolo della quotidianità ed elemento culturale. È così che questo centro portuale dell'antichità è diventato il caso di studio principale del progetto per il suo ruolo di contesto paradigmatico degli aspetti nei quali l'elemento lapideo ha segnato e influenzato le dinamiche sociali e culturali dell'isola. Nora è divenuta così un terreno d'indagine privilegiato per lo studio della pietra nelle sue varie accezioni, non solo dunque secondo un approccio di tipo archeologico, ma anche per uno più legato alle scienze dure, secondo un connubio funzionale ad un'analisi delle caratteristiche fisiche delle pietre e ad una più puntuale comprensione delle dinamiche alla base della loro selezione per le diverse destinazioni d'uso. È in questo modo che il gruppo di ricerca si è arricchito con la partecipazione dell'équipe di lavoro di Donatella Fiorino e di Silvana Maria Grillo, rispettivamente del Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura (DICAAR) e di quello di Scienze Chimiche e Geologiche dell'Università di Cagliari, con le quali, insieme a Caterina Giannatasio, si era già avviata in passato una proficua collaborazione nell'ambito di un progetto di restauro conservativo.

Nora ha costituito anche il *trait d'union* con l'aspetto artistico e architettonico del patrimonio lapideo analizzato nell'ambito del progetto, a cominciare dalla nota Chiesa di Sant'Efisio che ha visto confluire le ricerche, ancora una volta sotto un'ottica interdisciplinare, del gruppo delle colleghe del DICAAR e di scienze geologiche insieme a quelle di Andrea Pala, storico dell'arte medievale. Se il valore della pietra in Sardegna durante il Medioevo ha costituito anche il fulcro delle ricerche di Marco Cadinu, con un *focus* più specifico sull'aspetto architettonico, un'altra parte fondamentale del progetto ha ruotato intorno all'esame delle valenze che la pietra assume nella produzione letteraria e artistica moderna e contemporanea, come ben mostrato rispettivamente dalle ricerche di Andrea Cannas e di Rita Pamela Ladogana. Esemplificativa, in proposito, l'affermazione di Grazia Deledda che ne *Le tentazioni* arriva a definire l'isola "regno della pietra" o ancora, nell'ambito artistico del Novecento del secolo scorso, l'impatto delle sculture sonore di Pinuccio Sciola e dei graniti scelti da Costantino Nivola per piazza Satta a Nuoro, contesti ed esperienze nei quali si rintracciano esemplari testimonianze del legame con la terra di appartenenza.

Nel corso dei due anni di ricerca legati al progetto, si sono succedute diverse attività finalizzate all'approfondimento della tematica nelle sue diverse accezioni e altrettante occasioni di divulgazione dei risultati. Tra queste, si ricordano i proficui seminari di *TALKING STONES* che hanno permesso a studenti, studiosi e appassionati di assistere ad approfondimenti tematici di ambito letterario ed artistico (con Piero Simone Caldano ed Elena Pontiggia), storico e archeologico (con Antonio Maria Corda e Miriam Napolitano) e della conservazione dei beni culturali (*Workshop internazionale Co-creation Perspective of Archaeological Conservation Proposal, Cagliari-Portsmouth*). Diverse anche le lezioni seminariali sull'argomento, tenutesi in parte anche nel sito di Nora (con Emiliano Cruccas, Marco Giuman, Luca Lanteri e Miriam Napolitano), e le pubblicazioni a carattere scientifico e divulgativo a cui ha fatto seguito, a conclusione del progetto, un momento di confronto che ha permesso di tirare le fila del lavoro svolto: il Convegno di studi *TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary approach*, tenutosi nei giorni 15 e 16 giugno 2023 presso la Cittadella dei Musei di Cagliari, sede staccata del Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali. Le due giornate di studio hanno visto la partecipazione di una trentina di relatori che hanno fatto emergere con le loro relazioni interessanti elementi di discussione e confronto, nonché spunti per ulteriori approfondimenti futuri.

Gli atti del Convegno, arricchiti anche dai preziosi suggerimenti dei referee che hanno visionato i contributi, sono confluiti in questo volume che vuole porsi come punto di arrivo per

le ricerche che si stanno avviando a conclusione, ma al contempo ci si augura possa costituire anche un punto di partenza per futuri progetti su un tema dalle molteplici potenzialità. Quest'ultimo aspetto emerge in maniera evidente dalla lettura dei singoli contributi contenuti nel volume, in merito ai quali rimando alle puntuali considerazioni finali dell'amica e collega Tatiana Cossu, che con la sua consueta disponibilità ha gentilmente accettato l'incarico di tirare le fila del discorso.

In questo ricco e diversificato contesto umano e scientifico, ho avuto il piacere di cercare di tenere le redini di un progetto che costituisce un'ulteriore riprova di come le sinergie tra diverse competenze, se calate in un clima di lavoro collaborativo e aperto al confronto, possono portare a risultati proficui.

## **Ringraziamenti**

Prima di chiudere, sono dovuti alcuni ringraziamenti, a cominciare da quello per la Fondazione di Sardegna che, con l'attribuzione del finanziamento, ha permesso di portare avanti la ricerca anche attraverso l'assegnazione di borse di studio e di contratti a studiosi e giovani collaboratori che hanno partecipato con entusiasmo al progetto (Elisa Bianchi, Valerio Deidda, Luca Lanteri, Valentina Lixi, Miriam Napolitano, Elisa Pilia, Flavia Zedda).

Un sentito ringraziamento va anche al Magnifico Rettore dell'Università di Cagliari (prof. Francesco Mola) e al prorettore alla didattica nonché direttore del Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Ateneo (Prof. Ignazio Efisio Putzu) per il sostegno alla ricerca.

Colgo l'occasione per ringraziare la segreteria del Dipartimento per il prezioso supporto in tutte le questioni di natura amministrativa, nelle persone di Serena Serra, Caterina Colombo, Milena Atzori, Valentina Cadeddu.

Un ringraziamento particolare va ai componenti del progetto, amici e colleghi con i quali ho avuto il piacere di condividere questa esperienza, che spero possa confluire in altre collaborazioni future: Marco Cadinu, Andrea Cannas, Donatella Rita Fiorino, Silvana Grillo, Rita Pamela Ladogana, Andrea Pala.

Ringrazio inoltre, con affetto, Emiliano Cruccas, Marco Giuman, Luca Lanteri e Miriam Napolitano, con i quali condivido, ormai da più di un decennio, la bella esperienza di ricerche a Nora e tutti i colleghi che hanno arricchito e preso parte alle attività del progetto TALKING STONES con lezioni, seminari e con la partecipazione al Convegno conclusivo (compresi i coordinatori di sessione Marco Giuman, Emiliano Cruccas, Chiara Pilo e Tatiana Cossu, anche per le suggestioni proposte durante le occasioni di confronto): la lista è lunga per cui mi fa piacere ricordarli, almeno in parte, attraverso le locandine degli eventi (Figg. 1, 2 e 3).

Un ringraziamento dovuto va, infine, agli studenti e agli allievi dei corsi di laurea in Beni culturali e Archeologia e della Scuola di Specializzazione in Beni archeologici dell'Ateneo che hanno collaborato con entusiasmo e professionalità alle fasi organizzative del Convegno: Mary Corda, Francesco Demuro, Anna Dessì, Anna Giulia Obinu, Elisa Uras e Flavia Zedda.

Premessa

**8-11<sup>th</sup> MARCH 2023**  
Faculty of Architecture  
Via Corte d'Appello 67,  
Cagliari, Italy

**Co-creation Perspective of Archaeological Conservation Proposals (Italy-UK)**  
University of Cagliari | Department of Civil-Environmental Engineering and Architecture & University of Portsmouth | Portsmouth School of Architecture

**Inter-University Workshop | 8-11<sup>th</sup> March 2023**

Are you interested in joining a co-creation activity to engage with archaeological conservation proposals and the development of our evidence of the past?

We are inviting you to join the "Co-creation Perspective of Archaeological Conservation Proposals (Italy-UK)" workshop to work in teams made of UK and Italian students to develop archaeological conservation perspectives for Sardinian prehistoric sites called "Domus de Janas". The workshop will aim to produce conceptual conservation plans including restoration strategies, accessibility, material and structural conservation, interpretations, protection and museification. This will be driven by theoretical understanding of the sites' key cultural significance and values. Thus, the workshop will equip you with the interdisciplinary understanding of heritage conservation in the context of archaeology and provide a great opportunity for exchanging knowledge and skills with other UK/Italian students.

Students will work divided in six international and interdisciplinary groups. The Italian students will receive 4 CFU.

Background research and tutors: G. Artizzu, G. Chirchi, M. Leo, G. Looni, E. Piliu, S. Piliu, G. Piliu, M. Verga

Scientific Organising Committee: G. Conca, D.R. Florino, S.M. Grillo, M. Metalakova-Markova, E. Piliu, T. Tobia.

**08<sup>th</sup> |** 08.00-18.30 Main Hall "Gaetano Cima" 18.30 | Registration for the workshop  
18.00 Institutional greetings and presentation of the workshop  
Tarek Tobia | Archaeological Conservation: Theoretical approaches to interpreting and preserving the past  
Milena Metalakova-Markova | Adaptive Reuse as an Archaeology of Memory  
17.30 Final discussion with the Scientific Advisory Board

**09<sup>th</sup> |** 08.00-19.30 Visits to the archaeological sites  
> Domus de Janas of Montessu in Villaperuccio  
> Domus de Janas S'Acqua Salda and Corongiu in Pinnetit

**10<sup>th</sup> |** 08.00-19.30 Design studio in groups & mid term project presentation  
to be defined | 10.00-13.00 Final project presentation (on line)

Scientific Advisory Board: R. Carboni, M. Gasparotto, R. Clotteri, G.M. Ghis, G.B. Cicco, G. Conca, D.R. Florino, B. De Nicola, G. Giannattasio, S.M. Grillo, T.K. Kienra, M. Mazza, D. Meloni, M. Metalakova-Markova, P. Oliva, G. Paggiotti, G. Pietra, E. Piliu, F. Pini, G. Saliu, M. Stochino, G. Tonda, T. Tobia, P. Tomassoni, L. Tonello, G. Trapani, E. Usai, G. Zini.

CONSORZIO SISTEMA CULTURALE SARDEGNA | TALKING STONES | Fondazione di Sardegna | MINISTERO DELLA CULTURA | Erasmus+

Fig. 1. Locandine dei seminari di TALKING STONES, tenutisi nell'ambito del progetto TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature.

**TALKING STONES**  
SOCIETY AND CULTURE IN SARDEGNA THROUGH  
THE ANALYSIS OF STONE MATERIALS  
AN INTERDISCIPLINARY APPROACH

CONVEGNO DI STUDI  
Cagliari, Cittadella dei Musei (Aula Coroneo)  
15-16 giugno 2023

**15 giugno (ore 9:15)**  
Saluti e introduzione ai lavori

**SESSIONE 1: IL VALORE DELLA PIETRA NEL CONTESTO MEDITERRANEO (modera Marco Giuman)**  
Maria Elisa Micheli, *Pietra e memoria: un'equazione possibile*  
Gianluca Belli, *Le murature bugnate a Firenze nel Quattrocento tra Antico e tradizione*  
Giovanni Vito Distefano, *I graniti del Muto. Nella Gallura dei banditi tra romanzo, canzone, cinema*  
Pausa caffè

**SESSIONE 2: LA PIETRA NEL SUO CONTESTO: IL CASO DI NORA (modera Chiara Pilo)**  
Jacopo Bonetto, Caterina Previato, *Pietre parlanti: nuovi dati sull'approvvigionamento e l'uso del materiale lapideo nel centro urbano di Nora*  
Romina Carboni, Emiliano Cruccas, Marco Giuman, *La pietra e il grano. Un contesto urbano della Nora di età imperiale*  
Andrea Pala, *La chiesa di Sant'Efisio di Nora nel quadro dell'architettura vittoriana*  
Silvana Grillo, *Metodologie di indagine archeometrica per la datazione e il restauro delle murature della chiesa di Sant'Efisio a Nora*  
Elisa Pilia, *Il restauro della pietra nella chiesa di Sant'Efisio da metà Novecento ad oggi: principi, tecniche e testimonianze materiali di sessant'anni della storia del restauro in Sardegna*  
Discussione  
Pausa pranzo

**15 giugno (ore 15)**  
**SESSIONE 3: OGGETTI E PAESAGGI IN PIETRA (modera Emiliano Cruccas)**  
Carla Del Vais, *I cippi funerari delle necropoli puniche di Tharros: tra dati antiquari e nuove scoperte*  
Miriam Napolitano, *A proposito di pietre lavorate: gemme eloquenti della Sardegna romana*  
Silvana Grillo, *Il paesaggio del granito in Sardegna: continuità materica e declinazioni costruttive tra archeologia, architettura religiosa, opere fortificate e borghi rurali e costieri*  
Pausa caffè  
Marco Cadinu, Elisa Bianchi, *L'uso dei paramenti lapidei in bugnato nei monumenti sardi tra medioevo ed età moderna*  
Donatella Rita Fiorino, Elisa Pilia, *La pietra nei grandi complessi conventuali di Cagliari e Oristano in età moderna (XVI-XVIII)*  
Stefano Mais, *La Sardegna nel volume "Le pietre delle Città d'Italia" a 70 anni dalla prima edizione*  
Discussione

**16 giugno (ore 9,15)**  
**SESSIONE 4: L'USO DELLA PIETRA TRA ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA (modera Tatiana Cossu)**  
Andrea Cannas, *L'impresa della scrittura di Grazia Deledda: dar voce alla pietra*  
Piero Mura, *Dal regno della pietra alle strade del mondo: appunti per una storia dei rapporti fra Grazia Deledda e l'editoria internazionale*  
Simona Campus, *Pietra: sostantivo femminile. Le artiste e la "Materializzazione del linguaggio"*  
Valentina Lixi, *Maria Pietra. Ovvero il significato dell'arte secondo Maria Lai. Le azioni performative e corali*  
Pausa caffè  
Marcello Schirru, *Da bottega ad impresa. Usi ed arte della pietra nell'architettura ottocentesca di Cagliari*  
Maria Serena Pirisino, Monica Vargiu, *La pietra nell'architettura del Novecento.*  
Rita Ladogana, *"Sentire la materia. Amare la forma". Millenari sogni di pietra nella produzione di Pinuccio Sciola*  
Discussione conclusiva

LA PARTECIPAZIONE AL CONVEGNO DARÀ DIRITTO A 1 CFU, PREVIA CONSEGNA DI UNA BREVE RELAZIONE SCRITTA  
Infomail: [talkingstonesunica@gmail.com](mailto:talkingstonesunica@gmail.com) Infoweb: pagina FB «Talking stones»  
Responsabile scientifico: Romina Carboni (Università degli Studi di Cagliari)

Logos: UNICA, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali, Fondazione di Sardegna, Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici, Unica

Fig. 2. Locandina del Convegno di studi TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary approach (Cagliari, 15-16 giugno 2023).

**UNICA**  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI CAGLIARI

**UNICA**  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI CAGLIARI

**DIPARTIMENTO DI LETTERE,  
LINGUE E BENI CULTURALI**

**Fondazione  
di Sardegna**

**SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE  
IN BENI ARCHEOLOGICI**  
Unica

**Comitato scientifico**  
Marco Cadinu, Andrea Cannas,  
Romina Carboni, Donatella Rita  
Fiorino, Silvana Grillo, Pamela  
Ladogana, Andrea Pala

**Coordinamento scientifico**  
Romina Carboni  
(Università degli Studi di Cagliari)

**Segreteria organizzativa**  
Flavia Zedda (coordinamento),  
Mary Corda, Francesco Demuro,  
Anna Dessi, Anna Giulia Obinu,  
Elisa Uras  
(Università degli Studi di Cagliari)

Infomail: [talkingstonesunica@gmail.com](mailto:talkingstonesunica@gmail.com)  
Infoweb: pagina FB «Talking stones»

**TALKING  
STONES**

Society and culture in Sardinia through  
the analysis of stone materials  
An interdisciplinary approach

CONVEGNO DI STUDI  
Cagliari, Cittadella dei Musei  
15-16 giugno 2023

**5 giugno (ore 9:15)**  
Saluti e introduzione ai lavori

**Sessione 1: Il valore della pietra nel contesto mediterraneo** (modera Marco Giuman)  
Maria Elisa Micheli, *Pietra e memoria: un'equazione possibile*  
Gianluca Belli, *Le murature bugnate a Firenze nel Quattrocento tra Antico e tradizione*  
Giovanni Vito Distefano, *I graniti del Muto. Nella Gallura dei banditi tra romanzo, canzone, cinema*  
Pausa caffè

**Sessione 2: La pietra nel suo contesto: il caso di Nora** (modera Chiara Pilo)  
Jacopo Bonetto, Caterina Previato, *Pietre parlanti: nuovi dati sull'approvvigionamento e l'uso del materiale lapideo nel centro urbano di Nora*  
Romina Carboni, Emiliano Cruccas, Marco Giuman, *La pietra e il grano. Un contesto urbano della Nora di età imperiale*  
Andrea Pala, *La chiesa di Sant'Efisio di Nora nel quadro dell'architettura vittoriana*  
Silvana Grillo, *Metodologie di indagine archeometrica per la datazione e il restauro delle murature della chiesa di Sant'Efisio a Nora*  
Elisa Pilia, *Il restauro della pietra nella chiesa di Sant'Efisio da metà Novecento ad oggi: principi, tecniche e testimonianze materiali di sessant'anni della storia del restauro in Sardegna*  
Discussione  
Pausa pranzo

**15 giugno (ore 15:00)**

**Sessione 3: Oggetti e paesaggi in pietra** (modera Emiliano Cruccas)  
Carla Del Vais, *I cippi funerari delle necropoli puniche di Tharros: tra dati antiquari e nuove scoperte*  
Miriam Napolitano, *A proposito di pietre lavorate: gemme eloquenti della Sardegna romana*  
Silvana Grillo, *Il paesaggio del granito in Sardegna: continuità materica e declinazioni costruttive tra archeologia, architettura religiosa, opere fortificate e borghi rurali e costieri*  
Pausa caffè

Marco Cadinu, Elisa Bianchi, *L'uso dei paramenti lapidei in bugnato nei monumenti sardi tra medioevo ed età moderna*  
Donatella Rita Fiorino, Elisa Pilia, *La pietra nei grandi complessi conventuali di Cagliari e Oristano in età moderna (XVI-XVIII)*  
Stefano Mais, *La Sardegna nel volume "Le pietre delle Città d'Italia" a 70 anni dalla prima edizione*  
Discussione

**16 giugno (ore 9:15)**

**Sessione 4: L'uso della pietra tra età moderna e contemporanea** (modera Tatiana Cossu)  
Andrea Cannas, *L'impresa della scrittura di Grazia Deledda: dar voce alla pietra*  
Piero Mura, *Dal regno della pietra alle strade del mondo: appunti per una storia dei rapporti fra Grazia Deledda e l'editoria internazionale*  
Simona Campus, *Pietra: sostantivo femminile. Le artiste e la "Materializzazione del linguaggio"*  
Valentina Lixi, *Maria Pietra. Ovvero il significato dell'arte secondo Maria Lai. Le azioni performative e corali*  
Pausa caffè

Marcello Schirru, *Da bottega ad impresa. Usi ed arte della pietra nell'architettura ottocentesca di Cagliari*  
Maria Serena Pirisino, Monica Vargiu, *La pietra nell'architettura del Novecento*  
Pamela Ladogana, *"Sentire la materia. Amare la forma". Millenari sogni di pietra nella produzione di Pinuccia Sciola*  
Discussione conclusiva

La partecipazione (in presenza) al convegno darà diritto a 1 CFU, previa consegna di una breve relazione scritta.  
Infomail: [talkingstonesunica@gmail.com](mailto:talkingstonesunica@gmail.com)

Fig. 3. Brochure del Convegno di studi TALKING STONES. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary approach (Cagliari, 15-16 giugno 2023).

# Sezione I

Oggetti e paesaggi in pietra



# Pietra e memoria: un'equazione possibile

Maria Elisa MICHELI

Dipartimento di Studi Umanistici – Università degli studi di Urbino Carlo Bo  
email: maria.micheli@uniurb.it

*Abstract:* The paper discusses briefly on stone presented in 36 Book Pliny's *Naturalis Historia* in terms of a series of opposition between nature and worked material. Pliny emphasises the qualities of *firmitas* (endurance) and *utilitas* (workability) of the stone, suggesting its economic value, functional durability, and social meaning in Roman society. Its use in the monuments, long lasting over time, envisages a possible correlation between value/stone and effect/memory according to the aesthetic and semantic expectations of the fruiterers.

*Keywords:* Stone, Marble, Memory, Pliny the Elder.

Quest'incontro transdisciplinare consente di avvicinare la pietra e le sue variegata espressioni dall'osservatorio della Sardegna: muovendo da un ben determinato comparto areale, le molte voci dei partecipanti aprono nella lunga durata (dall'antichità alla contemporaneità) ad una pluralità di punti di vista e conseguenti riflessioni che non si limitano al solo aspetto materiale, tanto morfologico, tanto lavorativo (dunque, tecnico-strumentale e applicativo), tanto economico-commerciale, ma si interrogano anche su quello immateriale, nella semantica della materia (SEEL 2003). In questa duplice prospettiva, ovvero della più generale dialettica materiale/immateriale, il mio contributo prende le mosse da quanto Plinio il vecchio riferisce nel libro 36 della *Naturalis Historia*, quello appunto dedicato alle pietre, basandomi sulla lettura critica che Carey suggerisce relativamente all'impianto e alle finalità dell'opera (CAREY 2003).

Concordo, infatti, con la sua interpretazione che mette in evidenza come l'enciclopedia di Plinio sia di fatto una metafora per narrare l'impero: al modello della natura florida e meravigliosa, ma funzionale all'uomo, corrisponde su un secondo livello del codice deontologico pliniano il modello politico che ha saputo imporre la *pax*, poiché l'ordine della natura e la sua difesa contro lo sfruttamento selvaggio sono coerenti e procedono in parallelo a quelli sociali; e questo modello rispecchia la politica, anche culturale, di Vespasiano, in voluta contrapposizione a quella praticata dal suo predecessore, Nerone (LÄHN 2013).

Inoltre, l'intero testo è un encomio della città di Roma: magnificando la sua preminenza in materia di relazioni politiche, di commerci, di ricchezza e d'arte, Plinio enfatizza soprattutto il fatto che, in una visione pienamente romano-imperiale, tutto il mondo è compreso nella città che nel tempo ha saputo modellare e costruire la sua *forma*, presentandosi quale «vetrina» della storia (RUTLEDGE 2012), in linea e a specchio con Ovidio, il quale nei *Fasti* (2, 684) aveva sostenuto che il mondo e Roma occupano lo stesso spazio (ISAGER 2006).

La sistemazione tassonomica della *Naturalis Historia*, com'è presentata nella ripartizione vulgata dei 37 libri, riesce peraltro a renderla un efficace indicatore economico e il penultimo libro, rivolto alla pietra, lascia ben trasparire quest'aspetto insieme a due posizioni dell'autore, spesso in stridente contrasto tra di loro, che pure ricorrono – talora sottotraccia – in tutta l'opera.

Già nell'*incipit* (nat. 36,1) «*lapidum natura restat, hoc est praecipua morum insania, etiam ut*

*gemmae cum sucinis atque crystallinis murrinisque sileantur*»<sup>1</sup> convergono due istanze discordanti: nel dettato dello scienziato/naturalista, il desiderio di conoscenza razionale, ma anche empirica; nel dettato del filosofo stoico, invece, la condanna morale, accompagnata dalla consapevolezza amara della decadenza dei costumi, che è indotta dall'esecrabile *luxuria* cui offrono una forte spinta proprio le pietre (i marmi) con i loro diversi impieghi.

I due concetti risaltano nitidamente, si intrecciano e vengono rafforzati nelle righe subito successive, quando Plinio afferma anzitutto che la natura ha fatto per sé le montagne (*nat.* 36,1) «*montes natura sibi fecerat*», quasi uno scheletro per consolidare le viscere della terra, frenare l'impeto dei fiumi, frangere i flutti del mare e stabilizzare gli elementi tramite «*durissima sui materia*», ribadendo e corroborando l'idea della natura quale organismo vivente sì da prospettare un rapporto dell'uomo e il suo *habitat* che possiamo ritenere «ecologico» (sul concetto in generale: RAPPAPORT 1979).

L'uomo, però, taglia le montagne – che un tempo furono oggetto di meraviglia – solo per il suo piacere (*nat.* 36,1) «*nulla alia quam deliciarum causa, quos transcendisse quoque mirum fuit*». Così, ciò che per gli antenati aveva costituito un prodigio, ossia valicare le Alpi, un'impresa che attuarono Annibale nel 218 a.C. e in seguito i Cimbri negli anni di poco precedenti al 101 a.C. («*in portento prope maiores habuere Alpibus ab Hannibale exsuperatas et postea a Cimbris*»), viene contrapposto allo sfruttamento, passato e attuale, al fine di:

- (1) ricavare pietre – e marmi, nello specifico – delle più varie qualità «*nuc ipsae caeduntur in mille genera marmorum*»;
- (2) tagliare i promontori per lasciar passare il mare, sicché la natura viene costretta ad un unico piano livellato «*promuntoria aperiuntur mari, et rerum natura agitur in planum*»;
- (3) abbattere i confini tra popolazioni diverse «*evehimus ea, quae separandis gentibus pro terminis constituta erant*»;
- (4) costruire navi per il trasporto delle pietre «*navesque marmorum causa fiunt*» (*nat.* 36,2).

Tale è l'ordine offerto da Plinio che, accomunando implicitamente la manipolazione fisica di un territorio agli effetti indotti sia sull'eco-sistema sia sulle comunità che vi sono stanziati (HIRSCH, O'HANLON 1995), instaura un chiaro rapporto di causa-effetto. Il passo lascia, comunque, avviare una nutrita serie di osservazioni che interessano altri livelli interpretativi, le quali trovano parziale riscontro nelle evidenze archeologiche. A dispetto dell'intento del naturalista, dall'elenco risalta un progresso crono-evolutivo che ha alcune connotazioni positive.

Se è vero che il punto focale è costituito dalla condanna dello sfruttamento selvaggio delle risorse naturali (1), proprio questo comporta, però, un avanzamento tecnologico (HEALY 1999), necessario per realizzare le grandi opere infrastrutturali che modificano la conformazione di luoghi e spazi (2); esse conducono, usando il linguaggio dell'attualità, ai processi di una «globalizzazione» in un'era preindustriale (3). La «globalizzazione» è evocata dalla chiosa inerente all'abbattimento dei confini fisici=naturali tra le *gentes* (dovuto, nello specifico, al taglio delle alture) che può rimandare, a livello sociopolitico, alle pratiche dell'inclusione-ibridazione. Quest'ultima va comunque intesa nell'applicazione – forzata – del modello centrale, in grado di commisurarsi e bilanciarsi con le singole specificità geo-culturali delle diverse *gentes*=popolazioni, ri-comprese, ovviamente, nella struttura giuridico-amministrativa di Roma. Inoltre, dalle parole di Plinio trapela la presenza di una solida rete economico-commerciale, estesa all'intero bacino del Mediterraneo, realizzata per il tramite di *naves lapidariae* (4) che sono archeologicamente testimoniate dai relitti, per lo più risalenti all'età imperiale (GIANFROTTA 2006; DELLI SANTI 2019): si tratta della rete sulla quale poggiano, per l'appunto, potenza economica e potere – anche militare – di Roma.

<sup>1</sup> Tutte le citazioni di Plinio e le relative traduzioni sono tratte da: Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, G.B. Conte (ed.), I-V, Torino 1988, I millenni-Giulio Einaudi editore.

«Resta da considerare la natura delle pietre, nelle quali la follia dei costumi umani si esplica più che altrove, anche a tacere delle gemme, dei gioielli in ambra e dei vasi di cristallo e di murra». In un crescendo di *raritas, pretium e luxuria*, l'ultimo libro della *Naturalis Historia*, il 37, è dedicato alle gemme (valgano i saggi in: ANGISSOLA, GRÜNER 2020; HAUG, HIELSCHER, TAYLOR LAURITSEN 2022).

Per quanto concerne la Sardegna, mi limito a ricordare che l'importazione di marmi (grezzi e lavorati), giunti evidentemente mediante *naves lapidariae*, è sicuramente documentata in età imperiale e un buon esempio al riguardo è costituito dai sarcofagi, che riescono a delineare un articolato e precoce quadro vettoriale delle importazioni dai diversi ambiti/luoghi di estrazione e di lavorazione (valga l'esemplare a ghirlande di manifattura urbana risalente alla media età antonina da Tharros, TEATINI 2011: 181-185, n. 36). I 14 sarcofagi realizzati da un'officina della colonia romana di *Turris Libisonis*, oltre ai manufatti in pietra locale, contano infatti un esemplare in proconnesio che, esito della contaminazione tra due tipologie di sarcofagi di produzione urbana, una con coppie di grifoni leontocefali sistemati araldicamente sulla fronte e una seconda dei *nicht kanonische Jagdsarkophage*, attinge a un repertorio di forme e soggetti noto agli scalpellini (TEATINI 2011: 389-393, n. 84).

Per Plinio, tuttavia, più pesante ancora dello sfruttamento delle risorse naturali è l'effetto che esso provoca sulle abitudini di vita, poiché implica, in opposizione alla morigeratezza degli antenati, l'immissione della *luxuria*, che appunto trova una delle sue espressioni patenti nel marmo. Egli stigmatizza anzitutto il fatto che marmi colorati vengano ricercati non per la loro utilità, ma a solo fine della *voluptas* che, con disprezzo, riduce al piacere di poggiare su pavimenti policromi «*ut inter maculas lapidum iaceant*» (nat. 36,3): ma, quanto meno gli *scutulata*, rimontano a Roma alla metà del II sec. a.C. (MOLHOLT 2008). Al riguardo, Plinio lamenta ancora la circostanza che sia del tutto dimenticata la sofferenza di coloro che estraggono le pietre «*et quam sine iis [scl: lapidibus] multorum sit beatior vita*». È qui che arriva la condanna etica del filosofo in uno dei passaggi, davvero rari nella letteratura antica, dove traspare una compartecipazione, che si potrebbe dire filantropica, alle pene di coloro impegnati/costretti nei pesanti lavori nelle cave (nat. 36,3).

Plinio prosegue, poi, deplorando l'assenza di leggi mirate ad impedire estrazione e esportazione «*marmora invehit, maria huius rei causa transire quae vetaret, lex nulla lata est*» (nat. 36,4); tuttavia, le eventuali indicazioni in proposito possono essere latamente desunte, e interpretate/applicate per analogia, dal *corpus* delle leggi suntuarie. A tal riguardo, e verosimilmente in contrapposizione con l'attività legislativa del padre che durante il consolato ne aveva promossa una, Plinio ricorda Scauro il Giovane e il teatro effimero che questi aveva fatto erigere a Roma nel 58 a.C.: una struttura rimasta in essere per la durata di un solo mese che Plinio assume a eclatante manifesto di *luxuria* (nat. 36,5-6). La sua costruzione aveva comportato grandi spese, nonché il trasporto nell'Urbe di 360 colonne da sistemare nell'edificio (quelle dell'ordine mediano sarebbero state in vetro, ossia con un probabile rivestimento musivo: nat. 36,114 e 189) e, a stretto giro, di altre in marmo luculliano (il cd. marmo africano, un brecciato a fondo scuro dalle cave presso Teos: *Marmi antichi* 1989: 133-135, n. 1) alte 38 piedi, che furono però collocate stabilmente nell'atrio della dimora palatina del patrizio (BECK 2022: 96-97).

È una notizia che permette, da un lato, di presentare in maniera ancora più negativa l'arrogante figliastro di Silla, che Plinio (nat. 37,11) ricorda ancora come proprietario di una dattiloteca<sup>2</sup>, l'unica a Roma finché Pompeo non dedicò in Campidoglio quella appartenuta a Mitridate, re del Ponto (MICHELI 2016: 83); dall'altro, di individuare l'epoca in cui avvenne una prima trasformazione nella struttura architettonica della *domus*, che al tradizionale atrio tuscanico sostituì il corinzio (*Vitr.* VI, 3.1). E lì, proprio nel tracciato della *luxuria*, furono posizionate quelle pregiate colonne policrome che rendono conto anche di un altro rilevante

<sup>2</sup> Anche la menzione della dattiloteca concorre a disegnare in negativo la figura di M. Emilio Scauro rispetto all'*habitus* morale e comportamentale richiesto ad un patrizio nel solco della tradizione avita. La dattiloteca, infatti, intercetta due piani diversi: uno è relativo all'accumulo di ricchezze e beni preziosi estranei al costume romano. Una tale prassi è derivata dalle consuetudini proprie delle corti ellenistiche, dove la *tryphé* tocca la questione del potere monarchico, definendo un modello intellettuale del buono o del cattivo re insieme ai simboli del suo potere. Non a caso, Scauro era stato proquestore in Siria tra il 65 e il 61 a.C. e durante quel lasso di tempo avrebbe potuto verosimilmente mettere insieme la preziosa raccolta glittica. Un secondo piano introdotto da Plinio riguarda proprio il termine dattiloteca, che il naturalista qualifica nettamente come straniero «*peregrino appellat nomine dactylithecam*» (nat. 37,11), tanto che esso contribuisce a adulterare la lingua dei padri al pari degli esotismi usati per nominare il vasellame toreutico «*pudet intuentem nomina ista, quae subinde nova Graeco sermone excogitantur*» (nat. 33,49), altra categoria di beni soggetti agli strali di un pungente moralismo.

fenomeno, ovvero il passaggio effettivo della marmorizzazione dall'edilizia pubblica a quella privata.

Questa era già stata preannunciata (*post* 95 a.C.) dalle colonne in marmo imettio (bianco-bigiastro, dal versante occidentale del Monte Imetto, presso Atene: *Marmi antichi* 1989: 249, n. 96), nella casa di Crasso sul Palatino; nel 78 a.C. dalle soglie in marmo numidico (giallo antico, monocromo e percorso da vene rosso-paonazze o anche brecciato, da Chemtou in Tunisia: *Marmi antichi* 1989: 214-215, n. 65) della dimora di Lepido (*nat.* 36, 7-8); a distanza di un trentennio, dal rivestimento marmoreo delle pareti nella casa di Mamurra, *praefectus fabrum* di Cesare nelle Gallie (in generale: VERZAR BASS 2000), dove, secondo la testimonianza di Varone riferita da Plinio (*nat.* 36,48), esso viene applicato per la prima volta.

Come è stato da tempo messo in luce, è possibile distinguere almeno due fasi nella presenza e diffusione del marmo a Roma: una dopo il 146 a.C., quando i Romani, impadronendosi della Grecia, si appropriarono di fatto delle cave di marmo pentelico, imettio e insulare; una, definitiva, a seguito della concentrazione del potere nelle mani di Augusto, che nella penisola italica promosse lo sfruttamento massiccio delle cave di Luni, già cominciato sotto Cesare (sintesi, ORTOLANI 1989: 32). Secondo la testimonianza di Svetonio (*Tib.* 49), proprio l'estrazione del marmo divenne in grandissima parte, se non integralmente, monopolio imperiale sotto Tiberio dal 17 d.C. Come ha ben individuato Braemer (BRAEMER 1986), questa circostanza innescò in seguito il fenomeno dei cd. marmi di sostituzione, cioè di quei marmi locali che per *texture* e colore potevano imitare quelli, molto più costosi, delle cave imperiali ed essere impiegati al loro posto nell'edilizia pubblica e privata: e, per quanto attiene alla Sardegna, il fenomeno interessa soprattutto i graniti.

Funzionari imperiali controllavano estrazione e trasporto (lo dichiarano anche le sigle e le iscrizioni spesso presenti sul materiale non completamente lavorato), avviando una complessa organizzazione gestionale e giuridico-amministrativa con a capo un *procurator marmorum* dal quale dipendevano *procuratores* nelle singole cave; con costui instauravano rapporti quei *procuratores* che amministravano i non molti *praedia* comprendenti cave di marmi in mano a privati. La distribuzione, invece, che movimentava un ingente indotto, a Roma era affidata ai *tabularii portuenses a rationibus marmorum* come rivelano le iscrizioni che nominano anche figure di appaltatori, i *redemptores marmorarii*, deputati al rifornimento di marmi sia per determinati edifici sia per le officine preposte alla loro lavorazione, dove erano attivi i *probatores*, coloro che esaminavano la qualità del materiale (sintesi: PENSABENE 1989). Altre ancora sono le questioni legate alla filiera dei processi di lavorazione, alla mobilità delle maestranze e alla loro specializzazione.

Quanto alla prima fase cronologica della marmorizzazione a Roma, sul piano interpretativo e in relazione al sentire del tempo, è a mio parere degna d'attenzione una notizia offerta da Vitruvio (VII,17) circa il tempio di *Honos et Virtus*, progettato dall'architetto C. Mucio per onorare C. Mario. Sebbene realizzato secondo tutte le regole e le norme di simmetria derivanti dalla lezione ermodorea, quindi, nella piena tradizione greco-ellenistica, «*magna scientia... cellae columnarumque et epistylionum symmetrias legitimis artis institutis perfecit*», sarebbe stato considerato tra i più riusciti edifici dell'Urbe se solo fosse stato di marmo «*id vero marmoreum fuisset, ut haberet, quemadmodum ad arte subtilitatem, sic ab magnificentia et impensis auctoritatem, in primis et summis operibus nominaretur*» e non, viceversa, costruito con materiali tradizionali: dobbiamo, cioè, intendere tufo, peperino, pietra gabina, ma anche travertino, che all'epoca inizia a diffondersi a partire dai singoli blocchi sagomati per chiavi e imposte di archi, basi e capitelli (GROS 1976; GRAWEHR 2022), se non addirittura terracotta e legno.

Vitruvio, e si è già in età augustea, sottolinea, quindi, ed esalta – ma nell'ottica di un contemporaneo – le qualità di un edificio in marmo rispetto ad uno analogo realizzato con materiali lapidei, dirò, meno affidabili; sono qualità che, nella sua lista, inglobano elementi sia materiali sia immateriali. Sotto il profilo della materia selezionata, ovvero nel risvolto tecnico-esecutivo, queste qualità riguardano anzitutto la definizione e la finezza del partito decorativo: viene infatti usato un termine ben specifico, *subtilitas*, che accoglie in sé anche una

componente estetica. Un materiale più grossolano, più friabile e più malleabile del marmo non consentiva, da un lato, di realizzare sagome nette e definite delle singole membrature architettoniche; dall'altro, di applicare moduli che potessero agevolmente dismettere i ritmi picnostili negli intercolumni: dunque, in grado di conferire all'edificio e alle sue partiture, oltre alla solidità, quella *gratia* ritenuta indispensabile per restituire alla percezione dei fruitori un effetto immediato di simmetria e armonia scaturito dal rapporto tra materiale impiegato e forma del monumento finito.

Sotto il profilo simbolico, le qualità implicitamente attese riguardano invece il prestigio e l'imponenza, *auctoritas*, del monumento; queste sono dovute sia allo splendore, *magnificentia*, aumentato dalle reazioni coloristiche provocate dalla lavorazione del materiale, sia al prezzo, quindi al valore merceologico, *impensa*, della materia utilizzata (MASCHEK 2022). Nel caso del tempio di *Honos et Virtus*, tuttavia, oltre a quello formale (architettonico, materico e tecnico-lavorativo), va a mio avviso considerato anche un altro aspetto per meglio comprendere il giudizio ambivalente di Vitruvio su quell'edificio. Questo aspetto «immateriale» è legato al nome dell'onorato, C. Mario, la cui figura e azioni erano oggetto al tempo di revisione/rilettera storiografica, in parallelo alla nuova linea politica di Augusto che, nei fatti, procedeva a smantellare il modello repubblicano e i suoi protagonisti, facendo slittare anche su un'altra sfera semantica sacralità e senso devozionale di *Honos et Virtus*.

A questo riguardo, Edmund Thomas (THOMAS 2007) ha di recente ribadito che le forme simboliche dell'architettura romana stabiliscono ed evidenziano relazioni di dominio, di cui sono ovviamente responsabili le *élites* che, con l'erezione di monumenti in spazi destinati alla pubblica fruizione, non impongono solo scelte (architettoniche) a valenza prevalentemente commemorativa, ma stabiliscono le modalità della rappresentazione e comunicazione, definendo, in sintonia con un'ipotesi avanzata da Elsner (ELSNER 2021), un accesso mirato ad una verità che da allora in avanti viene assunta dalla comunità. Quanto poi queste forme materiali e i loro significati immateriali si trasformino con il trascorre del tempo, inteso anche a livello dei cambiamenti che il naturale corso stagionale dell'anno produce sull'ambiente (più propriamente mirati alle caratteristiche della materia utilizzata), sono altri fattori da prendere in considerazione secondo più recenti piste di ricerca (THOMAS 2021).

I monumenti, dunque, nella fisicità dei loro materiali e delle loro conformazioni, si caratterizzano come *imagines loquentes*; segnano e modellano il territorio e il suo paesaggio, visualizzando, su precise direttrici d'attenzione, gli avvenimenti vissuti da tutta la compagine sociale in modo da contribuire alla creazione di un comune sentire in cui, con una sapiente regia comunicativa, *virtutes* astratte ricevono conferma dalle *res gestae*, che ora vengono fissate nella pietra per durare nel tempo, per celebrare identità e garantirne memoria.

*Firmitas e securitas*, cioè stabilità, durata e resistenza della materia, unite alla *dispositio* delle forme e degli *ornamenta* architettonici, eticamente legittimati, diventano così uno strumento che, superando l'esperienza individuale, assume una dimensione sociale e collettiva al fine di rendere concreto il passato. Un *monumentum* si configura, pertanto, come un'espressione di potere e di memoria, e la pietra è uno dei mezzi usati sia per attivare sia per mantenere la memoria, che è così diventata tangibile e percepibile con i sensi (in generale, HAMILAKIS 2013, spec.: 123).

Se, inoltre, consideriamo quanto Plinio riferisce circa la plastica, ricevo a mio parere conferma proprio l'equazione pietra=memoria, nonostante un'apparente contraddizione con quanto appena argomentato. Nella scala gerarchica delle produzioni artistiche, Plinio posiziona al primo posto la pittura; al secondo la bronzistica e solo al terzo posto la scultura in pietra, rendendola esplicita, al pari delle due maggiori arti figurative, mediante la citazione delle personalità più significative (o presunte tali, per i parametri dell'estetica del momento) dei singoli maestri. I paragrafi 9-43 del libro 36 elencano infatti i nomi e le opere di coloro che scolpirono il marmo, presentandoli in ordine cronologico a partire da Dipoinos e Skyllis tanto da suggerire un'embrionale storia della scultura greca (DIETRICH 2020: 174-175), che in ordine di tempo precede pittura e bronzistica; tuttavia, le relazioni tra pietra e tecnica di lavorazio-

ne mostrano quell'ambiguità tra natura, quasi emanazione di un ordine superiore, e attività dell'uomo-*artifex* che percorre tutta l'opera.

Semplificando, si può affermare che la gerarchia interpretativa di Plinio dipenda dal fatto che pittura e bronzistica costruiscono, creano cioè immagini/figure che prima non c'erano: la materia viene manipolata e/o plasmata; viceversa, la scultura, procedendo 'per via di cavare', libera dalla pietra figure che essa già contiene. A questo riguardo Plinio cita un prodigio che fa risalire indietro nel tempo, probabilmente al periodo arcaico, in relazione allo sfruttamento delle cave e all'impiego dei marmi di Paro, quasi a corroborare in maniera implicita la cronologia alta per la plastica greca in marmo, che già aveva anticipato con l'elenco dei nomi degli artisti. Racconta (*nat.* 36,14) che, mentre alcuni operai stavano estraendo il marmo con i cunei, si stupirono di trovare nel masso un'immagine di un Sileno<sup>3</sup> «*sed in Pariorum mirabile proditur, glaeba lapidi unius cuneis dividendum soluta, imaginem Sileni intus extitisse*». Un simile aneddoto è accolto anche da Cicerone; è però correlato a Carneade, che avrebbe rinvenuto la testa di un Panisco dentro una pietra (*de divinatione*, I, 23; II, 48); entrambe le notizie si rifanno ad un concetto di lata matrice aristotelica (cui dà valore per l'appunto il riferimento ciceroniano al filosofo, oltre che un passaggio dello Stagirita su Hermes, CATONI 2020: 158-161), ovvero che le figure si trovano già dentro le pietre sì che è sufficiente togliere il materiale superfluo per portarle alla luce (posizione seguita ancora da Quintiliano, II, 19.3). Di conseguenza, risulta diminuita, se non addirittura scartata, l'idea della mimesi - platonica - delle forme apparenti, poiché le forme esisterebbero già in natura.

Il discorso sulla scultura in pietra per Plinio si chiarisce, forse, anche entro queste coordinate: in ogni singolo blocco può risiedere la potenzialità di una figura, in una triplice corrispondenza tra natura/forma/azione dello scultore, tanto che ciascuno può diventare un'immagine secondo l'imperativo che prima c'è la materia poi il prodotto finito. Per estensione, quindi, la materia avrebbe già una sua memoria e per il tramite di un procedimento soltanto tecnico – il 'cavare', operando dunque per sottrazione – un elemento passivo verrebbe trasformato in un prodotto attivo e più complesso.

Ora, se questa posizione può eventualmente valere per quelle opere *ex uno lapide* (al riguardo, il naturalista menziona espressamente il Laocoonte: *nat.* 36,37) può essere estesa anche a tutti quei manufatti realizzati con la tecnica del *piecing*? È evidente che Plinio considera una sola filiera della produzione scultorea, tanto di statue quanto di elementi architettonici, ossia quella monolitica, importante e prevalente nella cultura architettonica e figurativa della sua età (in generale i saggi in: COARELLI 2009), e la inserisce in un progetto intellettuale qual è quello della *Naturalis Historia*, con le sue speculazioni scientifiche e filosofiche insieme sì da non contraddire l'equivalenza com'è andata modellandosi nello scorrere del tempo, e implicitamente suggerita nei paragrafi precedenti del libro, tra pietra e memoria.

<sup>3</sup> Dissento dalla meta-interpretazione accennata da Dietrich che, sulla base della conformazione ibrida del Sileno (un essere non completamente antropomorfo), ritiene che non sia stata ancora completata la trasformazione dalla materia naturale inanimata in una senziente, poiché proprio il Sileno nella sua componente teriomorfa resterebbe ancorato al marmo inanimato (DIETRICH 2020: 175 nota 17); senza entrare nel merito in questa sede alla questione, aggiungo solo che ben altri solo i problemi legati alle statue animate (STEINER 2001).

Riferimenti bibliografici

- ANGUISSOLA A., GRÜNER A.  
2020 (eds.), *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials, Materiality I*, Turnhout, Brepols.
- BECK D.  
2022. Use, Aesthetics and Semantics of Coloured Marble Columns in the Western Mediterranean during the Late Republic and Early Roman Empire. In HAUG, HIELSCHER, TAYLOR LAURITSEN 2022 (eds.): 95-112.
- BORGHINI G.  
1989 (ed.). *Marmi antichi*, (= Materiali della cultura artistica, 1), Roma, De Luca Edizioni d'Arte.
- BRAEMER F.  
1986. *Répertoire des gisements de pierres ayant exporté leur production à l'époque romaine*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques.
- CAREY S.  
2003. *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*, Oxford, Oxford University Press.
- CATONI M.L.  
2020. Parian Marble and "quella che si fa per forza di levare". In ANGUISSOLA, GRÜNER 2020 (eds.): 157-170.
- COARELLI  
2009 (ed.), *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*, Milano, Electa.
- DELLI SANTI M.  
2019. Gis to catalogue the shipment of naves lapidariae in Mediterranean Sea. In *2019 IMEKO TC4 International Conference on Metrology for Archaeology and Cultural Heritage (MetroArchaeo 2019)*. Proceedings. December 4-6, 2019, Florence, Italy: 355-360.
- DIETRICH N.  
2020. Ex uno lapide and the Meaning of Monolithic Sculpture in the Natural History. In ANGUISSOLA, GRÜNER 2020 (eds.): 171-179.
- ELSNER J.  
2021 (ed.). *Landscape and Space. Comparative Perspectives from Chinese, Mesoamerican, Ancient Greek and Roman Art*, Oxford, Oxford University Press.
- GIANFROTTA P.A.  
2006. Relitti con marmi (naves lapidariae?): trasporti di stato, maestranze itineranti e coincidenze ostiensi. In *Archeologia Classica*, 67: 341-359.
- GRAWEHR M.  
2022. Travertine in Rome: Its Style and Meaning. In HAUG, HIELSCHER, TAYLOR LAURITSEN 2022 (eds.): 163-182.
- GROS P.  
1976. *Aurea templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Paris, Bibliothèque de l'École Française d'Athènes et de Rome, 231.
- HAMILAKIS J.  
2013. *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HAUG A., HIELSCHER A., TAYLOR LAURITSEN M.  
2022 (eds.). *Decor. Decorative principles in Late Republican and Early Imperial Italy, Materiality in Roman Art and Architecture. Aesthetics, Semantic and Function 3*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- HEALY J.F.  
1999. *Pliny the Elder on Science and technology*, Oxford, Oxford University Press.
- HIRSCH E., O'HANLON M.  
1995 (eds.). *The anthropology of landscape. Perspectives on place and space*, Oxford, Clarendon Press.
- ISAGER J.  
2006. The whole world gathered in one place. Pliny's vision of Rome as a museum. In *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, n.s. 6, 20: 65-78.
- LÄHN T.R.  
2013. *Pliny's Defense of Empire*, New York-London, Routledge.
- MASCHEK D.  
2022. The Meaning of Building Materials in Late Republican Architecture: Moving from Semantics to Pragmatics. In HAUG, HIELSCHER, TAYLOR LAURITSEN 2022 (eds.): 151-162.
- MICHELI M.E.  
2016. Dactyliothecae romanae: tra publica magnificentia e privata luxuria. In *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, s.9, 27: 73-113.

- MOLHOLT R.  
2008. *On Stepping Stones. The Historical Experience of Roman Mosaics*, New York, Columbia University Press.
- ORTOLANI G.  
1989. Lavorazione di pietre e marmi nel mondo antico. *Marmi antichi*: 19-42.
- PENSABENE P.  
1989. Amministrazione dei marmi e sistema distributivo nel mondo romano. *Marmi antichi*: 43-53.
- RAPPAPORT R.  
1979. *Ecology, Meaning and Religion*, Berkeley, North Atlantic Books.
- RUTLEDGE S.H.  
2012. *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting*, (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford, Oxford University Press.
- SEEL M.  
2003. *Asthetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- STEINER D.T.  
2001. *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- TEATINI A.  
2011. *Repertorio dei sarcofagi decorati della Sardegna romana* (= Bibliotheca Archaeologica, 48), Roma, L'Erma di Bretschneider.
- THOMAS E.  
2007. *Monumentality and the Roman Empire. Architecture in the Antonine Age*, Oxford, Oxford University Press.
- THOMAS E.  
2021. Seasonality adaptive Design in Roman Public Architecture and Urban Space. In A. Lichtenberger, R. Raja (eds.), *The archaeology of seasonality, Studies in classical archaeology*, 11, Turnhout, Brepols: 379-302.
- VERZÁR BASS M.  
2000. Il praefectus fabrum e il problema dell'edilizia pubblica. In M. Cébeillac-Gervasoni (ed.), *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien entre continuité et rupture: classes sociales dirigeantes et pouvoir central*, (= Collection de l'École française de Rome 271), Roma, École française de Rome: 197-224.

# I cippi funerari delle necropoli puniche di Tharros: tra dati antiquari e nuove scoperte

Carla DEL VAIS

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali - Università degli Studi di Cagliari  
email: cdelvais@unica.it

*Abstract:* Since the nineteenth century the Punic necropolises of Tharros have returned a substantial number of cippus and altars, datable between the 6th and 4th centuries BC. Some of the documented types find wide comparison in the East and the West, both in funerary and votive contexts; other types, particularly cippus flanked by altars and monolithic tomb lids with altars, turn out to be typical Tharros productions. Many of the specimens were found out of context and therefore we are unaware of their original function. Others, however, were found *in situ*, either outside the tombs, at the base of the *dromoi*, or inside the chambers; the former, serving as markers and altars, were to characterize the funerary landscape; for the others, however, a symbolic value closely linked to the deceased must be assumed.

*Keywords:* Tharros, necropolis, Punic period, cippi, funeral landscape

Le necropoli tharrensi si distinguono nel panorama funerario sardo di età punica per una documentazione di segnacoli e di arredi funerari che, per quantità e varietà, trova pochi confronti anche in ambito extrainsulare. Nonostante il sistematico saccheggio perpetrato nelle aree sepolcrali soprattutto nel corso dell'Ottocento (ad es. DEL VAIS 2006), sono noti a oggi una sessantina di esemplari (DEL VAIS 2013) per i quali, però, solo in pochi casi si conoscono i dati contestuali; essi, con poche eccezioni, sono realizzati nell'arenaria pleistocenica locale e talvolta conservano tracce di un rivestimento bianco.

Le prime significative notizie della presenza di cippi funerari si devono al Canonico Giovanni Spano, il quale, in occasione del breve scavo condotto nell'aprile del 1850 nella necropoli del Capo San Marco, notò diversi esemplari collocati ancora *in situ*; alcuni di questi vennero disegnati e inseriti nella tavola allegata allo studio generale dedicato a Tharros edito nel *Bullettino Archeologico Sardo* del 1861, benché non risulti che sia stato effettuato alcun recupero (SPANO 1861: 185, tav. f.t. nn. 2-4, 6-8). Va segnalato al proposito un disegno a china del Caruggio Spano, conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, che documenta un cippo con altarini pertinente a uno dei tipi più caratteristici della città sarda, il più grande finora noto avendo una base larga 1,30 m e un'altezza di circa 1 m (DEL VAIS 2013: 20, 137, TH O3)<sup>1</sup>; non è chiaro se il monumento, costituito da un cippo con sommità a *pyramidion* affiancato da due altarini bruciaprofumi, sia lo stesso disegnato nella tavola citata (SPANO 1861; tav. f.t. n. 6).

Tra gli anni Cinquanta e Settanta del XIX secolo si ha testimonianza, grazie ancora allo Spano, di altri manufatti scoperti nella necropoli del Capo San Marco, in diversi casi acquisiti da collezionisti privati e poi confluiti nei Musei di Cagliari, Sassari e Como. Tra i più significa-

---

<sup>1</sup> Gli esemplari citati di seguito vengono indicati con una numerazione preceduta dalla sigla TH che fa riferimento alla trattazione generale dei cippi funerari tharrensi edita da chi scrive, cui si rimanda per la bibliografia precedente (DEL VAIS 2013).

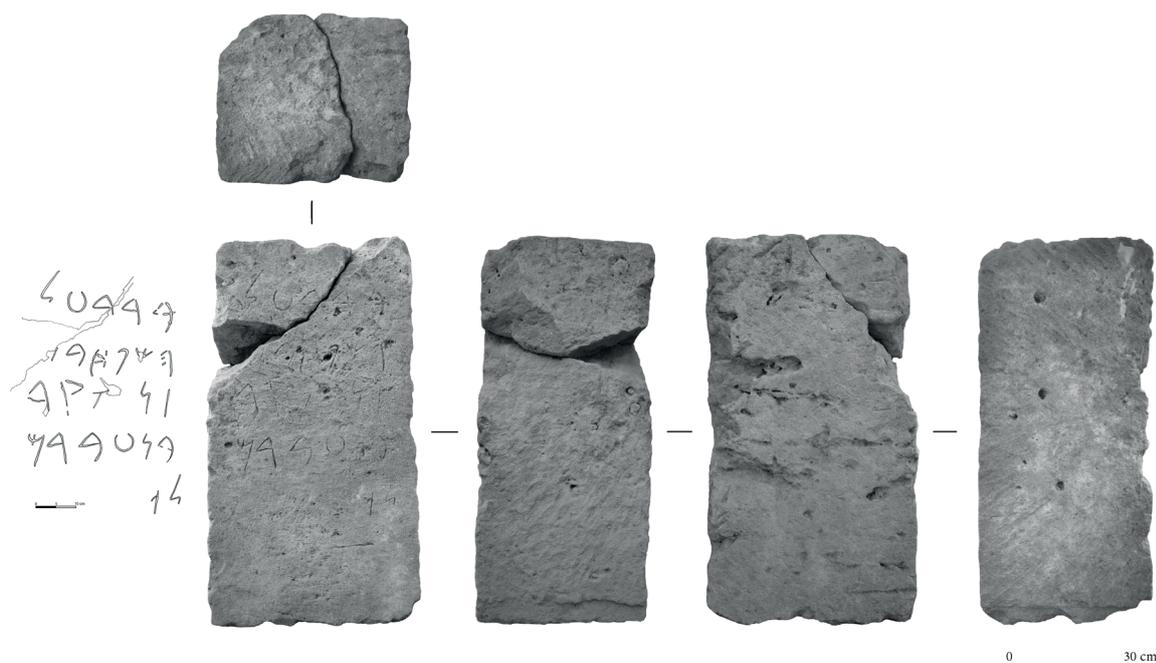


Fig. 1. THARROS – Cippo semplice epigrafe TH 6 (da DEL VAIS 2013: fig. 13, b).

tivi, possono ricordarsi il cippo iscritto con sommità a *pyramidion* (TH 10) recuperato da Francesco Cara, figlio del più noto Gaetano; l'altarino epigrafe di notevoli dimensioni, rinvenuto nel 1870 e acquisito dal Museo Archeologico di Sassari in quanto appartenente alla Collezione Chessa (TH 16); il cippo con altarini, di dimensioni minori, che entrò a far parte della Collezione Garovaglio e poi passò al Museo Archeologico "Paolo Giovio" di Como (TH 26). Altri esemplari, almeno ventidue in totale, andarono dispersi molto verosimilmente a causa delle difficoltà di trasporto da Tharros per l'assenza di strade praticabili (DEL VAIS 2013: 133-139).

L'attività di documentazione e di recupero più significativa dell'Ottocento si deve tuttavia al Soprastante agli scavi di antichità Filippo Nissardi, in occasione delle sue campagne di rilevamento e di scavo nella Penisola del Sinis condotte negli anni 1884-1886 (DEL VAIS 2013: 25-31). Egli, infatti, avendo individuato numerosi manufatti abbandonati nell'area funeraria dai precedenti scavatori, a conclusione delle indagini, con grande sforzo, riuscì a trasferire nel Museo cagliaritano i dodici esemplari ritenuti più significativi. Intanto, nel 1884, Ettore Pais aveva acquisito due grandi cippi con altarini, come attestano i numerosi documenti custoditi nell'Archivio storico della Soprintendenza ABAP di Cagliari (TH 23-24; DEL VAIS 2013: 24-25); altri due cippi figurati di particolare rilevanza, in quanto connotati da iconografie di tradizione orientale (TH 13-14), giunsero nel Museo cagliaritano nel 1911 a seguito dell'acquisto della Collezione Gouin da parte di Antonio Taramelli (DEL VAIS 2013: 31).

A partire dal 2001, con la ripresa delle indagini nella necropoli del Capo San Marco ad opera dell'Università di Bologna e in quella di San Giovanni di Sinis da parte dell'Università di Cagliari, sono stati recuperati diversi altri esemplari (DEL VAIS 2011; FARISELLI 2021), anche questi, tranne alcune eccezioni, ormai decontestualizzati.

L'analisi tipologica della documentazione tharrensese, conformemente a quanto proposto da Giovanni Tore in diversi saggi (tra cui TORE 1989; 1992), mostra la prevalenza dei cippi. I monumentini meno elaborati, definibili "semplici", per lo più di modeste dimensioni, sono costituiti da corpo di forma troncopiramidale o parallelepipedo, più raramente troncoconico, in genere sprovvisto di base (TH 1-5). Si distingue per le dimensioni maggiori, evidentemente funzionali ad un uso come segnacolo, un esemplare di forma parallelepipedo (TH 6) (Fig. 1), alto quasi 1 m, scoperto fortuitamente nel 2009 a seguito del crollo a mare, causato da fenomeni erosivi della costa orientale dell'istmo di Sa Codriola, di una sistemazione dell'area con blocchi di riutilizzo, successiva evidentemente alla defunzionalizzazione del reperto; sulla



Fig. 2. THARROS – Cippo semplice: elaborazione fotogrammetrica in corso di scavo, vista nord-orientale (a sin.) (elab. M. Marano, Dipartimento di Beni Culturali, Università di Bologna) e foto (a dx.) (foto C. Del Vais).

sua faccia principale si conserva buona parte di un'iscrizione su cinque righe incisa con tratto poco profondo, posta a ricordo di un personaggio di rango, di nome *bdb'l*, che fu, tra V e IV sec. a.C., suffete (DEL VAIS, DE SIMONE 2014). Un altro cippo semplice di notevole altezza e di grande rilevanza in quanto rinvenuto, come si dirà di seguito, *in situ*, è stato individuato in occasione degli scavi dell'Università di Bologna nel 2016 (FARISELLI 2021: 308, fig. 4); si tratta di un monumento troncopiramidale, lacunoso alla sommità, con base parallelepipedica aggettante sui quattro lati ricavata nel medesimo blocco (Fig. 2). I cippi semplici con base distinta, in genere di forma parallelepipedica più o meno sviluppata in altezza, sono per il resto non molto frequenti; oltre a due esemplari superiormente mutili e dunque di non sicura attribuzione tipologica (TH 7, TH E), ne va ricordato un altro disegnato dal Canonico Spano ma andato perduto (TH B), costituito da un basamento a due gradoni culminante in un elemento emisferico, confrontabile con un manufatto del *tofet* cartaginese (BARTOLONI 1976: n. 134; cfr. anche FALSONE 1993).

A Tharros sono documentati anche due cippi di forma piramidale (TH 8-9), in un caso senza base, nell'altro con base non aggettante (Fig. 3); altri due esemplari (TH C-D), andati dispersi nell'Ottocento, si caratterizzavano per un alto basamento parallelepipedo più largo dell'elemento piramidale, su uno dei quali era incisa un'iscrizione punica mai letta, benché accolta nel CIS (CIS I, 160; ICO *Sard* 6).

Un tipo ben attestato, che trova confronto a Cipro e a Mozia (DEL VAIS 2013: 50-51; FALSONE 1993: pl. 014; 2013: 127-128), presenta corpo parallelepipedo o tronco piramidale sormontato da un *pyramidion* aggettante su tutti i lati. Il cippo più noto (TH 10) (Fig. 4), recuperato, come già anticipato, nel 1855 da Francesco Cara, fu tagliato sui lati posteriore e inferiore per consentirne il più agevole trasporto a Cagliari; esso conserva un'epigrafe incisa tra corpo e sommità, con tracce di rubricatura, a ricordo di un personaggio il cui nome è al momento un *apax* nell'onomastica punica (*ktm*; CIS I, 159; ICO *Sard* 7) (DEL VAIS 2013: 63).

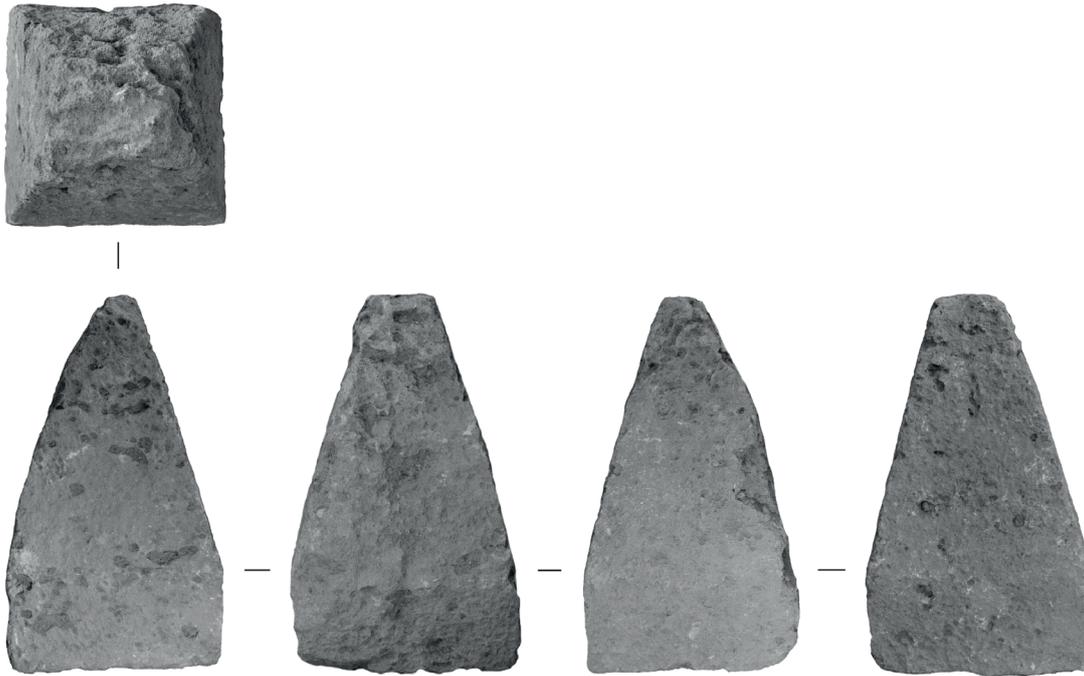


Fig. 3. THARROS – Cippo piramidale TH 9 (da DEL VAIS 2013: fig. 15, a).

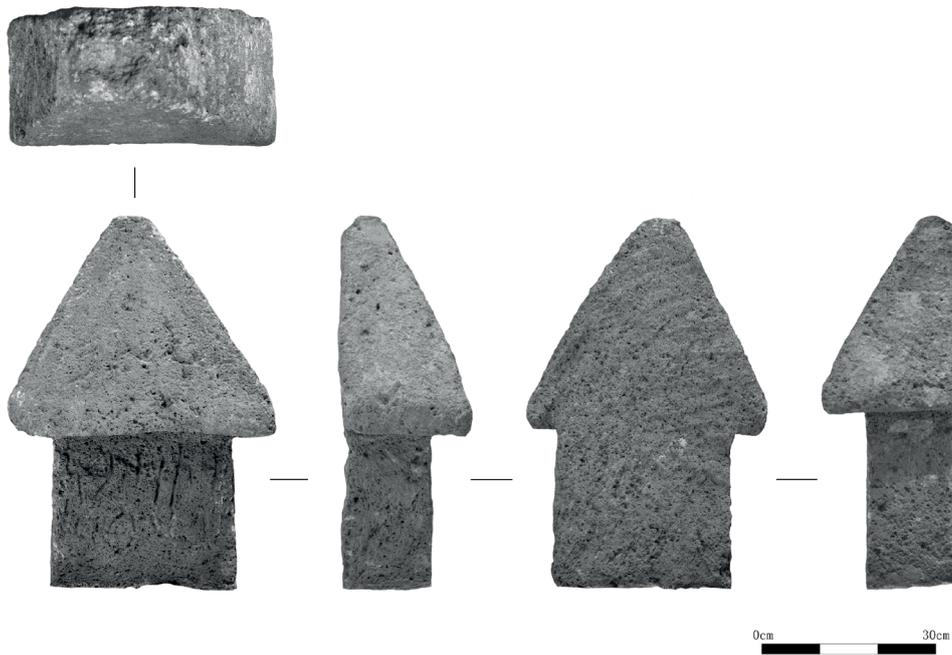


Fig. 4. THARROS – Cippo con sommità a *pyramidion* TH 10 (da DEL VAIS 2013: fig. 15, b).

Gli unici due esemplari di cippo semplice figurato appartengono alla Collezione Gouin e dunque la loro attribuzione alla necropoli tharrensse, sebbene probabile, non può dirsi certa (DEL VAIS 2013: 31). In un caso si tratta di un manufatto con faccia principale triangolare, di modesto spessore e con sommità falliforme, che presenta a rilievo una figura maschile con corta tunica e berretto frigio, in lotta con un animale fantastico alato (TH 13) (Fig. 5), con ogni verosimiglianza una rilettura e reinterpretazione dell'antico motivo orientale della lotta tra



Fig. 5. THARROS – Cippo figurato TH 13 (foto C. Del Vais; su concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, prot. 3002 del 16.11.2023).

l'eroe e il grifone. Il secondo (TH 14) (Fig. 6), con base distinta e sommità a *pyramidion* tagliata su un lato, mostra tre figure femminili nude, raffigurate di spalle intente a danzare in maniera scomposta attorno al corpo del monumentino che assume valenza fallica; leggermente isolata, sul lato tagliato fino alla sommità, emerge una figura frontale, pure femminile, con lunga gonna aperta sul davanti, busto nudo e braccia protese in alto nell'atto di sollevare una protome taurina. Il riferimento a iconografie tradizionali, del mondo orientale nel primo caso (ad es. CIAFALONI 1992: 47-65) e cipriota nel secondo (ad es. MANFREDI 1988), ne ha suggerito una datazione ad età arcaica, segnatamente al VI sec. a.C. (DEL VAIS 2013: 51-56).

Un unico esemplare (TH 15) riconducibile al tipo dei "betili" consta di una base sub-parallelepipedica, più alta su uno dei lati, su cui si sviluppa in orizzontale un elemento a sommità centinata; il confronto più immediato può istituirsi con due manufatti rinvenuti nella necropoli di Sulci, all'interno di una tomba a camera utilizzata tra i primi decenni e la metà del V sec. a.C. (BERNARDINI 2010: 1262-1264; cfr. inoltre DEL VAIS 2013: 57).

Una documentazione ben più consistente si ascrive al tipo degli altarini semplici, in genere costituiti da base troncopiramidale, listello, gola egizia semplice o doppia e vaschetta con bor-



Fig. 6. THARROS – Cippo figurato TH 14 (foto C. Del Vais; su concessione del Ministero della Cultura – Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, prot. 3002 del 16.11.2023).

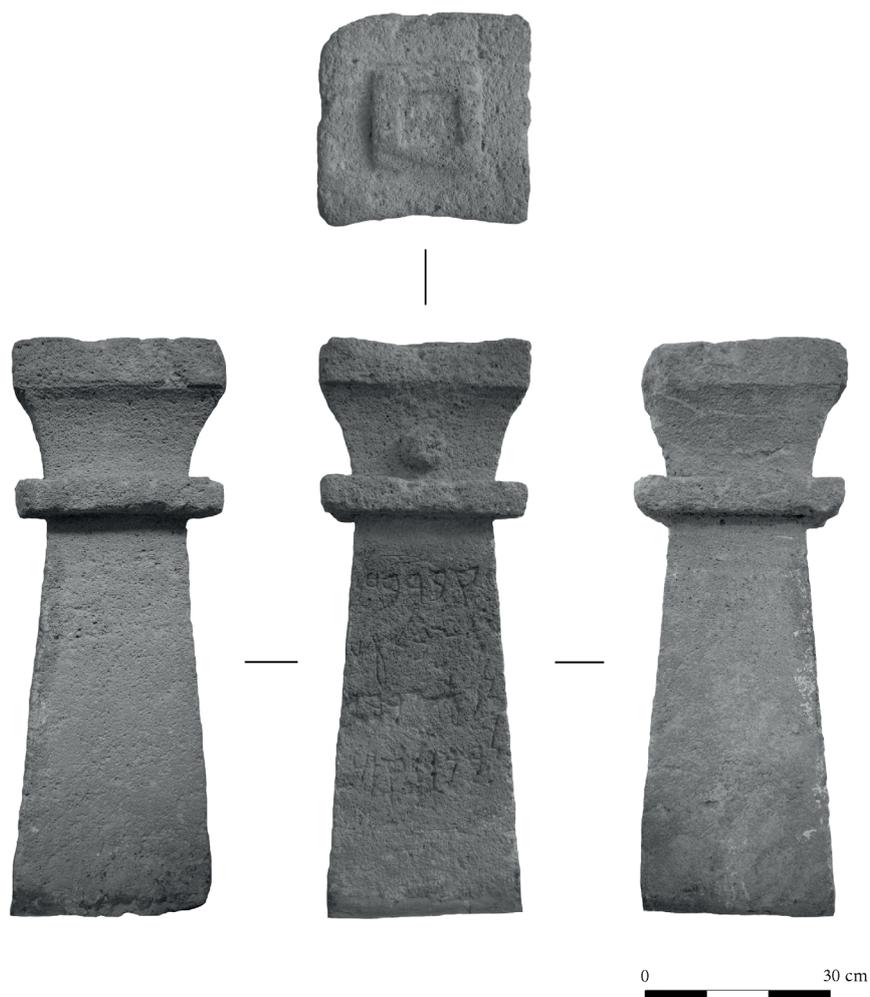


Fig. 7. THARROS – Altare epigrafe TH 16 (da DEL VAIS 2013: fig. 19, b).

di rilevati o ricavata in negativo sulla sommità del monumento. Si tratta di un arredo rituale ben attestato nel mondo orientale prevalentemente in contesti votivi (ad es. SPAGNOLI 2015), mentre in Occidente è comune sia in ambito funerario che sacro, *in primis* nel *tofet* cartaginese (in generale DEL VAIS 2013: 58; SPAGNOLI 2019). Oltre ad esemplari di modeste dimensioni (TH 17-18), se ne conservano altri più grandi, tra cui quello iscritto (TH 16) (Fig. 7) esposto al Museo Archeologico Nazionale di Sassari; l'epigrafe su quattro righe, datata su base paleografica alla seconda metà del IV sec. o agli inizi del III, menziona la tomba (*qbr*) di un personaggio femminile il cui nome teoforo (*b<sup>c</sup>l'zbl*) non è altrimenti noto (CIS I, 158; ICO *Sard* 24) (DEL VAIS 2013: 64-65). Alcuni di tali altarini (TH 20, TH 22) si distinguono per un rivestimento di intonaco bianco che facilita la definizione degli spigoli.

Un tipo di monumento caratteristico di Tharros, a oggi mai documentato altrove, è quello in cui su una base parallelepipedica variamente aggettante si impostano un cippo con *pyramidion*, sempre recante sul corpo una falce con disco a rilievo, e due altarini collocati ai lati. I sei esemplari conservati (TH 23-28) (Fig. 8), cui se ne aggiungono almeno due noti dalla letteratura antiquaria (TH O-P), possono presentare dimensioni notevoli, evidentemente in funzione di una collocazione in superficie, o anche più modeste. A questi se ne può accostare uno assai particolare (TH G), andato disperso e noto solo attraverso un disegno del Canonico Spano (SPANO 1861: tav. f.t. n. 4), che risulta composto da un semplice cippo a sommità ogivale affiancato non da altarini, come nei casi precedenti, ma da due elementi parallelepipedici culminanti in gole egizie sormontate da piccoli *pyramidia*; i rari confronti noti per questi ultimi

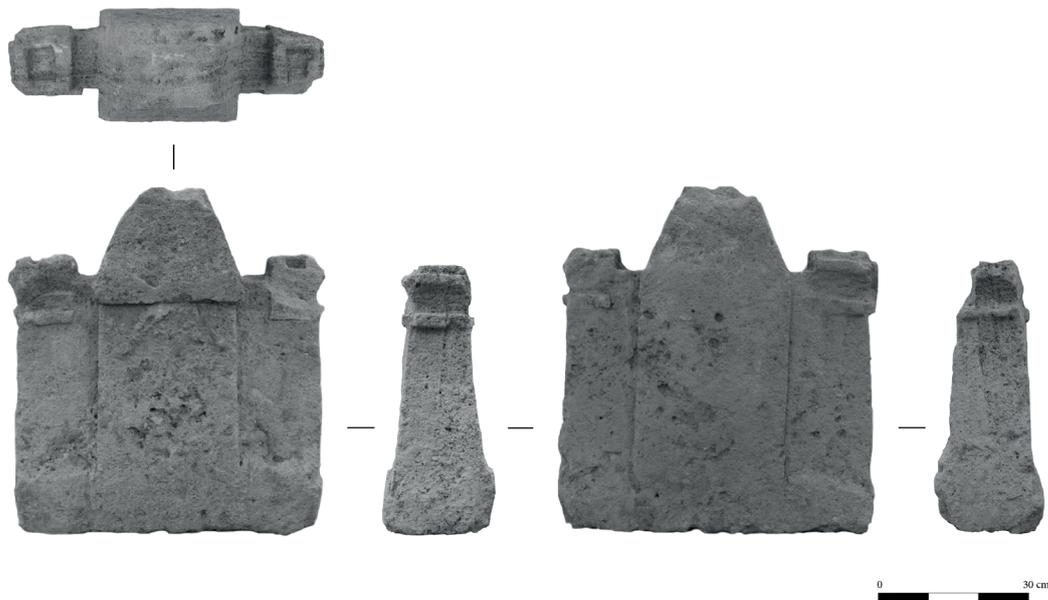


Fig. 8. THARROS – Cippo con altarini TH 27 (da DEL VAIS 2013: fig. 26, a).

rimandano ancora una volta al santuario dei fanciulli cartaginese (BARTOLONI 1976: nn. 46-47) e alla necropoli di Mozia (FALSONE, FERRO 2020: 1690, fig. 3).

Ugualmente esclusivo di Tharros è un particolare tipo di coperchio di tomba, costituito da base aggettante spesso non rifinita in quanto non destinata a rimanere a vista, corpo parallelepipedo allungato e sommità a doppio spiovente con uno o, raramente, due altarini brucia-profumi al colmo. Tale tipo è attestato da almeno tredici esemplari (TH 29-36, TH Q-U), solo otto dei quali conservati. In un manufatto recuperato dal Nissardi (TH 29), sulla faccia breve del corpo è ricavato a bassorilievo un betilo con sommità triangolare, che risulta dunque morfologicamente simile al cippo con *pyramidion* (Fig. 9).

Va segnalata infine un'unica stele (TH A) che fu documentata in occasione degli scavi del 1875 nella necropoli meridionale dell'avv. Domenico Rembadi e del tipografo Giorgio Faziola, descritta dallo Spano come «un monumentino di pietra arenaria quadrata di circa 50 centim. che hanno potuto trasportare, nella quale vi è scolpita rozzamente una faccia d'uomo in forma così esagerata da far paura» (SPANO 1875: 355-356; cfr. inoltre DEL VAIS 2013: 47).

La mancanza di precisi contesti datanti, in ragione principalmente delle manomissioni perpetrate nelle due necropoli nel corso del XIX secolo, consente solo di proporre un'attribuzione dell'intero repertorio tharrense ad un arco temporale compreso tra il VI e il IV sec. a.C., senza possibilità di una più specifica puntualizzazione, anche per il più che probabile perdurare dei diversi tipi nel lungo arco temporale.

Un tema di particolare interesse, che deve essere affrontato alla luce della documentazione antiquaria e dei dati di scavo delle più recenti indagini, è quello della funzione dei monumenti e della loro collocazione nella necropoli rispetto alle sepolture di riferimento.

Per gli esemplari di grandi dimensioni, che difficilmente avrebbero trovato posto all'interno dei cavi funerari, risulta del tutto plausibile l'ipotesi di una loro collocazione in superficie e di una funzione di segnacoli, nel caso dei cippi, o di arredi rituali, in quello degli altarini. In un disegno realizzato dal viaggiatore lombardo Alfonso Garovaglio in occasione di un suo soggiorno a Tharros il 15 aprile 1863<sup>2</sup> è rappresentato un cippo a sommità piramidale affiancato da due altarini, forse identificabile con uno di quelli acquistati da Ettore Pais nel 1884 (TH 24); il manufatto, di grandi dimensioni, è raffigurato in superficie accanto a un ipogeo

<sup>2</sup> Conservato nella Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli – Castello Sforzesco – Milano, B152, f. 12r. Cfr. DEL VAIS 2013: 22-23, ivi bibliografia.

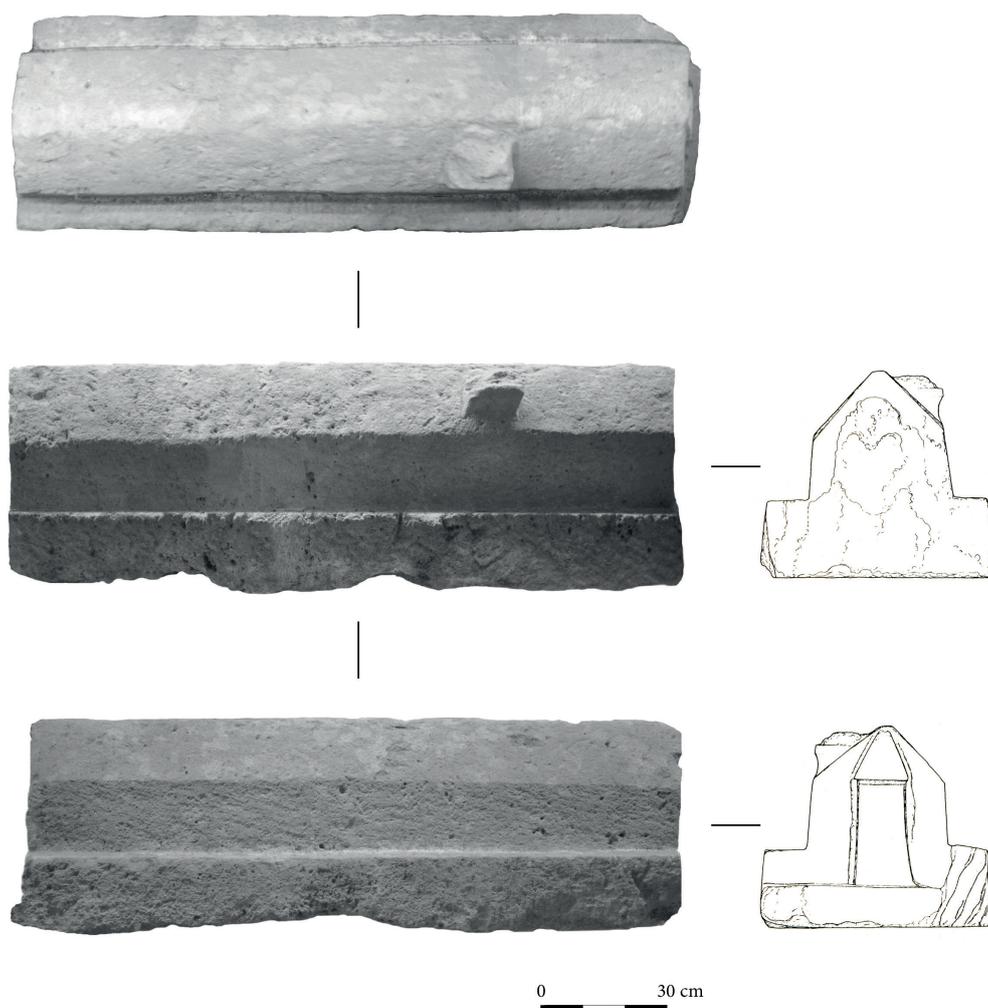


Fig. 9. THARROS - Coperchio di tomba a doppio spiovente con altarino e betilo TH 29 (da DEL VAIS 2013: fig. 27).

scavato nella roccia che per la presenza della nicchia è interpretabile come una camera, ormai priva del soffitto ed evidentemente già violata. Per altri monumenti di grande taglia, quali il cippo semplice TH 6 e gli altarini complessi TH 23 e TH O3, può ipotizzarsi la medesima collocazione superficiale.

Una testimonianza eccezionale è costituita dal cippo semplice di notevole altezza con base parallelepipedica aggettante su quattro lati e corpo tronco-piramidale lacunoso al colmo, rinvenuto nella necropoli del Capo San Marco nel corso della campagna di scavo del 2016 da parte dell'Università di Bologna (FARISELLI 2021: 308, fig. 4)<sup>3</sup>; il manufatto era fissato con malta bianca al bordo del *dromos* di una tomba a camera, in corrispondenza del lato breve d'ingresso. La sepoltura, benché violata, ha restituito una ricca documentazione materiale, al momento in corso di studio, che potrà fornire però solo un inquadramento cronologico di massima del monumento. In relazione alla posizione del segnacolo rispetto alla sepoltura, offrono dei riscontri puntuali un cippo cartaginese della necropoli di Saint-Louis (DELATTRE 1896: 61-63) e un altro, di minori dimensioni, ancora in posto nella necropoli punica sulcitana (BARRECA 1964: tav. 86). A tali reperti se ne devono aggiungere altri recuperati in superficie, anche nel corso delle più recenti campagne di scavo (DEL VAIS 2011: 38-40, nn. 5, 8, 10, fig. 2, a, c; FARISELLI 2021: fig. 5), che però risultavano del tutto decontestualizzati; a livello di ipotesi e anche

<sup>3</sup>Concessione di scavo n. 3804, classe 34-31-07/345-1, 18 aprile 2012 e successivi rinnovi, direzione scientifica A.C. Fariselli (che ringrazio per avermi affidato lo studio del reperto). Il cippo è attualmente esposto presso il Museo Civico "Giovanni Marongiu" di Cabras.

alla luce di confronti in area sarda ed extra-insulare (DEL VAIS 2013: 68-69), pare più probabile una loro collocazione originaria in esterno, tanto più in considerazione delle difficoltà oggettive, per il peso e le dimensioni, di movimentare oggetti del genere dai cavi funerari verso l'esterno.

Ugualmente destinati alla monumentalizzazione dell'area necropolare, e dunque elementi distintivi del paesaggio funerario tharrensese, sono i coperchi monolitici di tomba con sommità a doppio spiovente e altarini. Già lo Spano, in relazione alle sepolture a fossa parallelepipedica, aveva osservato che queste erano: «coperte da 5 o 6 massi o lapidi trasversalmente collocate e combacianti insieme e sopra queste uno smisurato masso della stessa lunghezza della sepoltura, lavorato a quattro angoli, terminante sulla schiena a forma di tettoja» (SPANO 1861: 22-23). Ancora più eloquente è quanto riscontrato da Filippo Nissardi nel 1886 in corrispondenza di una sepoltura a fossa parallelepipedica integra, con corredo di età tardo-punica, del IV o del III sec. a.C., il cui coperchio monolitico si trovava ancora in posto, con la base poggiante sulle riseghe tagliate in prossimità del bordo del cavo. Il rilievo grafico realizzato in occasione della scoperta, custodito nell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, costituisce per noi un eccezionale documento relativo all'uso del tipo in ambito tharrensese (DEL VAIS 2006: 13-14, tav. III; 2013: 28-29).

La testimonianza diretta dello Spano ci dà tuttavia modo di ritenere che parte dei monumentini dovessero essere collocati alla base dei *dromoi* delle tombe a camera, davanti al portello. Il Canonico, infatti, nel 1851 osservava: «L'apertura ossia la porticina delle tombe è quadrata o bislunga un mezzo metro circa a guisa delle porte dei Nurachi sardi. Alla porticina viene appoggiata a incasso una lapide per l'ordinario piana e semplice, sovente però lavorata in forma di piramide ora in forma di tettoja, ora di cupolino, ed anche con alcuni incavi o rilievi, imitanti fabbriche, cornicioni, facciate simboliche ed altro di stile Egiziano» (SPANO 1851: 22; cfr. 1861: 185). Un'affermazione concordante si legge in uno studio a firma del Nicolucci del 1863 relativo ad un cranio umano proveniente dallo stesso ipogeo nel quale Francesco Cara nel 1855 aveva recuperato il cippo epigrafe con *pyramidion* (TH 10) (NICOLUCCI 1863: 388-390; DEL VAIS, DE SIMONE 2014: 520); nel lavoro si legge infatti che il monumentino era stato rinvenuto «presso l'uscio della tomba», notazione già presente nel testo dello Spano (SPANO 1856: 36-37) e che viene ripresa puntualmente dal CIS («*ad ingressum cujusdam camerae sepulcralis*» CIS I, 159). La stessa indicazione viene data dallo Spano a proposito della stele a incisione con volto umano (TH A) recuperata nel 1875 dal Rembadi e dal Faziola, la quale «stava collocata nella porta di una tomba, solite figure che mettevano contro il fascino, e perché nessuno turbasse il riposo dei morti» (SPANO 1875: 356).

Quanto agli scavi più recenti nella necropoli del Capo San Marco, sebbene nessun esemplare sia stato documentato in posto davanti al portello, appare di grande interesse un cippo di forma piramidale (TH 9), di dimensioni considerevoli e comunque di notevole peso, che è stato ritrovato nel 2002 in occasione di scavi dell'Ateneo bolognese alla base del *dromos* di una tomba, sul lato opposto a quello d'ingresso alla camera, collocato in posizione rovesciata (DEL VAIS 2011: 38, n. 6, fig. 1, c; 2013: 32-33); il fatto che esso fosse inglobato in uno strato di riempimento compatto apparentemente non toccato da violazioni moderne ne ha fatto ritenere probabile la defunzionalizzazione e quindi l'accantonamento in occasione di un riutilizzo antico della sepoltura. Un'interpretazione simile può proporsi per un altarino lacunoso di modeste dimensioni (TH 18) che fu recuperato nel 2013 alla base di un *dromos*, inglobato in un riempimento di scaglie di arenaria non toccato da manomissioni moderne (DEL VAIS 2011: 38-39, n. 7, fig. 2, b). Va infine ricordato il betilo TH 15, rinvenuto nella necropoli settentrionale di San Giovanni<sup>4</sup>, che giaceva sul piano del *dromos* in prossimità dell'ingresso alla camera, a differenza dei due esemplari similari della necropoli sulcitana sistemati invece all'interno di un vano funerario (BERNARDINI 2010: 1262-1264). L'uso di collocare monumenti lapidei alla base del vano d'accesso di ipogei a camera, per lo più davanti al portello, non è esclusivo del-

<sup>4</sup> Concessione di scavo all'Università degli Studi di Cagliari, MiBACT DG Prot. 2145, Class. 34.31.07/382.1, 2/03/2009, direzione scientifica C. Del Vais.

le necropoli tharrensi, ma trova attestazioni in altre aree funerarie, in particolare a Palermo (DEL VAIS 2013: 69, nota 13; SPATAFORA 2014: 450).

La presenza di cippi e di altarini anche all'interno delle camere, analogamente a quanto riscontrato in altri contesti extrainsulari<sup>5</sup>, è stata documentata nella necropoli meridionale tharrense da recenti scavi dell'Università di Bologna in almeno quattro casi (DEL VAIS 2011: 37, 39-40, nn. 2-4, 9, fig. 1, a-b); trattandosi tuttavia di tombe già violate, non è verificabile se i manufatti, tre cippi e un altarino, vi si trovassero originariamente o se vi si siano caduti casualmente in occasione delle manomissioni.

L'analisi della pur scarsa documentazione contestuale, non solo tharrense, suggerisce dunque l'opportunità di non limitare al solo aspetto funzionale, segnacolare nel caso dei cippi, rituale in quello degli altarini, l'uso dei monumentini lapidei nell'ambiente funerario punico. Deve infatti presupporre un significato simbolico più complesso e profondo, anche in considerazione dell'uso della categoria in pratiche rituali legate esclusivamente al momento della tumulazione e aventi come destinatario privilegiato il defunto, in quanto sottratte alla vista dei vivi dopo la celebrazione del funerale e la chiusura della tomba (DEL VAIS 2013: 68-70); è significativa al riguardo la recente identificazione, nella necropoli cagliaritana di Tuvixeddu, di un altarino reso a bassorilievo sulla parete di una tomba a pozzo senza camera, evidentemente del tutto privo di funzionalità pratica e portatore di un esclusivo valore simbolico (SALVI 2019: 1338, fig. 19). Tale valore intrinseco è peraltro condiviso da altre categorie, tra cui le epigrafi che nella stessa necropoli tharrense si trovano talvolta incise all'interno dei vani funerari, sia nei *dromoi* di camere ipogeiche, come ripetutamente documentato dalle ricerche antiquarie (DEL VAIS, DE SIMONE 2014: 523-524), sia, in un caso, in una fossa parallelepipedica scoperta nel corso delle indagini dell'Ateneo bolognese (GARBINI 2006). Il riconoscimento di tale duplice valore, di natura funzionale, legato alla definizione del paesaggio funerario e alla ritualità connessa con le cerimonie funebri, e allo stesso tempo simbolico, intimamente interrelato alle altre categorie artigianali presenti nelle necropoli, costituisce dunque una chiave di lettura della produzione lapidea tharrense e, più in generale, punica.

---

<sup>5</sup> Cfr. DEL VAIS 2013: 69. Per una trattazione generale sugli scavi ottocenteschi nelle necropoli di Cartagine cfr. FERRON 1975: 279-285. Alcuni esemplari cartaginesi rinvenuti in tombe di età arcaica, sia del tipo a camera (BENICHOU-SAFAR 1982: 125-126, 352-353) che a fossa (MOREL 2000: 103-104, fig. 81), si distinguono dagli altri per le dimensioni ridotte.

## Riferimenti bibliografici

- BARRECA F.  
1964. *La civiltà di Cartagine*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro.
- BARTOLONI P.  
1976. *Le stele arcaiche del tofet di Cartagine* (= Collezione di Studi Fenici, 8), Roma, CNR.
- BENICHOUS-SAFAR H.  
1982. *Les tombes puniques de Carthage. Topographie, structures, inscriptions et rites funéraires*, Paris, Édition du CNRS.
- BERNARDINI P.  
2010. Aspetti dell'artigianato funerario punico di Sulky. Nuove evidenze. In M. Milanese, P. Ruggeri, C. Vismara (edd.), *L'Africa romana. I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle province africane*. Atti del XVIII convegno di studio (Olbia, 11-14 dicembre 2008), Roma, Carocci editore: II, 1257-1266.
- CIAFALONI D.  
1992. *Eburnea syrophoenicia* (= Studia punica, 9), Roma, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata".
- DELATTRE A.L.  
1896. *Carthage. Nécropole punique de la Colline de Saint-Louis*, Lyon, Imprimerie Mougin-Rusand.
- DEL VAIS C.  
2006. Per un recupero della necropoli meridionale di Tharros: alcune note sugli scavi ottocenteschi. In E. Acquaro, C. Del Vais, A.C. Fariselli (edd.), *Beni culturali e antichità puniche. La necropoli meridionale di Tharros. Tharrhica-I* (= Biblioteca di Byrsa, 4), Sarzana, Agorà edizioni: 7-41.
- DEL VAIS C.  
2011. Cippi e altarini funerari dalla necropoli meridionale di Tharros. Nuovi dati. *Byrsa* 19-20: 35-60.
- DEL VAIS C.  
2013. *Stele, cippi e altarini funerari dalle necropoli puniche di Tharros* (= Biblioteca di Byrsa, 9), Lugano, Agorà & Co.
- DEL VAIS C., DE SIMONE R.  
2014. Una nuova iscrizione punica su cippo funerario dalla necropoli meridionale di Tharros. In A. Lemaire (ed.), *Phéniciens d'Orient et d'Occident. Mélanges Josette Elayi* (= CIPOA, Cahiers de l'Institut du Proche-Orient ancien du Collège de France, II), Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Jean Maisonneuve: 517-532.
- FALSONE G.  
1993. An Ovoid Betyl from the Tophet at Motya and the Phoenician Tradition of Round Cultic Stones. *Journal of Mediterranean Studies* 3, 2: 245-285.
- FALSONE G.  
2013. Sul culto dei betili a Mozia. A proposito di un cono sacro. In O. Loretz, S. Ribichini, W.G.E. Watson, J.A. Zamora (edd.), *Ritual, Religion and Reason. Studies in Ancient World in Honour of Paolo Xella* (= Alter Orient und Altes Testament, 404), Münster, Ugarit-Verlag: 125-136.
- FALSONE G., FERRO C.  
2020. Cippi, stele e segnacoli funerari della necropoli arcaica di Mozia. In S. Celestino Pérez, E. Rodríguez González (edd.), *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo. A Journey between East and West in the Mediterranean*. IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos – IX International Congress of Phoenician and Punic Studies (Mérida, España, 22-26 de octubre 2018) (= Mytra, 5), Mérida, Instituto de Arqueología Mérida: IV, 1685-1692.
- FARISELLI A.C.  
2021. Rituali collettivi ed escatologia privata nel paesaggio funerario tharrense: dati dalla necropoli punica di Capo San Marco (Penisola del Sinis). In B. Costa Ribas, L.A. Ruiz Cabrero, M. Bofill Martínez (edd.), *La muerte y el más allá entre Fenicios y Púnicos*. XI Coloquio Internacional del CEFYP (Eivissa, 2019). Homenaje al Profesor Manuel Pellicer Catalán (= Treballs del Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera, 82), Eivissa, Museu Arqueològic d'Eivissa i Formentera: 301-316.
- FERRON J.  
1975. *Mort-dieu de Carthage ou Les stèles funéraires de Carthage*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- GARBINI G.  
2006. L'iscrizione della Tomba 20. In E. Acquaro, C. Del Vais, A.C. Fariselli (edd.), *Beni culturali e antichità puniche. La necropoli meridionale di Tharros. Tharrhica-I* (= Biblioteca di Byrsa, 4), Sarzana, Agorà Edizioni: 371-375.
- MANFREDI L.I.  
1988. Su un monumento punico da Tharros. *Studi di egittologia e di antichità puniche* 3: 93-109.

- MOREL J.-P.  
2000. *Vie et mort dans la Carthage punique d'après les fouilles de Byrsa (VIIe-IIe siècles av. J.-C.)*, Tunis, Agence de mise en valeur du Patrimoine et de promotion Culturelle, INP, Institut Français de Coopération.
- NICOLUCCI G.  
1863. Di un antico cranio fenicio rinvenuto nella necropoli di Tharros in Sardegna. *Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino* s. II, XXI: 383-398.
- SALVI D.  
2019. Tombe a pozzo con decorazioni dipinte e a rilievo dai nuovi settori della necropoli di Tuvi-xeddu a Cagliari (campagne di scavo 2004-2007). In A. Ferjaoui, T. Redissi (edd.), *La vie, la mort et la religion dans l'univers phénicien et punique. Actes du VIIème congrès international des études phéniciennes et puniques* (Hammamet, 9-14 novembre 2009), Tunis, INP: III, 1325-1345.
- SPAGNOLI F.  
2015. In the nostrils of God: stone incense altars in Phoenician cult contexts. In A.M. Maila-Afeiche (ed.), *Cult and Ritual on the Levantine Coast and its impact on the Eastern Mediterranean Realm* (= BAAL, hors série X), Beyrouth, Ministère de la Culture, Direction Générale des Antiquités: 215-234.
- SPAGNOLI F.  
2019. Due altari a gola egizia dalle mura di Mozia. *Folia Phoenicia* 3: 31-40.
- SPANO G.  
1851. *Notizie sull'antica Città di Tharros. Parte prima*, Cagliari, Tipografia Nazionale.
- SPANO G.  
1856. Stela fenicia di Tharros. *Bullettino Archeologico Sardo* II: 33-38.
- SPANO G.  
1861. Notizie sull'antica città di Tharros, Appendice. *Bullettino Archeologico Sardo* VII: 177-196.
- SPANO G.  
1875. Scoperte archeologiche fattesi in Sardegna in tutto l'anno 1875. *Rivista Sarda* II, 3: 339-395.
- SPATAFORA F.  
2014. Palermo: la necropoli punica (scavi 2000-2005). Spazio funerario, rituali e tipologie funerarie. *Sicilia Antiqua* XI: 445-452.
- TORE G.  
1989. Cippi, altarini e stele funerarie nella Sardegna fenicio-punica (Nota preliminare). In *Riti funerari e di olocausto nella Sardegna fenicia e punica*. Atti dell'incontro di studio (Sant'Antioco, 3-4- ottobre 1986). *Quaderni della Soprintendenza Archeologica per le provincie di Cagliari e Oristano* 6 suppl.: 109-122.
- TORE G.  
1992. Cippi, altarini e stele funerarie nella Sardegna fenicio-punica: alcune osservazioni preliminari ad una classificazione tipologica. In E. Atzeni et alii, *Sardinia Antiqua. Studi in onore di Piero Meloni in occasione del suo settantesimo compleanno*, Cagliari, Edizioni della Torre: 177-194.

# A proposito di pietre lavorate: gemme eloquenti della Sardegna romana

Miriam NAPOLITANO

Contrattista del progetto; Dip. di Lettere, Lingue e Beni culturali – Università degli Studi di Cagliari  
email: miriam.napolitano@gmail.com

*Abstract:* The Roman gems found in Sardinia are valuable archaeological discoveries that help us better understand the island's culture and society, which were heavily influenced by Roman ways. These gems, with their meaningful engravings, provide important clues about what the people who owned them believed in, valued, and who they were. These engravings reveal information about their religious, political, and cultural ideas, giving us a clearer picture of what life was like in Sardinia during the time of the Romans.

*Keywords:* Engraved Gems; Sardinia; Iconography; Roman Glyptic

La classe delle gemme incise rappresenta un fertilissimo campo di studio dell'arte antica, volto alla conoscenza e alla comprensione delle espressioni sociali e culturali del mondo classico mediante l'indagine dei materiali intagliati, delle iconografie e dei significati simbolici racchiusi negli intagli e nei cammei, le pietre semipreziose incise in negativo o lavorate invece in rilievo (FURTWÄNGLER 1900; ZAZOFF 1983; GUIRAUD 1988; 1996; 2008; HACKENS, MOUCHARTE 1989; HENIG, SCARISBRICK, WHITING 1994; BROWN 1997; PLANTZOS 1999; MASTROCINQUE 2003; 2007; 2014; ZANETTIN 2003; HENIG, MACGREGOR 2004; HENIG 2007; ZWIERLEIN-DIEHL 2007; TASSINARI 2008; 2011; SENA CHIESA 2009; SENA CHIESA, GAGETTI 2009; ENTWISTLE, ADAMS 2011).

*Ornamenta* per eccellenza, i monili intagliati hanno sempre goduto di un grande apprezzamento per il loro valore estetico e decorativo, ma si inquadrano inoltre come manufatti "parlanti", degli strumenti di comunicazione veicolanti un significato mediante un linguaggio iconografico, che adotta, quale codice comunicativo, un inestimabile assortimento di soggetti, come figure umane, animali, simboli religiosi e di propaganda, iscrizioni, talvolta esclusivi di questa categoria artistica. L'artificio iconografico dell'incisore, l'"opus" o "ars", risulta intrinsecamente connesso col tipo di supporto intagliato, ossia la "materia" (SENA CHIESA 1989; 2003: 388; TOSO 2007: 17) che, come ci illustrano ad esempio Plinio il Vecchio (NH XXXVII) e i Lapidari antichi (HALLEUX, SCHAMP 1985; BIANCO 1992; MICHELI 2022: 100-106), era selezionata sulla base delle varietà, dei colori, delle qualità e delle virtù di cui erano anticamente caricate le pietre incise (HALLEUX 1970; SENA CHIESA 1989; DEVOTO, MOLAYEM 1990; MACRÌ 2009; MICHELI 2012: 25; DASEN 2014).

Possiamo dunque studiare le pietre incise come oggetti comunicanti il processo di costruzione dell'immagine dell'individuo nella società, poiché permettono di ricostruire la percezione che il proprietario aveva di sé stesso e di come essa doveva essere intesa dal prossimo (TORELLI 2002; PLATT 2006; ALLEN 2021; MICHELI 2022). Si tratta di una classe di materiali altamente personalizzata, a cavallo tra sfera privata e pubblica, realizzata su un supporto di ridotte dimensioni in cui sono sinteticamente espresse l'ideologia, le mode, i gusti e l'identità

del suo possessore e della comunità nella quale egli è inserito. Ma esiste un ulteriore livello comunicativo, dato dal significato acquisito in relazione all'uso di questi preziosi manufatti, adoperati con differenti funzioni, scopi e valori.

Affermatasi durante l'epoca romano-repubblicana, dapprima in qualità di sigillo per contrassegnare un documento ufficiale o ribadire la proprietà di un oggetto al quale si accompagnava, gli intagli rivestono anche importanti valenze simboliche: sono beni di prestigio personale, poiché prerogativa di un *status* sociale elevato, esprimono l'appartenenza a un gruppo (quali partiti politici, *gens*, circo, adesione filosofica ecc.) o a una fede religiosa, sono concepiti quali strumenti di propaganda politica e di fedeltà nei confronti dei capi di partito o dell'imperatore, o ancora impiegati a scopo magico, terapeutico o profilattico, quale amuleto e talismano per la protezione e il buon auspicio, poiché considerati in grado di influenzare il destino e la fortuna di chi li recava con sé (ALLEN 2021: 357-361).

In una prospettiva di analisi storica della cultura materiale, i prodotti glittici divengono quindi preziosi indicatori, permettendoci di acquisire informazioni di tipo iconografico, produttivo, stilistico, storico-sociale, politico, religioso, medico e ancora magico del contesto in cui sono stati rinvenuti. L'esame delle testimonianze attestate nella Sardegna romana riflette l'adozione di schemi iconografici, modelli simbolici nonché di formule espressive tecnico-stilistiche che rientrano appieno in un repertorio illustrato comune a Roma, alla Penisola e all'Impero (CICU 2010; NAPOLITANO 2021; NAPOLITANO 2022), discostandosi *in toto* dagli scarabei concepiti in seno alla precedente esperienza artigianale sardo-punica (OLIANAS 2009; 2010; 2012; 2014). Il presente studio intende soffermarsi su alcuni esemplari incisi e particolarmente significativi nell'ottica di ricostruzione dell'identità culturale, personale e collettiva, degli abitanti della Sardegna d'epoca romana.

L'insieme delle gemme sarde è molto eterogeneo, costituito per la maggior parte da beni confluiti nei musei sardi a seguito di acquisti e donazioni, tra i quali emerge il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari con la sua raccolta di 156 esemplari d'epoca romana e moderna<sup>1</sup>. La provenienza di alcuni di questi è riportata nelle note presenti nei registri d'inventario del Regio Museo e ancora nei contributi, editi a partire dal 1800, a firma dello stesso Giovanni Spano (SPANO 1856a; 1856b; 1857a; 1857b; 1859a; 1859b; 1860a; 1860b; 1860c; 1861a; 1861b; 1863; 1864; 1866-1867; 1868-1869; 1875; 1876) e di Antonio Taramelli (TARAMELLI 1914a; 1914b; 1919; TARAMELLI, DELOGU 1936), i quali ci permettono di ricostruire in maniera più esaustiva e pertinente il messaggio veicolato da questi manufatti, inquadrato ora anche in rapporto al sito di rinvenimento. Le pietre incise documentate provengono da numerose località sarde, collocate lungo le vie comunicazione principali e nelle zone costiere, dove sorgevano gli importanti centri di *Sulci*, *Tharros*, *Turris Libisonis*, *Olbia*, *Nora*, ecc. (NAPOLITANO 2022: 32-37, fig. 13).

Ma se esaminiamo complessivamente i dati, osserviamo una significativa disparità di attestazioni tra i vari siti, certamente attribuibile a fattori contestuali quali il limitato numero di indagini archeologiche, concentrate in alcuni luoghi piuttosto che in altri, la manipolazione dei contesti antichi e, non ultimi, la dispersione e il reimpiego degli intagli e dei cammei nell'isola durante l'Ottocento, come affermato da fonti coeve quali lo stesso canonico Giovanni Spano (SPANO 1856a: 104-109).

Proprio lo Spano dovette rivestire un ruolo primario nella dispersione di gemme rinvenute nell'isola (NAPOLITANO, CARBONI c.d.s.) e a questo riguardo si rimanda alla corniola, presumibilmente del I sec. d.C., con l'iscrizione *LARVM GALILLENIVM* distribuita su due linee, già di proprietà dell'allora Presidente della Biblioteca Reale Ludovico Baillet e acquisita dal Canonico intorno alla metà del XIX secolo per conto del Conte torinese Luigi Cibrario (*CIL* X, 8061,1; RUGGERI 2018). La gemma, rinvenuta in Sardegna e giunta in territorio sabauda a

<sup>1</sup> Altri 52 manufatti, andati dispersi durante il secolo scorso probabilmente a seguito di un furto avvenuto nel 1989, sono noti grazie alle foto dei calchi realizzate durante gli anni '70 (DEL PELLEGRINO 1971-1972), cfr. NAPOLITANO 2017a: 292-293. Un inquadramento completo sulle testimonianze del museo cagliaritano e della formazione della collezione glittica è presentato in NAPOLITANO 2017a; 2022.



Fig. 1. Calco di intaglio con corona, palma e iscrizione (da DEL PELLEGRINO 1971-1972: fig. 181).



Fig. 2. Calco di intaglio con combattimento di galli e iscrizione (da DEL PELLEGRINO 1971-1972: fig. 136).

seguito della compravendita dello Spano, confluisce nella collezione di Cibrario ma oggi risulta irreperibile: l'importanza della stessa è data dall'iscrizione che ricorda i Lari Galliensi, posti a difesa dei confini e dei territori montuosi abitati dai pastori indigeni della tribù dei *Galillenses* che, nella celebre Tavola di Esterzili del 69 d.C., sono ricordati in contrapposizione ai *Patulcensens Campani*, contadini-coloni abitanti delle fertili pianure del Gerrei o della Trexenta, nell'ambito della contesa giudiziaria sulle terre sarde (CIL X, 7852 = ILS 5947 = AE 1983, 447 = AE 1989 353; MASTINO 1993).

L'impiego sigillare delle gemme (AUBRY 2009; 2016), deducibile dalla presenza di lettere dell'alfabeto latino, appare manifesto in pochi intagli d'epoca romano-repubblicana e imperiale comunicanti il nome del proprietario del gioiello in genitivo o le iniziali dei suoi *tria nomina*, come documenta un intaglio, disperso, con palma inscritta in una corona d'alloro e iniziali L(---)T(---)S(---) (fig. 1), forse proveniente dal territorio di Sanluri (NAPOLITANO 2022: 160, n. 166\*).

Ad essa si aggiungano un diaspro rosso perduto, recuperato a Padria o a Sant'Antioco, che mostra un'ordinaria scena di combattimento fra galli, sormontata dall'iscrizione LVC (fig. 2), scioglibile in LVCI, cioè "di Lucio", in genitivo d'appartenenza per dichiararne la sua proprietà, oppure stante per l'abbreviazione del nome L(---)V(---)C(---) (SPANO 1866-1867: 16, fig. 14; TARAMELLI 1914a: 77; TARAMELLI, DELOGU 1936: 24; ROWLAND 1981: 97; 1988: 810; ANGIOLILLO 2000: 113, nota 92; NAPOLITANO 2017b: 305, nota 100, fig. 15; 2022: 143-144, n. 139\*) e ancora un prasio scoperto fortuitamente nell'area ad est delle "Grandi Terme" di Santa Maria de Nabui, l'antica Neapolis sul golfo di Oristano, il cui lavoro d'intaglio (fig. 3) mostra un felino (pantera o leonessa), accovacciato sulle zampe posteriori in atteggiamento adorante di fronte ad un cratere dal quale fuoriesce un tralcio di vite, che l'animale tenta di afferrare. Due iniziali del *tria nomina*, L(ucii) e I(---), sono disposte a destra e a sinistra del lungo tralcio, la terza iniziale C(---) è intagliata in posizione sottostante alla linea di base (ZUCCA, COSSU 2005: 225-227, fig. 5.21). Il *tria nomina* L(ucii)C(---)I(---) anche in questo caso compare inciso in negativo, e dunque con finalità sfragistiche, pertanto la lettura dell'incisione doveva procedere in senso antiorario, dall'alto verso il basso e poi di nuovo in alto. Come giustamente avanzato dagli autori, l'intaglio potrebbe essere appartenuto ad un seguace del culto di Dioniso-Bacco, considerata la presenza del felino, animale caro al dio e parte del suo *thiasos*, e del cratere con tralci di vite, simboli richiamanti il simposio, la vegetazione e la speranza nel dio foriero di maturazione e rinascita<sup>2</sup> (ZUCCA, COSSU 2005: 227).

Dal *municipium* di Sulci proviene un diaspro rosso, oggi disperso, recante un aratro e due chicchi di grano o di orzo, nell'esergo compare invece l'iscrizione A ANOPT (fig. 4), incisa in negativo (SPANO 1856a: 108; 1860a: 15; 1864, Tav. XIV, n. 4; TARAMELLI 1914a: 76; NAPOLITANO

<sup>2</sup> Per un approfondimento sulle rappresentazioni di felini nelle gemme si rinvia a SAGIV 2018: 87-104.



Fig. 3. Intaglio con cratere, tralci e felino e iscrizione da Neapolis (da ZUCCA, COSSU 2005: fig. 5.21.3).



Fig. 4. Calco di intaglio con aratro, chicchi di cereali e iscrizione (da DEL PELLEGRINO 1971-1972: fig. 180).

2017b: 305, nota 99, fig. 14; 2022: 160-161, n. 167\*). Il lavoro d'intaglio risulta inquadrabile tra il I sec. a.C. e il I sec. d.C., e l'associazione tra il materiale inciso, il motivo iscritto e quello iconografico induce a supporre che la gemma possa essere appartenuta ad un personaggio giunto nell'antica *Sulci* dall'Italia centrale tra la fine dell'epoca repubblicana e il primo impero.

Nei *Lithikà Kerygmata*, un lapidario d'epoca imperiale, la pietra di diaspro è ricordata quale pietra agraria, raccomandata per la sua efficacia riproduttiva e capacità fecondativa quando associata al terreno agricolo. Così recita il testo: «È nota a tutti. Anche questa pietra, dicono, è utile ai campi da arare, perché produce fertilità. Ma, a quanto dicono i Greci, in caso di siccità, può far scendere la pioggia sui campi» (BIANCO 1992: 110, 255).

Considerando invece l'antroponimo, il *duo nomina* inciso *A ANOPT* potrebbe essere sciolto in *A. Anoptes*: il *cognomen* è ben documentato in riferimento a schiavi cappadoci o genericamente d'origine greco-orientale, condotti a Roma come merce d'esportazione e in seguito liberati (SOLIN 20032: 1396-1397; CASSIA 2004: 321; 2018: 129-130).

Il soggetto raffigurato potrebbe alludere, da un lato, al mezzo economico primario del raccolto, simboleggiando così la produzione cerealicola e i suoi frutti, riferiti al proprietario dell'intaglio in qualità di addetto alla gestione di latifondi agricoli di ricchi concessionari di fondi (imperator?) (PITTAU 1993; COCCO 2017) o ancora a un personaggio impegnato nell'industria della panificazione. In merito a questo aspetto, occorre ricordare che, a Roma, un tale *T. Statilius Anoptes* è citato come *pistor de conleg(io)* (CIL VI, 6219, cfr. CASSIA 2018: 129-130; BENTON 2020: 150, 180-181)<sup>3</sup>, cioè come fornaio o mugnaio, compito in origine demandato a liberti o schiavi greci (FUJISAWA 1995; MANZONI 2015: 168). Dall'altro, come ipotizzato da M. Henig e J. Collins (HENIG, COLLINS 2001), la raffigurazione dell'aratro sottintenderebbe la fondazione di nuove colonie o ancora l'estensione/rinnovamento di città più antiche, in stretta relazione con la città di Roma.

Completa il quadro delle *gemmae litteratae* della Sardegna romana una corniola ascrivibile alla tarda repubblica e il primo impero, forse rinvenuta ad Olbia, che raffigura una scena di culto campestre (Fig. 5) (SPANO 1866: 42; 1873: 15; NAPOLITANO 2017b: 299-300, 305, nota 50, fig. 8; 2022: 112-113, n. 90)<sup>4</sup>. Entro un contesto idillico-bucolico, indicato da un masso roccioso sul quale si erge una piccola edicola, è rappresentato un fedele che regge un vassoio e poggia delle offerte di forma ovoidale (frutti?) su una *tràpeza*. Al di là dell'interessante motivo icono-

<sup>3</sup> L'attività del *pistor* e la tradizione panificatrice cappadoce sono poste in relazione in CASSIA 2018: 131, che afferma: «la Cappadocia poteva vantare un'ottima tradizione quanto all'attività di panificazione: Ateneo ricorda infatti non soltanto il Libro del panettiere scritto da Crisippo di Tyana nel I secolo d.C., ma anche una varietà di pane "cappadoce" dalla pasta soffice, nonché un dolce tipico di quella regione».

<sup>4</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 15377, collezione Timon.



Fig. 5. Riproduzione grafica di intaglio con scena di culto e iscrizione punica (elaborazione M. Napolitano).

grafico, riferibile alla categoria glittica dei cosiddetti “culti campestri” e affermatosi durante l’epoca augustea quale manifestazione tangibile della *pietas* e della devozione nei confronti della divinità (GUIRAUD 1974), ciò che conferisce un’impronta ancor più distintiva al nostro intaglio è l’iscrizione posta nella regione dorsale dell’offerente ed eseguita mediante l’utilizzo dei caratteri neopunici *mem* e *gimel*, testimoniante la sopravvivenza della lingua punica ancora durante l’epoca romana. Questo intaglio rappresenta infatti un’ulteriore prova del “sincretismo” tra le influenze culturali e linguistiche della popolazione indigena e l’apporto romano nella Sardegna antica, costituendo un caso unico tra le gemme romane rinvenute nell’isola (cfr. SPIER 1992: nn. 186, 308; CICU 2008: 768).

Numerose attestazioni glittiche si inquadrano come strumenti di propaganda politica, atti a esprimere una preferenza, potenziare e diffondere, tra la cerchia di sostenitori e clienti, i programmi per immagini dei *potentiores* romani durante le lotte di potere della fine dell’epoca repubblicana (VOLLENWEIDER 1966; CICU 2009; SENA CHIESA 2012; MAGNI 2019; GOŁYŹNIAK 2020). Emblematiche in questo senso sono le rappresentazioni di Ottaviano, assimilato all’iconografia di Mercurio in un vetro da Turrus Libisonis (Porto Torres) (SPANO 1860a: 27, n. 35; CICU 2009: 342, fig. 1; GOŁYŹNIAK 2020: 387, n. 9.765. P; NAPOLITANO 2022: 74, n. 34)<sup>5</sup>, colonia dedotta per volontà cesariana e rafforzata dal *princeps* stesso (MASTINO 1992: 14-16), o piuttosto il diaspro nero con il suo ritratto, noto come “tipo del Triumvirato”, incorniciato tra spighe strette dalla *dextrarum iunctio*<sup>6</sup> (CICU 2009: 343, fig. 6; GOŁYŹNIAK 2020: 379, n. 9.566. P; NAPOLITANO 2022: 152-153, n. 153), simboli allegorici dell’abbondanza, della prosperità, della concordia e del rispetto dei patti presi con i suoi alleati Antonio e Lepido. Analogamente a quest’ultimo manufatto, proviene da Sant’Antioco anche un secondo diaspro nero raffigurante simboli politici propagandistico-beneaugurali (CICU 2009: 342-343, fig. 3; GOŁYŹNIAK 2020: 429, n. 10.465. P; NAPOLITANO 2022: 148, n. 147)<sup>7</sup> quali la cornucopia, la spiga e il papavero: la pietra fu scelta da qualche personaggio appartenente alla classe dirigente locale per esprimere lealtà e supporto nei confronti di Ottaviano-Augusto (GOŁYŹNIAK 2020: 265), proprio negli anni dell’affermazione del controllo augusteo sulle miniere di piombo argentifero nel Sulcis-Iglesiente, che contribuì in modo significativo alla crescita economica della città di *Sulci* e del suo distretto (NAPOLITANO 2022: 33-35).

<sup>5</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 10822, collezione Spano.

<sup>6</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 15345, collezione Timon.

<sup>7</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5794, collezione preesistente.

Anche nel caso della Sardegna, come nel resto dell'Impero, la pietra più impiegata è la corniola, prediletta per i gradevoli toni cromatici, la lavorabilità del materiale e per le sue proprietà magico-terapeutiche. Incise su questo supporto arqueo-gemmologico troviamo le raffigurazioni di numerose divinità del pantheon greco-romano, invocate in segno di devozione, tutela e soccorso, come Atena/Minerva/Roma, nella sua accezione di divinità guerriera ma anche come personificazione della Saggezza e della Ragione e ancora quale protettrice delle attività accademiche e artigianali o legate alla Salute (cfr. GUIRAUD 2016; CRAVINHO 2018).

Rientrano però nel repertorio iconografico della Pallade almeno dieci gemme di diverso materiale: 3 diaspri sono ascrivibili al tipo Minerva/Roma<sup>8</sup> (NAPOLITANO 2022: 80-82, nn. 42-44); 1 corniola al tipo Atena/Demetra, recuperata in una cisterna oggi nel Teatro Massimo di Cagliari (SALVI *et alii* 2015: 350, 356-357, 378, tav. XI, n. 5); un intaglio attualmente disperso raffigurava uno splendido busto con la dea armata di elmo, asta e *gorgoneion* (Fig. 6) (TARAMELLI 1914a: 77; TARAMELLI, DELOGU 1936: 23; NAPOLITANO 2022: 58, n. 12\*) e una seconda testa elmata di provenienza sconosciuta è incisa su corniola<sup>9</sup> (TARAMELLI 1914b: 269; NAPOLITANO 2017b: 302, nota 79; 2022: 58, n. 13).

In un calcedonio verde della metà del I sec. d.C. la dea libante reca una patera<sup>10</sup> (ANGIOLILLO 2000: 113, nota 94; NAPOLITANO 2017b: 302, nota 79; 2022: 60, n. 15); in un calcedonio bianco della fine del II sec. d.C. il nume è armato di lancia, scudo e fodero di spada<sup>11</sup> (TARAMELLI 1914b: 269, fig. 29; NAPOLITANO 2017b: 302, nota 79; 2022: 61, n. 17), ancora da Nora proviene una corniola con dea assisa accanto ad un alberello mentre incide uno scudo<sup>12</sup> (SPANO 1868-1869: 19; ROWLAND 1981: 72; 1988: 809; NAPOLITANO 2017b: 299-300, nota 51, fig. 9; 2022: 61, n. 16) e infine una Minerva Nicefora, su una corniola intagliata tra il I e il II sec. d.C. ma reimpiegata in una montatura in oro di VI-VII sec. d.C., è stata scoperta nella necropoli di Su Bruncu 'e S'olia nei comuni di Dolianova-Serdiana<sup>13</sup> (TARAMELLI 1919: 143, 145, figg. 6-7; ROWLAND 1988: 806; SALVI 1989: 25, 28; 1990; 2001: 117-118; 2002: 160, fig. 166; DOLCI 2002: 25; CORRIAS 2004: 36, figg. 59-59a, 42; S. Dore in ANGIOLILLO *et alii* 2017: 429, n. 3.56; NAPOLITANO 2017b: 292, nota 2, 294-295, nota 23; 2021: 246, fig. 233; 2022: 59-60, n. 14; TACCONI 2022, fig. 205). Quest'ultimo manufatto è per noi molto interessante, perché documenta una caratteristica propria della gioielleria bizantina, in cui si assiste al recupero e riuso di oggetti preziosi molto più antichi, espressione di un sapere artigianale ormai perduto e perciò recepiti quali simboli di rango e prestigio, volti a legittimare ideologicamente una continuità storica e materiale del potere imperiale. La stessa intenzionalità si rileva anche in merito all'anello rinvenuto nel mausoleo bizantino di Cirredis (Villaputzu, SU), che ospita una gemma ovale, forse corniola, con un personaggio femminile stante recante un'asta e che tende la mano sinistra verso un secondo individuo, genuflesso al suo fianco (Fig. 7) (SALVI 2001: 116-120, fig. 1.3). Per gli attributi della donna (copricapo o diadema, asta o piuttosto cornucopia?) e lo schema della rappresentazione, il motivo iconografico sembra riconducibile al tipo della Fortuna o Iside-Tyche riverita da devoto impegnato nel gesto di supplica al fine di ottenere protezione da parte della dea, e ben diffusa tra le gemme incise d'epoca imperiale (cfr. BETTI 2007: 56-59, figg. 1-3; VITELLOZZI 2010a: 268-269, n. 300).

Più puntualmente, possiamo citare altre testimonianze glittiche che dimostrano la diffusione dei culti egizi nell'isola in piena epoca romana, già ricordata dalle fonti classiche e confermata da poche ma significative attestazioni archeologiche (GAVINI 2005; 2007; 2014; 2017; PILO 2012). Plinio il Vecchio afferma che le immagini degli dei egiziani erano incise in anelli (Plin., *NH* XXXII, 41), indossati quali sigilli personali o come amuleti esprimenti devozione e fiducia da parte dei fedeli, secondo una rielaborazione ellenizzata generata dalle idee religiose diffuse nell'Egitto greco-romano (WORTMANN 1966; MASTROCINQUE 2003: 141-299; SFAMENI 2004).

<sup>8</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 15367, 15344, 5786.

<sup>9</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 35000, collezione Gouin.

<sup>10</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 34988, collezione Gouin.

<sup>11</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 34984, collezione Gouin.

<sup>12</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 15378, collezione Timon.

<sup>13</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 31486.



Fig. 6. Calco di intaglio con busto di Atena/Minerva (da DEL PELLEGRINO 1971-1972: fig. 190).

Molte di queste iconografie compaiono su un nutrito gruppo di manufatti, le cosiddette gemme magiche, confezionate a partire da I secolo d.C. fino al V con la precisa funzione di amuleto per ottenere la protezione o l'aiuto, le cure e il successo attraverso l'invocazione della potenza divina (MICHEL 2001; 2004; MASTROCINQUE 2003; 2007; 2014; VITELLOZZI 2010b; DASEN, NAGY 2019; ENDREFFY *et alii* 2019). Tali prodotti furono concepiti da professionisti di pratiche culturali in un clima sincretico di filosofie ed espressioni religiose, quali l'ebraismo e il cristianesimo ai suoi arbori, volti a soddisfare le esigenze di una vasta clientela che si avvale di questi prodotti ritenuti magici per ottenere risposte più efficaci ai bisogni del singolo rispetto alla comune medicina o alla religione tradizionale. Le incisioni attestate trovano riscontro anche su altri supporti coevi, come papiri e testi greco-egizi, in cui è possibile trovare espresse la valenza profilattica e le istruzioni utili per fabbricarli. Questa classe comprende pietre intagliate principalmente in diaspro, ematite, magnetite, lapislazzuli che mostrano un numero notevole di soggetti iconografici d'ambito egizio, del Vicino Oriente, greco-romano e altri simboli, spesso corredati da formule magiche, con iscrizioni (*voces magicae* o *barbarae, logoi*) in caratteri greci incise in positivo, riferibili principalmente a divinità e a simboli magici (*charakteres*).

Nel Supramonte di Baunei è stato rinvenuto di recente un plasma datato alla fine del I sec. d.C., raffigurante Iside o sacerdotessa recante quali attributi *situla* e *sistro*, strumenti tradizionali delle cerimonie religiose e delle pratiche di culto in onore della dea egizia (DIRMINTI, PUSOLE c.d.s.)<sup>14</sup>. Il corpo è raffigurato leggermente di tre quarti, il capo è volto di profilo verso sinistra, la figura indossa un chitone e un *himation* annodato ai fianchi. I capelli sono raccolti in un rotolo e raccolti in uno *chignon* sulla nuca, sul capo reca il *basileion*, copricapo formato da corna, disco solare e piume. L'incisione è stata lavorata con punte a disco di vario calibro, medie e grosse, le quali, se delineano chiaramente la fisionomia del personaggio, rendono meno decifrabili il sistro e la situla, realizzati in maniera corrente e privi di dettaglio.

Dalla necropoli di Tharros proviene una corniola con la rappresentazione ellenizzata di Arpocrate<sup>15</sup> (Fig. 8) (WALTERS 1926, n. 1801; BARNETT, MENDLESON 1987: 239, 33/14, tav. 65f, III sec. d.C.): il dio è nudo, con capo di profilo e fianco fortemente inarcato, il dito destro è portato alla bocca<sup>16</sup>, il braccio sinistro è disteso sul fianco e piegato al gomito a sostenere una

<sup>14</sup> Per simili raffigurazioni isiache si vedano BRANDT *et alii* 1972, n. 2661 (corniola, III-IV sec. d.C.); MAGNI 1997: 237-238; MAGNI 2009, nn. 318-319, tav. 20 (diaspri rossi, II sec. d.C.).

<sup>15</sup> Londra, British Museum, inv. 127218. Sul tipo iconografico di Arpocrate con cornucopia: MASTROCINQUE 2003: 149-150, 159-160; VITELLOZZI 2010a: 222, n. 233 (corniola, I sec. d.C.), con ulteriore bibliografia.

<sup>16</sup> «Simbolo del silenzio, o meglio di colui che impone il silenzio nei misteri» (Ov. *met.* 9,692). Sul significato del gesto infantile si veda MASTROCINQUE 2003: 149; SFAMENI 2004: 392, nota 85.



Fig. 7. Riproduzione grafica dell'intaglio rinvenuto nel mausoleo di Cirredis, Villaputzu (da SALVI 2001: fig. 1.3).

cornucopia, dalla quale pende un drappo. "Horus bambino" – questo il significato del nome Arpocrate – all'interno del mito egizio rappresenta il nuovo sole che sorge ogni giorno (il sole dell'alba), l'idea di creazione e rinascita, poiché generato dall'unione della dea Iside con il corpo ricomposto ma "morto" di Osiride (Plut. *De Is. et Os.* 19, 358 e; WORTMANN 1966: 65): possiamo ipotizzare che l'impiego della corniola, *gemma ardens*, doveva rafforzare il favore e la protezione del dio del sole, oltre che dimostrare la fede verso Arpocrate stesso da parte dei coloro che indossavano la sua immagine (VITELLOZZI 2010b: 19). All'interno del corredo funerario, composto da reperti variamente ascrivibili tra il VII-VI sec. a.C. (*askoi* aviformi) e il V-VI d.C. (ad esempio una lucerna in sigillata africana tipo Broneer XXXI con *chrismon*) che documentano il riutilizzo della tomba a camera fenicio-punica in momenti successivi al loro primo uso (BARNETT, MENDLESON 1987: 238-241), è documentato un secondo intaglio in corniola sul quale sono incisi i Dioscuri, stanti in posizione simmetrica, con capi affrontati ed elmo sormontato da una stella (Fig. 9) (WALTERS 1926, n. 1860; BARNETT, MENDLESON 1987: 239, 33/15, tav. 65g, III sec. d.C.)<sup>17</sup>. I gemelli divini, Castore e Polluce, si scambiano lo sguardo appoggiandosi ad una lunga asta posta al centro, mentre il braccio a riposo è portato sul fianco con spada e clamide. Per iconografia e stile, la gemma trova stretti confronti con un calcedonio bianco attestato nell'isola (TARAMELLI 1914b: 269, fig. 29; NAPOLITANO 2022: 103, n. 76)<sup>18</sup> e con altri intagli di I-III sec. d.C. scoperti nel territorio dell'Impero romano<sup>19</sup> (SENA CHIESA 1966: 216, n. 492, tav. 25; MAGNI 2009: 113, n. 501, tav. 32): l'incisione schematica dei personaggi, ricavata con punte semitonde e a disco, permette di accostarli ai prodotti dell'Officina aquileiese dei Dioscuri o piuttosto ad artigiani impieganti una tecnica affine, formati negli stessi *ateliers* (MAGNI 2009: 113).

Ascrivibile entro la categoria delle gemme magiche con motivi egittizzanti è inoltre un diaspro verde con raffigurazione di Osiride (mummiforme), stante di profilo coronato da *kalathos* o pilastro *djed*, che reca in mano uno scettro e di fronte a lui è posta una triade di scarabei sviluppata in verticale (Fig. 10) (AGUS 2002: 31-33, fig. 3)<sup>20</sup>. Fratello e marito di Iside, Osiride è spesso rappresentato come mummia per rievocare la sua appartenenza al regno dei morti nonché la disarticolazione del suo corpo (MICHEL 2004: 35, nota 155; cfr. MICHEL 2004: 311-315; MASTROCINQUE 2014: 34-38), smembrato dal fratello e nemico Seth come ricorda il mito tramandato da Plutarco da Cheronea (*De Is. et Os.*). Egli simboleggiava l'eternità e la vita imperitura, era il Sole di notte nel regno dei morti: conosciuto come *kemi* "il nero", le pietre predilette

<sup>17</sup> Londra, British Museum, inv. 127219.

<sup>18</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 34940, collezione Gouin.

<sup>19</sup> Una scena più complessa è raffigurata nella corniola con montatura in ferro proveniente da Maristella - Porto Conte (Alghero), dove troviamo i due cavalieri stanti e affrontati, con lancia e capi ornati da stelle e luna: Sassari, Museo Nazionale "G. A. Sanna", inv. 4077/7252/1275, vedi C. Pilo in ANGIOLILLO *et alii* 2017: 362, n. 1.171 (I-II sec. d.C.).

<sup>20</sup> Terralba. Collezione G. Artudi e S. Perra. In merito al copricapo indossato, cfr. MASTROCINQUE 2014: 37, n. 70: «Le *kalathos* était la mesure du blé et le symbole de la fertilité procurée par Sérapis; le pilier *djed* signifiait en égyptien «stabilité», «durée»; il était identifié à la colonne vertébrale d'Osiris».



Fig. 8. Calco di intaglio con Arpocrate dalla necropoli di Tharros (da BARNETT, MENDLESON 1987: tav. 65f. 33/14).

per incidere la sua immagine erano proprio quelle di colore scuro (MASTROCINQUE 2014: 34). L'iconografia del sovrano del regno dei morti, ripresa fin dall'epoca dell'antico regno (SFAMENI 2004: 381), sottintende la speranza dei defunti circa la possibilità di una rinascita e di una sopravvivenza eterna nell'aldilà, ottenuta grazie al rigoroso rituale funerario svolto da Iside e da Anubi ai fini della ricostituzione fisica e spirituale del corpo smembrato di Osiride (WORTMANN 1966: 66; SFAMENI GASPARRO 2020: 246). Il potere benefico e curativo di Iside è implicito in un diaspro nero viennese datato tra la fine del I e il III sec. d.C. nella raffigurazione la dea agita le sue ali da falco per generare il vento, il soffio della vita e richiamare in vita il marito, anche in questo caso rappresentato mummiforme e con corona *atef* sul capo<sup>21</sup> (WORTMANN 1966: 65, fig. 2; ZWIERLEIN-DIEHL 1991: 151, n. 2179, tav. 86; MAGNI 1997: 257; MICHEL 2004: n. 30.3.b; CBd-2422). Nella sfera egiziana, lo scarabeo rientra fra gli animali sacri per antonomasia, simbolo solare e segno del divenire, della rinascita e dell'eternità poiché si credeva che lo scarabeo, come dio sole sorgesse da sé stesso (MICHEL 2001: 65, n. 99). La triplicazione dello scarabeo (WORTMANN 1966: 72-75; cfr. MASTROCINQUE 2003: 155) enfatizza il concetto di speranza verso la resurrezione dopo la morte, susseguente allo scioglimento delle bende da mummia e al risveglio a nuova vita, ottenuto anche attraverso la morte rituale prescritta nei rituali di iniziazione dei misteri (WORTMANN 1966: 67-68) e al ciclo di nascita, morte, rinascita (MICHEL 2001: 13). Confrontabile con il nostro manufatto terralbese è un'ematite con mummia (Osiride) intagliata accanto a tre animali sovrapposti (uno scarabeo, un falco e un leone), oggi conservata al J. Paul Getty Museum di Malibu (MICHEL 2004: n. 39.3.b = CBd-2383): l'associazione del dio con la triade di animali positivi e solari, lascia supporre che anche queste gemme potevano essere adoperate quali amuleti e talismani dell'eternità e della rinascita<sup>22</sup>.

Un connubio tra religione e politica è offerto da una corniola incisa su entrambe le facce: nel verso troviamo un'invocazione in lingua greca [...] / ΕΙ ΖΕΥ(C)/CEΠΑΙΙ/IC traducibile come "Uno è Zeus-Serapis", nel *recto* è intagliato il busto di un imperatore con *paludamentum*, da identificare, verosimilmente, con Settimio Severo<sup>23</sup> (NAPOLITANO 2017a; 2022: 84-85, n. 48). L'iscrizione, in positivo, costituisce una formula ricorrente all'interno delle gemme e nei papiri magici, ad indicare il forte enoteismo di cui era caricato il dio Serapide durante l'epoca

<sup>21</sup> Confronta inoltre la scena più complessa in presenza anche di Nefti, sorella di Iside, e di un grande scarabeo posto ai piedi delle dee incisa su un eliotropio del II sec. d.C., oggi al British Museum (CBd-392 = MICHEL 2001: 9, n. 13). Secondo S. Michel, le due sorelle divine piangono il loro fratello defunto, e il lamento funebre delle donne, secondo la cultura egizia, era associato al verso del falco.

<sup>22</sup> Cfr. MASTROCINQUE 2014: 34-36, n. 65 = CBd-3189, in merito a un diaspro verde in cui il dio mummiforme è raffigurato sdraiato, con un serpente che lo incornicia a forma di U reclinata mentre uno scarabeo – simbolo del divenire – ascende al cielo, preannunciando l'eternità, e un falco – simbolo dell'anima – giace sul collo del serpente.

<sup>23</sup> Cagliari, Museo Archeologico Nazionale, inv. 24061.



Fig. 9. Calco di intaglio con Dioscuri dalla necropoli di Tharros (da BARNETT, MENDESON 1987: tav. 65g. 33/15).

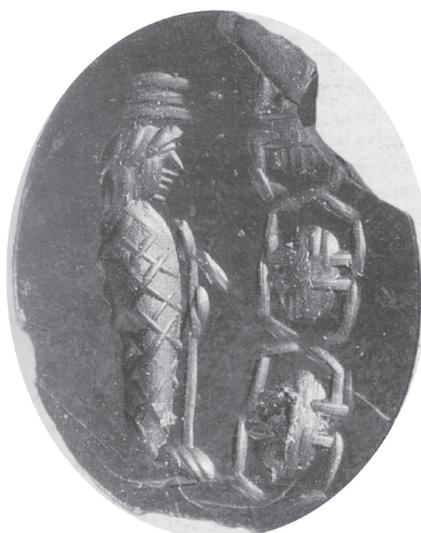


Fig. 10. Intaglio con mummia (Osiride) e triade di scarabei (da AGUS 2002: fig. 3).

medio e tardo-imperiale, venerato quale divinità cosmocratica, sincretica cui pertiene il dominio del cielo, della terra e dell'aldilà (VEYMERS 2009a; 2009b; 2011; 2014). È noto il legame dell'imperatore con l'isola, poiché nel 174 d.C. egli vi ricoprì la carica di questore (MASTINO 2005: 143): è suggestivo pensare che il proprietario dell'intaglio da Sorgono, adoperato quale amuleto per ricevere protezione ed assistenza della divinità invocata, riconoscesse al contempo nel busto le fattezze del dio e di Settimio Severo, poiché proprio quest'ultimo scelse Serapide quale divinità tutelare della sua dinastia e, riprendendone le sembianze classiche, avvicinò il suo aspetto a quello del dio (MALAISE 1972b: 437-443; MCCANN 1968: 121-134, 155-168; TAKÁCS 1995: 116) e Signore dell'Universo.

In conclusione, le gemme romane rinvenute in Sardegna rappresentano un prezioso *corpus* di testimonianze archeologiche che contribuiscono significativamente alla comprensione della cultura e della società dell'isola fortemente romanizzata. Queste gemme eloquenti, poiché veicolanti una pluralità di significati pratici e simbolici, forniscono informazioni cruciali sulle credenze, valori e sull'identità dei loro proprietari, mediante le espressioni religiose, politiche e culturali incise in questi manufatti.

Riferimenti bibliografici

- AGUS A.  
2002. Le pratiche divinatorie e i riti magici nelle Insulae del Mare Sardum nell'antichità. In P. G. Spanu (ed.), *Insulae Christi. Il cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica e Baleari* (= Mediterraneo tardoantico e medievale. Scavi e ricerche 16), Oristano, S'Alvure: 29-36.
- ALLEN R.  
2021. Signum and self: engraved gemstones and the expression of identity at Herculaneum. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 33 (n.s. 19): 357-386.
- ANGIOLILLO S.  
2000. I gioielli del periodo romano rinvenuti in Sardegna. In M. Atzori (ed.), *Gli ornamenti preziosi dei Sardi*, Sassari, Carlo Delfino: 91-122.
- ANGIOLILLO S., MARTORELLI R., GIUMAN M., CORDA A.M., ARTIZZU D.  
2017 (eds.). *La Sardegna romana e altomedievale. Storia e materiali* (= Corpora delle antichità della Sardegna), Sassari, Carlo Delfino.
- AUBRY S.  
2009. Gemmae inscriptae. La dimension épigraphique sur les pierres gravées romaines. In Sena Chiesa, Gagetti 2009: 313-318.
- AUBRY S.  
2016. Les inscriptions gréco-latines comme moyen de datation en glyptique: approche épigraphique et éléments de comparaison (orfèvrerie, monnaies, sceaux). *Sylloge Epigraphica Barcinonensis* XIV: 157-182.
- BARNETT R.D., MENDLESON C.  
1987 (eds.). *Tharros. A Catalogue of material in the British Museum from Phoenician and other tombs at Tharros, Sardinia*, London, published for the Trustees of the British Museum by British Museum Publications.
- BENTON J.T.  
2020. *The Bread Makers. The Social and Professional Lives of Bakers in the Western Roman Empire*, Cham, Palgrave Macmillan.
- BETTI F.  
2007. Divinità di tradizione egiziana nella glittica altinate. In S. Fortunelli (eds.), *Sertum Perusinum gemmae oblatum. Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa* (= Quaderni di Ostraka 13), Napoli, Arbor Sapientiae: 55-68.
- BIANCO L.  
1992 (ed.). *Le pietre mirabili. Magia e scienza nei lapidari greci* (= Il divano 49), Palermo, Sellerio.
- BRANDT E., KRUG A., GERCKE W., SCHMIDT E.  
1972 (eds.). *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen, Band I. Staatliche Münzsammlung München. Teil 3. Gemmen und Glaspasten der römischen Kaiserzeit sowie Nachträge*, München, Prestel Verlag.
- BROWN C. M.  
1997 (ed.). *Engraved gems: Survivals and Revivals* (= Studies in the history of art (Washington, D.C.) 54; Symposium papers 32), Washington, National Gallery of Art.
- CASSIA M.  
2004. *Cappadocia romana. Strutture urbane e strutture agrarie alla periferia dell'impero*, Catania, Edizioni del Prisma.
- CASSIA M.  
2018. Schiavi e liberti cappadoci nella prima età imperiale: fra echi letterari e documentazione epigrafica. *Rivista storica dell'antichità* XLVIII: 103-138.
- CBd  
(2010-). *Campbell Bonner Magical Gems Database*, developed at the Museum of Fine Arts, Budapest, Á.M. Nagy et alii, Budapest (classics.mfab.hu/talismans).
- CICU E.  
2008. Le gemme romane della Tunisia. In J. González, P. Ruggeri, C. Vismara, R. Zucca (eds.), *L'Africa Romana. Le ricchezze dell'Africa. Risorse, produzioni, scambi*. Atti del XVII Convegno di studio (Sevilla 14-17 dicembre 2006), I, Roma, Carocci: 759-775.
- CICU E.  
2009. Le gemme con iconografie di propaganda augustea in Sardegna. In SENA CHIESA, GAGETTI 2009: 341-345.
- CICU E.  
2010. Il mestiere dell'incisore: un problema della glittica in Sardegna. In M. Milanese, P. Ruggeri, C. Vismara (eds.), *L'Africa romana. I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle province africane*. Atti del XVIII Convegno di studio (Olbia 11-14 dicembre 2008), II, Roma, Carocci: 1357-1369.
- COCCO M. B.  
2017. Servi e liberti. In ANGIOLILLO et alii 2017: 233-239.

- CORRIAS P.  
2004. Breve storia dell'ornamento prezioso in Sardegna dal Paleolitico all'Alto Medioevo. In P. Piquereddu (ed.), *Gioielli: storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro, Ilisso: 14-43.
- CRAVINHO G.  
2018. A iconografia de Minerva através da glíptica. In S. Perea Yébenes, J. Tomás García (eds.), *Γλυπτός. Glyptós. Gemas y camafeos greco-romanos: arte, mitologías, creencias* (= Thema Mundi 10), Madrid-Salamanca, Signifer Libros: 41-82.
- DASEN V.  
2014. Sexe et sexualité des pierres dans l'antiquité gréco-romaine. In V. Dasen, J.-M. Spieser (eds.), *Les savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance* (= Micrologus' library 60), Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo: 195-220.
- DASEN V., NAGY Á. M.  
2019. Gems. In D. Frankfurter (ed.), *Guide to the Study of Ancient Magic* (= Religions in the Graeco-Roman world 189), Leiden, E.J. Brill: 416-455.
- DEL PELLEGRINO A.  
1971-1972. *Le gemme romane del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*. Tesi di Laurea, Università degli Studi di Cagliari.
- DEVOTO G., MOLAYEM A.  
1990. *Archeogemmologia. Pietre antiche, glittica, magia e litoterapia*. Roma, La Meridiana.
- DIRMINTI E., PUSOLE A.  
c.d.s. Evidenze di età romana nel Supramonte di Baunei (NU): una gemma inedita. In *Studi e ricerche in memoria di Antonietta Boninu*.
- DOLCI M.  
2002. Trasmissione, tesaurizzazione e recupero: anelli con intagli di reimpiego. In G. Sena Chiesa (ed.), *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, Milano, Hoepli: 19-26.
- ENDREFFY K., NAGY Á.M., SPIER J.  
2019 (eds.), *Magical Gems in Their Contexts*. Proceedings of the International Workshop held at the Museum of Fine Arts, Budapest 16-18 February 2012 (= Studia Archaeologica 229), Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- ENTWISTLE C., ADAMS N.  
2011 (eds.), *Gems of Heaven. Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600* (= Research publication (British Museum) 177), London, British Museum Pubns Ltd.
- FUJISAWA A.  
1995. I "pistores" nel primo Impero. *Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano* 48: 169-181.
- FURTWÄNGLER A.  
1900. *Die antiken Gemmen. Geschichte der Steinschneidekunst im klassischen Altertum*, I-III, Leipzig-Berlin, Giesecke and Devrient.
- GAVINI A.  
2005. I culti orientali nella Sardegna romana. In MASTINO 2005: 420-423.
- GAVINI A.  
2007. I culti isiaci nella Sardegna romana: le iscrizioni latine. In F. Cenerini, P. Ruggeri (eds.), *Epigrafia romana in Sardegna*. Atti del I Convegno di Studio (Sant'Antioco, 14-15 luglio 2007), Roma, Carocci: 209-217.
- GAVINI A.  
2014. Isiacia Sardiniae. La diffusione dei culti isiaci in Sardinia. In L. Bricault, R. Veymiers (eds.), *Bibliotheca Isiacia*, III, Bordeaux, Ausonius: 21-37, 449-468.
- GAVINI A.  
2017. Culti e religiosità, in Angiolillo *et alii* 2017: 241-247.
- GOŁYŹNIAK P.  
2020. *Engraved Gems and Propaganda in the Roman Republic and under Augustus* (= Archaeopress Roman archaeology 65), Oxford, Archaeopress.
- GUIRAUD H.  
1974. Cultes champêtres sur des intailles d'époque romaine. *Pallas. Revue d'études antiques* 21: 111-117.
- GUIRAUD H.  
1988. *Intailles et camees de l'époque romaine en Gaule* (= Supplément à Gallia 48), Paris, CNRS.
- GUIRAUD H.  
1996. *Intailles et camees romains* (= Antiqua (Paris) 1), Paris, Picard.
- GUIRAUD H.  
2008. *Intailles et camees de l'époque romaine en Gaule*, II (= Supplément à Gallia 48, 2), Paris, CNRS.
- GUIRAUD H.  
2016. Les «pierres gravées» d'Athéna. Quelques images de Minerve dans la glyptique romaine en Gaule. *Pallas. Revue d'études antiques* 100: 179-186.

- HACKENS T., MOUCHARTE G.  
1989 (eds.). *Technology and Analysis of Ancient Gemstones*. Proceedings of the European Workshop held at Ravello, European University Centre for Cultural Heritage, November 13-16, 1987 (= PACT 23), Strasbourg, Conseil de l'Europe par PACT Belgium.
- HALLEUX R.  
1970. Fécondité des mines et sexualité des pierres dans l'Antiquité gréco-romaine. *Revue belge de philologie et d'histoire* XLVIII: 16-25.
- HALLEUX R., SCHAMP J.  
1985 (eds.). *Les Lapidaires Grecs. Lapidaire orphique – Kérygmes lapidaires d'Orphée – Socrates et Dénys – Lapidaire nautique – Damigeron-Évax* (= Collection des Universités de France), Paris, Les Belles Lettres.
- HENIG M.  
2007. *A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites* (= BAR British series 8), 3 ed., Oxford, British Archaeological Reports.
- HENIG M., COLLINS J.  
2001. An Engraved gemstone from Turkey and Virgil's Plough. *Oxford Journal of Archaeology* XX.3: 307-310.
- HENIG M., MACGREGOR A.  
2004. *Catalogue of the Engraved Gems and Finger-Rings in the Ashmolean Museum – II. Roman* (= Studies in gems and jewellery 3; BAR International Series 1332), Oxford, Archaeopress.
- HENIG M., SCARISBRICK D., WHITING M.  
1994. *Classical gems. Ancient and modern intaglios and cameos in the Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- MACRÌ S.  
2009. *Pietre Viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Druento, UTET.
- MAGNI A.  
1997. La glittica. Intagli e cammei (Schede). In E. A. Arslan (ed.), *Iside. Il mito il mistero la magia*. Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 22 febbraio - 1 giugno 1997), Milano, Electa: 237-239, 242-262.
- Magni A.  
2019. Per una storia della glittica "di propaganda": alcune riflessioni I. L'antico: gemme inedite a Verona. In M. Bassani, O.S. Carli (eds.), *Frammenti dall'antico: pietre, immagini, testi*. «La rivista di Engramma» 170, dicembre: 11-32 ([http://www.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3719](http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3719)).
- MANZONI G. E.  
2015. Il pane nell'alimentazione del mondo antico greco e romano. *Rivista Centro per la Qualità dell'Insegnamento, dell'Innovazione didattica e dell'Apprendimento* 14: 161-171 (<https://cqiirivista.unibg.it/index.php/fpl/article/view/208/180>).
- MASTINO A.  
1992. Turris Libisonis in età romana. In R. Caprara, A. Mastino, V. Mossa, A. Pinna (eds.), *Porto Torres e il suo volto*, Sassari, Carlo Delfino: 9-72.
- MASTINO A.  
1993 (eds.). *La Tavola di Esterzili. Il conflitto fra pastori e contadini nella Barbaria sarda*. Convegno di Studi (Esterzili, 13 giugno 1992), Sassari, Edizioni Gallizzi.
- MASTINO A.  
1995 (ed.). *Storia della Sardegna antica*, II, Nuoro, Il Maestrale.
- MASTROCINQUE A.  
2003 (ed.). *Sylloge Gemmarum Gnosticarum*, Parte I (= Bollettino di numismatica. Monografia 8.2.I), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- MASTROCINQUE A.  
2007 (ed.). *Sylloge Gemmarum Gnosticarum*, Parte II (= Bollettino di numismatica. Monografia 8.2.II), Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- MASTROCINQUE A.  
2014. *Les intailles magiques du département des Monnaies Médailles et Antiques*, Paris, Bibliothèque nationale de France.
- MCCANN A. M.  
1968. *The Portraits of Septimius Severus* (= Memoirs of the American Academy in Rome 30), Rome, American Academy.
- MICHEL S.  
2001. *Die Magischen Gemmen im Britischen Museum*, London, The British Museum Press.
- MICHEL S.  
2004. *Die Magischen Gemmen* (= Studien aus dem Warburg-Haus 7), Berlin, Akademie Verlag.
- MICHELI M. E.  
2012 (ed.). *Anelli e gemme incise nel Museo Archeologico Nazionale delle Marche*. Pisa, ETS.

- MICHELI M. E.  
2022. Gemme firmate e autorialità: qualche considerazione. In *Gemmae. An International Journal on Glyptic studies* 4: 93-112.
- NAPOLITANO M.  
2017a. Note sulla gemma da Sorgono con invocazione a Zeus-Serapis. *Layers. Archeologia, Territori, Contesti* 2: 29-45  
(<http://ojs.unica.it/index.php/layers/article/view/2690/2506>).
- NAPOLITANO M.  
2017b. La collezione glittica d'età romana e post-antica del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari: la formazione. *Quaderni. Soprintendenza archeologica per le province di Cagliari e Oristano XXVIII*: 291-316  
(<http://www.quaderniarcheocaor.beniculturali.it/index.php/quaderni/article/view/366/227>).
- NAPOLITANO M.  
2021. Le gemme. In R. Carboni, A.M. Corda, M. Giuman (eds.), *Il Tempo dei Romani. La Sardegna dal III secolo a.C. al V secolo d.C.*, Nuoro, Ilisso: 246-249.
- NAPOLITANO M.  
2022. *Le gemme romane e post-antiche del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari* (= Archaeopress Archaeology), Oxford, Archaeopress.
- NAPOLITANO M., CARBONI R.  
c.d.s.. Le gemme della collezione Spano. In E. Todde, N. Usai (eds.), *"Il Canonico Giovanni Spano e gli Studi Umanistici a 145 anni dalla morte"*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, Cittadella dei Musei 3-4 aprile 2022).
- OLIANAS C.  
2009. Il diaspro verde in Sardegna. I giacimenti, le caratteristiche e il suo utilizzo nelle botteghe incisorie della Sardegna fenicio-punica. In M. G. Melis (ed.), *Uomo e territorio: dinamiche di frequentazione e di sfruttamento delle risorse naturali nell'antichità*. Atti del Convegno Nazionale dei Giovani Archeologi (Sassari 27-30 settembre 2006), Muros, Nuova stampa color: 363-369.
- OLIANAS C.  
2010. Il mestiere dell'intagliatore di scarabei in Sardegna e in Africa in epoca punica (V-III secolo a.C.): confronti tra botteghe tharrensi e cartaginesi. In M. Milanese, P. Ruggeri, C. Vismara (eds.), *L'Africa romana. I luoghi e le forme dei mestieri e della produzione nelle province africane*. Atti del XVIII Convegno di studio (Olbia 11-14 dicembre 2008), I, Roma, Carocci: 233-242.
- OLIANAS C.  
2012. Gli scarabei in pietra dura della Sardegna punica (V-III secolo a.C.) conservati nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari: alcune riflessioni. In M. B. Cocco, A. Gavini, A. Ibba (eds.), *L'Africa romana. Trasformazione dei paesaggi del potere nell'Africa settentrionale fino alla fine del mondo antico*. Atti del XIX Convegno di studio (Sassari, 16-19 dicembre 2010), III, Roma, Carocci: 2567-2578.
- OLIANAS C.  
2014. *Scarabei in pietra dura della Sardegna punica (fine VI-III sec. a.C.) nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*: catalogazione e analisi iconografico-stilistiche e tipologiche. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova.
- PILO C.  
2012. Gli dei "stranieri". Le attestazioni dei culti orientali nella Sardegna romana. In R. Carboni, C. Pilo, E. Cruccas (eds.), *Res Sacrae. Note su alcuni aspetti culturali della Sardegna romana* (= Dissonanze 4), Cagliari, Edizioni AV: 51-75.
- PLANTZOS D.  
1999. *Hellenistic engraved gems* (= Oxford monographs on Classical Archaeology), Oxford, Clarendon Press.
- PLATT V. J.  
2006. Making an Impression: Replication and the Ontology of the Graeco-Roman Seal-Stone. *Art History* 29, 2: 235-259.
- ROWLAND R.J.  
1981. *I ritrovamenti romani in Sardegna* (= Studia archaeologica 28), Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- ROWLAND R.J.  
1988. The archaeology of Roman Sardinia. A selected typical inventory. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 11.1, II: 740-875.
- RUGGERI P.  
2018. Gemma incisa. In G. Pantò (ed.), *Carlo Alberto archeologo in Sardegna*, Torino, Nautilus-Musei Reali: 18.
- SAGIV I.  
2018. *Representations of Animals on Greek and Roman Engraved Gems. Meanings and interpretations* (Archaeopress archaeology), Oxford, Archaeopress.
- SALVI D.  
1989. *Testimonianze archeologiche*, Dolianova, Associazione archeologica parteollese.

- SALVI D.  
1990. Oreficerie altomedievali nei corredi funerari femminili. I corredi di Bruncu'e s'olia. Dolianova. In D. Salvi, P. Serra (eds.), *Corredi tombali e oreficerie nella Sardegna altomedievale* (= Quaderni didattici 3), Cagliari, STEF.
- SALVI D.  
2001. Monili, ceramiche e monete (bizantine e longobarde) dal Mausoleo di Cirredis (Villaputzu – Sardegna). *Quaderni friulani di archeologia* XI: 115-132.
- SALVI D.  
2002. La gioielleria. In P. Corrias, S. Cosentino (eds.), *Ai confini dell'Impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, Cagliari, M&T: 159-163.
- SALVI D., DORE S., GARBI L., SARIGU M., MATTANA M., SANNA R.  
2015. Cagliari, Teatro Massimo: indagini di scavo. *Quaderni. Soprintendenza archeologica per le province di Cagliari e Oristano* XXVI: 345-383.
- SENA CHIESA G.  
1966. *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia*, Aquileia, Associazione nazionale per Aquileia.
- SENA CHIESA G.  
1989. Opus et materia: pietre, serie iconografiche e variazioni di gusto nella glittica di età romana. In HACKENS, MOUCHARTE 1989: 281-299.
- SENA CHIESA G.  
2003. Arte e prestigio nella glittica di età romana. In ZANETTIN 2003: 387-417.
- SENA CHIESA G.  
2012. Il potere delle immagini: gemme "politiche" e cammei di prestigio. *Paideia* LXVII: 255-278.
- SENA CHIESA G., GAGETTI E.  
2009 (eds.), *Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana*, Atti del Convegno "Il fulgore delle gemme. Aquileia e la glittica di età ellenistica e romana" (Aquileia, 19-20 giugno 2008), Trieste, Editreg.
- SENA CHIESA G.  
2009 (ed.). *Gemme dei Civici Musei d'Arte di Verona* (= Collezioni e musei archeologici del Veneto 45), Roma, Giorgio Bretschneider.
- SFAMENI C.  
2004. Tra religione e magia. Temi isiaci nelle gemme di età imperiale. In L. Bricault (ed.), *Isis en Occident. Actes du IIème Colloque international sur les études isiaques*, Lyon III (16-17 mai 2002) (= Religions in the Graeco-Roman world 151), Leiden-Boston, E.J. Brill: 377-404.
- SFAMENI GASPARRO G.  
2020. Tra Papiri e gemme: il volto "magico" di Iside nel mondo ellenistico-romano. In J.-M. Nieto Ibáñez, Á. Ruiz Pérez (eds.), *Deisidaimonía. Religiosidad y superstición en la Grecia Antigua. Homenaje al profesor Emilio Suárez de la Torre*, Berlin, Peter Lang: 245-268.
- SOLIN H.  
2003. *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlin–New York, W. de Gruyter.
- SPANO G.  
1856a. Glittica sarda, ossia rivista delle pietre incise trovate in Sardegna. *Bullettino Archeologico Sardo* 1856: 104-109.
- SPANO G.  
1856b. Ultime scoperte. *Bullettino Archeologico Sardo* 1856: 181-182.
- SPANO G.  
1857a. Descrizione dell'antica città di Sulcis. *Bullettino Archeologico Sardo* 1857: 49-55.
- SPANO G.  
1857b. Escursione nell'antica Cagliari. *Bullettino Archeologico Sardo* 1857: 57-60.
- SPANO G.  
1859a. Anelli antichi sardi. *Bullettino Archeologico Sardo* 1859: 16-20, 54-58, 73-76.
- SPANO G.  
1859b. Ultime scoperte. *Bullettino Archeologico Sardo* 1859: 124-125.
- SPANO G.  
1860a. *Catalogo della Raccolta archeologica sarda del canonico Giovanni Spano da lui donata al Museo d'antichità di Cagliari*, Cagliari, Tipografia Timon.
- SPANO G.  
1860b. Antichità di Samugheo. *Bullettino Archeologico Sardo* 1860: 118-123.
- SPANO G.  
1860c. Ultime scoperte. *Bullettino Archeologico Sardo* 1860: 125-127.
- SPANO G.  
1861a. Ultime scoperte. *Bullettino Archeologico Sardo* 1861: 60-62.
- SPANO G.  
1861b. Studi Archeologici. *Bullettino Archeologico Sardo* 1861: 107-111.

- SPANO G.  
1863. Pietre incise trovate in Sulcis. *Bullettino Archeologico Sardo ossia raccolta dei monumenti antichi in ogni genere di tutta l'isola di Sardegna IX*: 78-79.
- SPANO G.  
1864. *Mnemosine Sarda ossia ricordi e memorie di vari monumenti antichi con altre rarità dell'isola di Sardegna*, Cagliari, Tipografia Timon (ristampa 1971).
- SPANO G.  
1866. *Memoria sopra alcuni idoletti di bronzo trovati nel villaggio di Teti e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1865*, Cagliari, Tipografia Arcivescovile.
- SPANO G.  
1866-1867. *Memoria sopra l'antica città di Gurulis Vetus oggi Padria e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1866*, Cagliari, Tipografia Arcivescovile.
- SPANO G.  
1868-1869. *Memoria sopra una lapida terminale trovata in Sisiddu presso Cuglieri e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1868*, Cagliari, Tipografia di A. Alagna.
- SPANO G.  
1873. *Memoria sopra l'antica cattedrale di Galtelli e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1872*, Cagliari, Tipografia di A. Alagna.
- SPANO G.  
1875. *Scoperte archeologiche fattesi in Sardegna in tutto l'anno 1873*, Cagliari, Tipografia di A. Alagna.
- SPANO G.  
1876. *Scoperte archeologiche fattesi in Sardegna in tutto l'anno 1876*, Cagliari, Tipografia di A. Alagna.
- SPIER J.  
1992. *Ancient Gems and Finger Rings. Catalogue of the Collection*, Malibu, J. Paul Getty Museum.
- TACCONI S.  
2022. L'abbigliamento e gli ornamenti. In S. Cisci, R. Martorelli, G. Serreli (eds.), *Il tempo dei Vandali e dei Bizantini. La Sardegna dal V al X secolo d.C.*, Nuoro, Ilisso: 204-217.
- TAKÁCS S. A.  
1995. *Isis and Sarapis in the Roman World*, Leiden-New York-Köln, E.J. Brill.
- TARAMELLI A.  
1914a. *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, Cagliari, Società Tipografica Sarda.
- TARAMELLI A.  
1914b. La collezione di antichità sarde dell'Ing. Leone Gouin. *Bollettino d'arte VIII*: 251-272.
- TARAMELLI A.  
1919. Dolianova. Tombe di età della decadenza romana con suppellettile ed oreficerie rinvenute in regione Su Bruncu 'e s'Olia nell'agro dell'antica Dolia. *Notizie degli scavi di antichità XVI*: 141-147.
- TARAMELLI A., DELOGU R.  
1936. *Il R. Museo Nazionale e la Pinacoteca di Cagliari* (= Itinerari dei musei e monumenti d'Italia 54), Roma, La Libreria dello Stato.
- TASSINARI G.  
2008. La produzione glittica a Roma: la questione delle officine nel mondo romano in epoca imperiale. *Rivista di studi liguri LXXIV*: 251-317.
- TASSINARI G.  
2011. Le pubblicazioni di glittica (2007-2011): una guida critica. *Aquileia nostra. Bollettino dell'Associazione nazionale per Aquileia LXXXII*: 387-392.
- TORELLI M.  
2002. Autorappresentarsi. Immagine di sé, ideologia e mito greco attraverso gli scarabei etruschi. *Ostraka 11, 1*: 101-155.
- TOSO S.  
2007. *Fabulae graecae. Miti greci nelle gemme romane del I sec. a.C.* (= Le rovine circolari 9), Roma, «L'Erma» di Bretschneider.
- VEYMIERS R.  
2009a. Ἰλεως τῷ φοροῦντι, *Sérapis sur les gemmes et les bijoux antiques* (= Classe des lettres 3, Serie 2061), Bruxelles, Académie royale de Belgique.
- VEYMIERS R.  
2009b. Sérapis sur les gemmes et les bijoux antiques. Un portrai du dieu en images. In C. Bonnet, V. Pirenne-Delforge, D. Praet (eds.), *Les religions orientales dans le monde grec et romain: cent ans après Cumont (1906-2006). Bilan historique et historiographique. Colloque de Rome (16-18 novembre 2006)* (= Etudes de philologie, d'archéologie et d'histoire anciennes 45), Bruxelles-Roma, Institut Historique Belge de Rome: 187-214.
- VEYMIERS R.  
2011. Ἰλεως τῷ φοροῦντι, Sérapis sur les gemmes et les bijoux antiques. Supplément I, in L. Bricault e R. Veymiers (eds.), *Bibliotheca Isiaca II*, Bordeaux, Ausonius: 239-271.

- VEYMIERS R.  
2014. Sarapis et Neôtera élus parmi les dieux. *Revue archéologique* 57, 1: 37–56.
- VITELLOZZI P.  
2010a. *Gemme e cammei della collezione Guardabassi nel Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria a Perugia*, Perugia, Volumnia.
- VITELLOZZI P.  
2010b (ed.). *Gemme e Magia dalle collezioni del Museo Archeologico Nazionale dell'Umbria*. Catalogo della Mostra (Perugia, 26 settembre 2009-31 marzo 2010), Perugia, EFFE.
- VOLLENWEIDER M.-L.  
1966. *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und Augusteischer Zeit*, Baden-Baden, Grimm.
- WALTERS H. B.  
1926. *Catalogue of the engraved gems and cameos, Greek, Etruscan and Roman, in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum.
- ZANETTIN B.  
2003 (ed.). *Cristalli e Gemme. Realtà fisica e immaginario. Simbologia, tecniche e Arte*. Atti del Convegno di Studio (Venezia, 28-30 aprile 1999), Venezia, Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti.
- ZAZOFF P.  
1983. *Die antiken Gemmen* (= Handbuch der Archäologie), München, C.H. Beck.
- ZUCCA R., COSSU C.  
2005. Le officine scrittorie dei Neapolitani. In R. Zucca (ed.), *Splendidissima civitas Neapolitanorum*, Roma, Carocci: 195-227.
- ZWIERLEIN-DIEHL E.  
2007. *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin-New York, Walter de Gruyter.



# Il bugnato nelle murature della Sardegna. Note preliminari sulla torre del Giudice Mariano II ad Oristano del 1293

Marco CADINU

Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura – Università degli Studi di Cagliari  
email: marco.cadinu@unica.it

*Abstract:* Stonework in the rusticated style (bugnato) belongs to long traditions and is recorded in the most different eras. In Sardinia, where the linguistic composition of the building base is being experimented with as early as the Nuragic period (from the 16th century B.C.), rustication spread in the Middle Ages, particularly in military architecture. In Oristano, at the end of the 13th century, the construction of the Ponti tower by *Giudice* Mariano II of Arborea gives us the opportunity to study a very particular and regular model of rustication, which is also present as a recovered element in the walls of Cagliari

*Keywords:* rusticated style, military architecture, nuraghi, Arborea

## 1. Il linguaggio della pietra e il colore

La lavorazione della pietra da costruzione nei cantieri della Sardegna vanta una lunga tradizione, testimoniata da numerose attestazioni documentarie che ricordano sia il ruolo di artigiani specializzati, sia l'esistenza di normative specifiche che regolano le attività edilizie e gli approvvigionamenti dei materiali, sia lo stretto dialogo che sembra aver animato reciproci scambi tra maestranze specializzate della Sardegna e quelle delle regioni mediterranee<sup>1</sup>. L'abbondanza delle cave e le varietà delle pietre disponibili, per tipologia e quindi per colorazioni, hanno stimolato nel tempo percorsi di composizione architettonica e vere e proprie interpretazioni progettuali. Il colore, ma anche il formato dimensionale della pietra, quindi le modalità di giacitura dei ricorsi, così come le lavorazioni superficiali come il bugnato, costituiscono altrettanti linguaggi cui i maestri e gli architetti attingono per dare un senso alle loro opere, caricandole così di significati che vanno oltre la semplice forma geometrica dell'architettura per sottintendere valori culturali oppure omaggiare determinati ambienti.

I riferimenti adoperati nei tempi passati sono spesso di incerta interpretazione e solo occasionalmente sono pervenute attestazioni che rimandano a significati legati a intenzioni progettuali o simboliche. Tuttavia, è opportuno registrare gli indizi che permettono di comprendere almeno in parte singole frasi di una sintassi che sappiamo essere stata in passato molto ampia e quindi condivisa (VICTOR 2020: 13-24). Le torri colorate ad esempio, nel medioevo connotate come tali, portavano ad un riconoscimento visivo diretto e al tempo veicolavano altri messaggi, come nel caso delle torri "vergate", distinte da ampie fasce orizzontali bianche e nere, oppure variate in rosso, bianco e altri colori; tra queste la "Porta Balzana di Barbaricina", nella Pisa del primo Trecento (URBAN 1999; CADINU 2014: 257-273). L'araldica e il rico-

---

<sup>1</sup> Non si può in queste note preliminari che sintetizzare la letteratura edita sull'argomento. Segnalo intanto alcuni recenti contributi: PISTUDDI 2008; PUTZU 2015; GÓMEZ-FERRER 2019; SODDU 2020; CADINU 2021.

noscimento tramite il segno di mode o appartenenze, anche politiche, possono indicare fili interpretativi da non ridurre a semplici esiti di scelte casuali. Dobbiamo invece considerare che talvolta i monumenti fossero colorati secondo una precisa intenzione progettuale, anche a costo di provvedere all'approvvigionamento di pietre di determinati colori o di migliore natura, eventualmente anche meno economiche di quelle disponibili *in loco*, oppure ricorrendo a coloriture su intonaci. Torri bianche o nere del tempo giudicale si ricordano nella documentazione (a Galtelli nel 1317-8 due torri sono dette "Turri Nighella et Turri Alba") (CADINU 2014: 257-273).

Molti toponimi registrano colori addirittura di torri nuragiche, ricordate come bianche, nere o rosse, indicate come *Alvu*, *Arrubiu*, *Nieddu*; alcune di queste adottano ricorsi chiari e scuri ottenuti con la attenta giustapposizione di pietre dai colori differenti. Bicromie non rare o tricromie (il nuraghe Aleri di Tertenia ad esempio) caratterizzano altri manufatti del tempo nuragico frutto di scelte non occasionali o dovute alla contingente disponibilità di materiali. Nella fontana rituale di Sedda 'e sos Carros, ad esempio, la bicromia distingue con efficacia l'anello bianco sul quale sono disposte le protomi versatrici, all'interno di un cilindro di pietra grigia: un artificio per far risaltare, in un ambiente molto buio, il particolare architettonico e tecnico (il condotto) e la sua serie di sculture (CADINU 2015: 175). Un'articolata rassegna di casi in cui le pietre distinguono con colori diversi elementi costruttivi del tempo nuragico è stata di recente edita, a sostegno di una volontà espressiva e narrativa ben presente negli architetti dell'epoca; questo si riscontra in architetture legate all'uso dell'acqua, in contesti sacri oppure profani, così come in parti dell'edificio, come ad esempio le camere bianche del nuraghe San Pietro di Ussaramanna, realizzato in più scuro basalto (PAGLIETTI, MULAS 2023: 223-231).

In questa direzione dovrebbero essere lette le condizioni coloristiche dei monumenti, spesso non esito di casuali o contingenti condizioni di cantiere quanto frutto di meditate scelte afferenti a dimensioni simboliche. La toponomastica pervenuta che designa opere nuragiche, sebbene non facilmente assegnabile a date anteriori al XIX secolo, può costituire un importante ventaglio di casistiche indicative dell'importanza data nel tempo al colore.

Anche alcune architetture medievali, sempre tese ad interpretare i sentimenti dei costruttori o della committenza, potrebbero essere state concepite con particolare attenzione agli esiti coloristici, in misura maggiore di quanto a noi risultante dalla documentazione pervenuta. In una fase preliminare di apertura di una linea di lavoro che esplori questa direzione si possono indicare alcuni particolari casi, parte di un patrimonio vario quale quello della regione Sardegna. La colorazione nera della chiesa di Ardara, realizzata con basalti vulcanici tra le tante pietre disponibili in loco, può essere riferita a temi araldici preferiti dalla committenza dei Giudici di Torres e a loro scelte architettoniche decisamente internazionali, se non a rimarcare le funzioni di luogo di sepoltura dei principali esponenti del giudicato (CADINU 2022b). Analogamente la insistita colorazione rossa della chiesa di San Lussorio di Fordongianus può essere indicata quale scelta tesa a ribadire il sacrificio *in loco* del santo e il versamento del suo sangue. Non sappiamo invece a quale campo di riferimenti si possa riferire la testimonianza del Castello di Cagliari indicato come *vermell* quindi rosso, da un testimone della fine del XV secolo; potrebbe essere un colore esito di intonaci così colorati, diffusi nel tempo<sup>2</sup>. Certo è che una confraternita cagliaritano, quella che operava a Santa Lucia della Marina, detta dei *Vermills*, si rivolge nel declinare del XVII secolo a un artista che si rifornisce da una "nuova" cava posta dietro il colle di Bonaria e distinta per fornire una pietra rossa (*pedra vermella*), considerata di buon valore (CADINU 2012: 544-575). La "*archiconfraternitat y compaña del la Sanch de Jesu Crist, ditta dels Vermills, de la present ciutat de Caller*", adopera nei vestiti fasce rosse, considera il sangue e la flagellazione nelle proprie manifestazioni di culto<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Circostanza indicata da Alessandro Soddu (2020: 239), dove si ricorda il «*Castell vermell que huy se appella Caller, lo qual castell se tenia per los pisans*» citato nel 1476.

<sup>3</sup> Nel 1682 nel contratto per il nuovo scalone del presbiterio della chiesa si fa esplicito riferimento all'uso della pietra rossa; il marmoraro è Tomaso Schera, milanese, che sappiamo adoperare la rossa pietra di Bonaria in un'acquasantiera per Guamaggiore (CADINU 2012: 554, con riferimenti alle trascrizioni documentarie di F. Viridis).

## **2. Il linguaggio della pietra. Il bugnato.**

Il bugnato, tra le principali tecniche di lavorazione superficiale delle pietre “a vista”, posate al fine di costituire una superficie altamente significativa del ruolo e della forma estetica dell’edificio, occupa in ogni epoca un posto di primo piano. Il bugnato prevede l’uso di pietre in grandi conci con l’intento di perseguire evidenti intenti comunicativi, secondo un ampio ventaglio di direzioni. Dal punto di vista strettamente compositivo al bugnato rustico e di grandi dimensioni si assegna il ruolo di basamento di un edificio, coincide con esso e allude alla sua diretta derivazione dalla roccia naturale, dalla madre terra, quindi da processi costruttivi arcaici e “ciclopici”. La tecnica megalitica adoperata, per antonomasia indistruttibile, rimanda a mondi antichissimi in cui le costruzioni erano opera divina o di giganti (HAMARNEH 1999: 33-40).

L’uso del bugnato, in particolare nella sua versione rustica che prevede volute esagerazioni nella forma e nella dimensione dei singoli elementi lapidei, rende il cantiere più complesso, richiede macchine e sforzi di maggiore dimensioni e, di per sé, costituisce un’ostentazione di ricchezza e potere. Le lavorazioni dei singoli conci permettono poi di gestire le modalità della posa, fino alla definizione nel tempo – in occasione di murature isodome – di raffinate giunture sottolineate dal nastrino che definisce una fascia di bordo lungo il perimetro del concio (o anatirosi) finalizzata al controllo del contatto o della sovrapposizione tra i conci.

Tra le culture che possono avere adottato tale linguaggio, poi raffinato e applicato in molteplici forme in quelle greca, romana e vicino orientale, emerge l’architettura nuragica, esemplare per l’uso che viene fatto di murature a secco eseguite mediante filari di conci di dimensione straordinaria.

Nell’architettura nuragica le murature sorgono con evidenti intenti prospettici, dati dalla regolarissima pendenza, e procedono con ordinate giaciture. L’edificio nuragico – nei casi di Santu Antine di Torralba, Pontes di Dualchi o nel Losa di Abbasanta, tra i tanti esempi – si radica al suolo con filari iniziali di straordinarie dimensioni per degradare rapidamente, dopo la definizione di un ampio basamento, verso le altezze superiori che, come sappiamo, superavano i venti metri. Oltre il basamento – la cui enfasi volumetrica e la rusticità non derivano da motivazioni di carattere statico quanto da ragionamenti di carattere linguistico – la dimensione dei conci diminuisce e si regolarizza, anche in nuraghi di evidente concezione unitaria, dotati quindi di una forte componente espressiva conferita in fase di progetto per significare il loro progressivo distacco dalla roccia, considerata quale madre dell’architettura (Fig. 1). Secondo questa lettura la dimensione meditata e narrativa dell’architettura nuragica emerge in una nuova forma e lascia ampio spazio a quella che credo si debba intendere l’esito di una civiltà di raffinati progettisti capaci di codificare – tra i primi – alcune delle frasi importanti nel linguaggio della costruzione in pietra, come il bugnato, poi associate alla poetica delle cupole sovrapposte. Ne consegue la necessaria riconsiderazione dei cicli di influenze tra aree e fasi dell’architettura antica, in particolare di quelle che nel nuragico possono aver visto un importante insegnamento da emulare<sup>4</sup>.

Dal pieno medioevo e nel Rinascimento il bugnato viene indicato da tanti autori quale portatore di un linguaggio specifico, declinato in un numero così alto di varianti e in una estesa serie di momenti storici da richiedere necessariamente riflessioni mirate su ciascuno specifico ambiente culturale (BELLI 1983: 15-34; GHISSETTI GIAVARINA 2007: 78-88).

Non sono estranei a questo campo citazioni e riferimenti alla cultura degli antichi, a vario titolo oggetto di studio. Nel pieno XII secolo il bugnato si ritrova in architetture militari e anche signorili, anche nelle case a torre (ad esempio a Gubbio, a Brescia, a Tarquinia) e quindi nei castelli imperiali, sistematicamente in quelli promossi da Federico II (Trani, Lagopesole,

---

<sup>4</sup> È in corso l’esame delle più significative casistiche, in un campione di molte centinaia di edifici nuragici. Lo studio degli aspetti strutturali e costruttivi, quindi dei modelli progettuali, rientra tra le missioni in corso ricomprese all’interno del protocollo tra l’APS “La Sardegna verso l’Unesco” e il DICAAR, Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e Architettura dell’Università di Cagliari, firmato nel 2021, coordinato dallo scrivente e che impegna i rappresentanti di numerose discipline.



Fig. 1. DUALCHI – Nuraghe Pontes. L'architettura delle torri nuragiche frequentemente è impostata su di un basamento costituito da conci di dimensioni straordinarie su cui si impostano le serie dei filari dimensionati con regolarità e solo lievemente degradanti. Il nuraghe Pontes di Dualchi, di concezione unitaria, ha l'architrave lungo 3,65 metri (foto S. Mais).

Prato). In questa direzione al bugnato sarebbero state assegnate valenze politiche, in una fase originaria tesa a definire la fede imperiale dei committenti (MANFREDI 2014: 107-122; DE MINICIS 1999: 115-127). Nel tardo medioevo e nel Rinascimento si studiano e si conoscono gli esempi remoti, si recuperano modelli che si rielaborano nella precisa intenzione di riferirsi alla possanza delle architetture antiche per emularne lo spirito eterno, l'atteggiamento militare e invincibile, la vicinanza con il tempo del mito.

Nei palazzi rinascimentali ad esempio il progressivo degradare verso l'alto della rusticità del bugnato, dal livello del terreno fino a raggiungere negli ordini superiori assetti maggiormente semplificati, geometrizzati e infine lisci, è stato interpretato variamente al fine di individuare le origini ma anche la volontà espressiva e comunicativa della tecnica. I palazzi fiorentini codificano le tre serie di lavorazioni con il preciso intento di sottolineare il radica-

mento al suolo dell'edificio, indicando quindi al primo ordine la possenza della fabbrica, la sua derivazione dalla natura tellurica e arcaica del macigno, anche con un non celato riferimento alle culture megalitiche: un modo per riferirsi ancora all'antico, come ad esempio nel caso di Palazzo Medici-Riccardi, più tardi in Palazzo Pitti, per stabilire un'unione di qualche natura con il remoto dell'architettura. Nel salire di ordine la geometrizzazione del segno, con una elegante versione della bugna in termini di cuscino, portante a sua volta lavorazioni di superficie, ingentilisce la fabbrica senza nulla togliere alla dimensione narrativa, per portarla verso quell'eleganza che farà del bugnato a cuscino una delle cifre stilistiche della cultura rinascimentale fiorentina, poi adottata estesamente lungo l'Italia.

### **3. Un'architettura con paramento lapideo in bugnato. La torre del Giudice Mariano II a Oristano.**

In Sardegna il bugnato si ritrova in molte versioni e, come altrove, viene eseguito in monumenti delle epoche più diverse. In una ampia casistica mediterranea ricordiamo i casi delle murature di Tharros, quindi quelle di Sant'Antioco (IV secolo a.C.), dove ritroviamo il bugnato in conci perfettamente isodomi con una evidenza della bugna appena accennata. Nel medioevo, in particolare in edifici di carattere militare, sono stati osservati numerosi esempi schedati in via preliminare (SPANU *et alii* 1995: 69-102). In questo studio confronteremo i paramenti bugnati appartenenti a due torri quasi coeve, quelle di Mariano II di Oristano (del 1293; SPANU *et alii* 1995, scheda di M.F. Sanna: 91-93) e quella dell'Elefante di Cagliari (del 1307; SPANU *et alii* 1995, scheda di P.G. Spanu: 76-78), entrambe di rilevante importanza sebbene di aspetto radicalmente differente. La prima è infatti frutto di una committenza Giudiciale, la seconda fu commissionata dai mercanti del Castello di Cagliari per conto della Repubblica di Pisa, entrambe frutto di un più articolato programma di rinforzo delle difese delle città.

**Committenza giudiciale e architettura.** I Giudici sardi quali committenti di architetture di notevole tenore occupano una posizione centrale in alcune fasi storiche. La loro autonomia nella scelta di esecutori e modelli, tra le molteplici offerte disponibili sul mercato internazionale nei secoli XI-XIV, si riflette nella grande varietà di soluzioni architettoniche presenti nei loro territori. Esse sono esito sia di adattamenti delle forme importate ad un gusto che si può definire locale, sia alle variazioni che le corporazioni locali sviluppano o modificano sulla base delle loro tradizioni, generando linguaggi nuovi. Sono indicatori di tali aspetti le differenze tra le loro committenze e le contemporanee soluzioni adottate in ambienti lontani dal loro regno<sup>5</sup>. Su queste basi emergono le affinità ma anche la notevole distanza tra molte delle architetture del romanico sardo e quelle di altri romanici regionali, compreso quello pisano, in particolare nella fase precedente la costruzione del duomo della città sulla foce dell'Arno<sup>6</sup>.

**La cinta muraria di Mariano II di Arborea.** Concepita alla metà del XIII secolo per difendere Oristano, la capitale del suo regno, la cinta muraria rivela dettagli che sono l'esito di una progettazione originale e moderna. L'opera, alla luce della valutazione dei modi costruttivi e della concezione urbanistica generale, risulta essere l'esito di un grande sforzo progettuale adeguato alle più moderne tecniche militari in auge nel XIII secolo e personalizzato secondo le esigenze di governo della città, nel quadro di un ambizioso piano di espansione.

L'opera nasce in anni in cui il Giudicato di Arborea vive una fase storica caratterizzata da una favorevole concorrenza di circostanze, dovuta al pieno potere politico, alle ampie dispo-

---

<sup>5</sup> Il tema delle interpretazioni stilistiche in chiave locale, la nascita di autonome linee di rielaborazione nelle sedi regionali delle grandi istanze stilistiche (ad esempio "romanico", "gotico", "rinascimento"), è oggetto di studio da tempo e pare sempre più attuale. Ancora utile Castelnovo, Ginzburg 1979 e la sintesi di Marco Nobile, che invita allo studio del tardo medioevo e del rinascimento del sud Italia nelle sue peculiari forme (NOBILE 2016: 5-9).

<sup>6</sup> CADINU 2022b. Analogamente sul piano urbanistico, ossia sui modi di gestire la disposizione delle fabbriche private e pubbliche in relazione con la forma generale delle città e con il loro modello di gestione, i giudici di Arborea e di Torres, in particolare nella fase di formazione urbana tra la fine dell'XI e nel XII secolo, sembrano rivolgersi verso scenari internazionali ben più estesi di quelli offerti dalle comunità mercantili loro ospiti provenienti da Pisa e Genova. Cfr. CADINU 2019 e CADINU 2001.

nibilità economiche, all'aggiornata visione culturale, all'estensione dei contatti verso altre realtà e politiche (MELE 1999).

Il progetto di costruzione della cinta muraria attorno ad Oristano, che dobbiamo considerare come sviluppo in estensione di almeno una precedente cinta non documentata, può essere valutato quale grande opera di architettura e urbanistica. Il circuito murario conferisce una nuova forma alla città, decisamente differente da una prima, osservata o ipotizzata nella storia degli studi<sup>7</sup>. Ricomprendere entro il circuito murario il convento dei Francescani (noto dal 1254 e di certo di fondazione ben precedente), quindi includere anche la cattedrale di Santa Maria e le sue pertinenze, è solo una parte delle tante novità urbanistiche, segno di una grande armonia col potere ecclesiastico o almeno di importanti accordi di convivenza.

Separato dall'area episcopale sorge un grande complesso di rappresentanza civile voluto dallo stesso Giudice Mariano, che riserva alla sua figura la nuova grande piazza trapezoidale di ingresso in città dal lato del mare. Qui trovano posto la nuova porta-torre detta Porta Mari, il nuovo palazzo del Giudice, un castelletto, una loggia e altro, in uno spazio pubblico molto moderno. La sfortunata sorte delle quattro architetture citate non permette la loro dettagliata analisi che si deve limitare alle testimonianze documentarie e alla valutazione del grande spazio prospettico di accesso alla città<sup>8</sup>. Una seconda torre costruita negli stessi anni sul lato opposto della città, verso nord e il ponte sul fiume Tirso, detta Porta Ponti, è pervenuta e può essere studiata quale principale opera della cinta muraria duecentesca.

**La Porta Ponti di Oristano.** La Porta Ponti, giunta a noi sostanzialmente integra, datata al 1293 da una elegante epigrafe, testimonia la monumentalità dell'atto di costruzione delle nuove mura (Figg. 2-3). Alcuni elementi molto particolari indicano le scelte progettuali adottate dagli architetti di Mariano II per il posizionamento della torre, quali il suo orientamento (similmente alla Porta Mari) verso l'antico centro direzionale (CADINU 2001: 120) o il ruolo prospettico riservato a vantaggio di coloro che accedevano alla città provenienti dal ponte sul fiume Tirso.

La torre, funzionale a magnificare l'ingresso alla città, fa parte di quelle architetture costruite con grande dispendio e con dimensioni volutamente notevoli, tese ad esaltare al massimo il significato militare della porta, in rappresentanza del circuito murario e dell'intera città. Di questa enfasi dimensionale, molto diffusa lungo il Trecento (CADINU 2022a: 469-478), la torre di Mariano rappresenta un esempio precoce.

Disegnata secondo una pianta a "C", con un lato aperto verso la città, la torre si distingue per il suo rigore, decisamente tendente alla stereometria volumetrica ereditata dalle architetture di derivazione federiciana. I piani uniformi e perfetti contrastano volutamente con un importante basamento distinto dal paramento bugnato, cui viene affidato un ruolo chiave nella composizione dell'immagine generale. Il primo terzo in altezza, con esclusione delle merlature di coronamento, viene completamente disegnato dalle bugne nei tre lati esterni per un'altezza di circa sette metri. Il bugnato sorge su di una ulteriore sezione di raccordo costituita da quattro filari di attacco a terra, terminanti con una voluminosa base a guscio. I quattro filari definiscono, con la loro maggiore dimensione dei conci, un basamento del basamento, notevolmente tendente al bugnato rustico nella forma. Sulla base dei primi quattro ricorsi i successivi piani di assise sono impostati con una notevole regolarità segnata da differenze di ampiezza con una alternanza che riprende modelli diffusi in Toscana e Lombardia (MACCI, ORGERA 1995), presenti in ulteriori architetture oristanesi come la casa-torre inglobata nel convento di Santa Chiara (CADINU 2014: 257-276) (Figg. 4-5). Si tratta di un particolare forse deri-

<sup>7</sup> Una forma urbana più ridotta, dall'andamento rotondeggiante, è stata correttamente ipotizzata da Maura Falchi alla luce di una analisi delle funzioni e delle forme urbane del primo XII secolo (FALCHI 1994). Una forma ulteriormente ridotta, che esclude via Dritta e altri elementi urbani, dovrebbe essere considerata quale primo ambito difeso della sede giudiciale, posto nel lieve rilievo centrale - nell'area di Santa Lucia - e separato dal nucleo episcopale di Santa Maria (CADINU 2001: 79-82). Più in generale sulle mura: FOIS 1992; SANNA 2019.

<sup>8</sup> MELE 1999. Sullo spazio trapezoidale prospettico e il primo riconoscimento della loggia prospettante sulla piazza cfr. CADINU 2001: 146 e tav. 51, p. 167; CADINU 2019: 54.



Fig. 2. ORISTANO – Torre di Mariano II. Veduta generale dal lato interno con in evidenza il primo terzo in altezza distinto dal basamento bugnato (foto S. Ferrando).

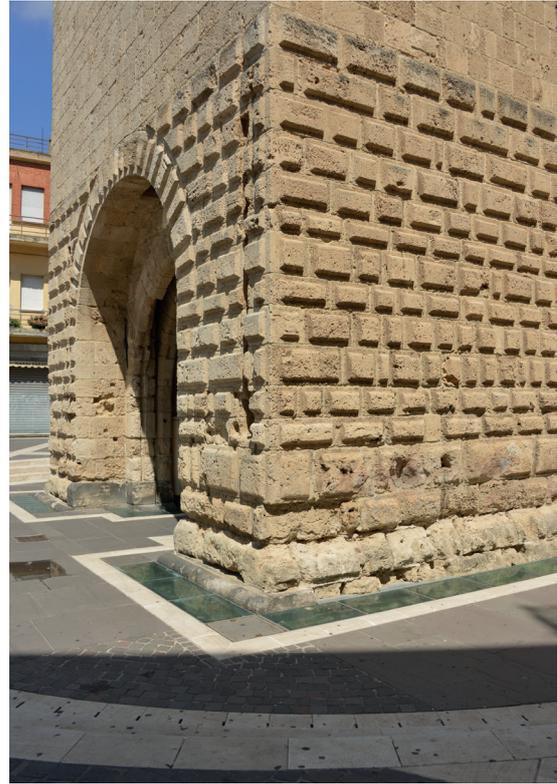


Fig. 3. ORISTANO – Torre di Mariano II. Basamento dal lato esterno. Sui quattro filari di base rustica si sovrappone il bugnato liscio con le sue variazioni di tessuto (foto M. Cadinu).

vante dalla frequentazione di Pisa da parte di Mariano II, nota anche per via della prestigiosa torre che egli possiede “*in capite pontis veteris*” dove si rogano atti notarili (CADINU 2014: 262, n. 14). L’ambiente pisano peraltro non sembra avere influenzato la costruzione oristanese. Alcuni confronti tra la torre oristanese del 1293 e quelle pisane dell’Elefante e di San Pancrazio, erette a Cagliari tra il 1303 e il 1307, indicano non solo ambienti progettuali differenti ma anche scelte stilistiche, e direi culturali, che allontanano radicalmente i risultati finali.

In primo luogo si deve rilevare che, in anni vicini al passaggio del secolo, quando lo stile gotico impera ovunque, nelle torri di Cagliari (di grandi proporzioni) l’architetto Giovanni Capula adotta per i suoi archi di accesso formule a tutto sesto o ribassate oppure – come nel caso della porta laterale di collegamento verso il cammino di ronda – una soluzione direttamente desunta dai portali delle chiese romaniche, con stipiti, architrave e lunetta (CADINU 2022a: 469-478). La torre di Oristano presenta invece un elegante arco interno a sesto acuto, sdoppiato con maestria in corrispondenza della cassa di scorrimento della saracinesca. Il bugnato della torre di Cagliari, teso a definire il basamento di contatto con la roccia, è di tipo rustico ma con bugna solo lievemente accennata (Fig. 6). Il bugnato oristanese è invece geometrico, liscio, dotato di un nastrino molto ampio. Si tratta di un bugnato raro nella forma e nei possibili confronti, caratteristico per la straordinaria ampiezza del nastrino, da ritenere quale prodotto progettuale elaborato per la torre oristanese. Altri casi di bugnato liscio, dalla classicità del basamento del monumento a Cecilia Metella sulla via Appia, peraltro di limitatissima sporgenza, si contano nel tempo medievale. Tra questi il bugnato liscio del castello di Federico II a Prato porta di certo a successive emulazioni, sebbene si possa considerare un’eccezione nell’ampia produzione castellana del suo impero, caratterizzata da varie soluzioni in bugnato rustico. Tra le emulazioni del caso pratese è il basamento in bugnato liscio del palazzo Davanzati di Firenze, della metà del Trecento, probabilmente influenzato anche da correnti culturali meridionali rilevabili dalla colonna alveolata presente in angolo, a definire il girare del bugnato verso il vicolo laterale (Fig. 7). Le due scelte progettuali, quella



Fig. 4. ORISTANO – Torre di Mariano II. Prospetto laterale del basamento bugnato (foto F. Deriu).



Fig. 5. ORISTANO – Torre di Mariano II. Particolare con riferimento metrico (foto F. Deriu).



Fig. 6. CAGLIARI – Torre dell’Elefante. Bugnato del basamento, di conci isodomi con lavorazione (foto M. Cadinu).

pisana per Cagliari e quella giudicale per Oristano, derivano da campi di riferimento lontani, quasi opposti. Le seconde sono talmente distanti da quelle pisane da portarci ad assegnare al Giudice Mariano l'intenzione diretta di distinguersi dall'ambiente che pure frequenta ma comunque non intende emulare.

Conseguono a questa preliminare valutazione alcune altre annotazioni relative alla indubbia eleganza della soluzione oristanese, modulata in maniera vibrante sia in senso verticale, con la variazione dello spessore dei filari, sia in senso orizzontale, con la modulazione delle bugne (e dei conci) tra quadrati e rettangoli; alcuni di questi, straordinariamente snelli, si ritrovano sia in verticale sia reiterati in lunghe teorie orizzontali. Alla stessa raffinata ricerca di eleganza deve essere assegnata la soluzione della ghiera del grande arco di ingresso, non acuto come il più interno ma a tutto sesto e a filo col prospetto esterno. Il sapiente raccordo con i primi filari quasi rustici del basamento, tramite la definizione di stipiti bugnati, lascia spazio allo sviluppo del disegno dei conci d'arco, progressivamente ridotti nelle bugne che salgono verso la chiave, secondo una chiara intenzione prospettica (CADINU 2019). La scelta dell'arco a tutto



Fig. 7. FIRENZE – Palazzo Davanzati. Angolo della muratura della metà del Trecento eseguita con l’uso di conci in bugnato liscio (foto M. Cadinu).

sesto per l’ingresso, a questo punto configurato in modo trionfale, è sottolineata dalla notevole profondità dell’intradosso che introduce tramite una volta a botte al piano della saracinesca. La torre della Porta Ponti, in definitiva, deve essere considerata un originale prodotto della cultura oristanese e giudiciale della fine del Duecento.

Il particolare tipo di bugnato di Porta Ponti trova un confronto con alcune serie di bugne adoperate nel rifacimento di alcune porte urbane del Castello di Cagliari. Qui la porta detta dei Due Leoni viene ricostruita intorno al 1553 dal progettista cremonese Rocco Cappellino, epigraficamente documentato (RASSU 2003: 126-127; Cisci 2010: 119-120), adoperando abbondanti materiali di spoglio, cui si aggiungono la coppia di leoni romanici che le danno il nome. Una notevole serie di conci con bugnato liscio e ampio nastrino viene collocata ad abbellire la muratura laterale, secondo un disegno ormai mutilo, sia all’interno sia all’esterno del muro (SPANU *et alii* 1995, scheda di M.G. Sini: 70-73) (Figg. 8-9-10). Rimane in grande evidenza la serie dei conci lasciati a vista e a portata del viandante, eleganti e modulati sul quadrato e altri rettangoli, anche con doppia bugna ricavata sulla faccia di un singolo concio. Lo stringente raffronto con il bugnato oristanese porta a indicare la matrice stilistica giudiciale di tali conci, presenti anche nell’area della torre di San Pancrazio, e permette di ipotizzare la provenienza da depositi di spoglio. Si potrebbe quindi indicare la loro originale posizione in una delle porte della distrutta città di Santa Igia, capitale del Giudicato di Cagliari, di certo nota nel 1553. Il riutilizzo dei conci, e a questo punto anche dei due leoni, rientrerebbe tra le pratiche di una progettazione tesa al recupero antiquario e ispirata da principi rinascimentali, con allusione ad un passato “antico”, in questo caso quello del tempo giudiciale cagliaritano<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> CADINU 2019. Peraltro non deve stupire la ricerca rinascimentale di riferimenti classici proprio nello stile romanico, alla luce delle ripetute citazioni di Brunelleschi che, nella sua ossessiva ricerca della classicità, ricopia perfettamente



Fig. 8. CAGLIARI – Torre dei Due Leoni. Gli elementi lapidei di spoglio in bugnato liscio “giudicale” adoperati con i due leoni medievali nella ricostruzione del 1553 della porta da parte di Rocco Capellino, lato esterno (foto M. Cadinu).



Fig. 9. CAGLIARI – Torre dei Due Leoni. Elemento lapideo di spoglio in bugnato liscio “giudicale” sul lato interno del muro di città (foto M. Cadinu).

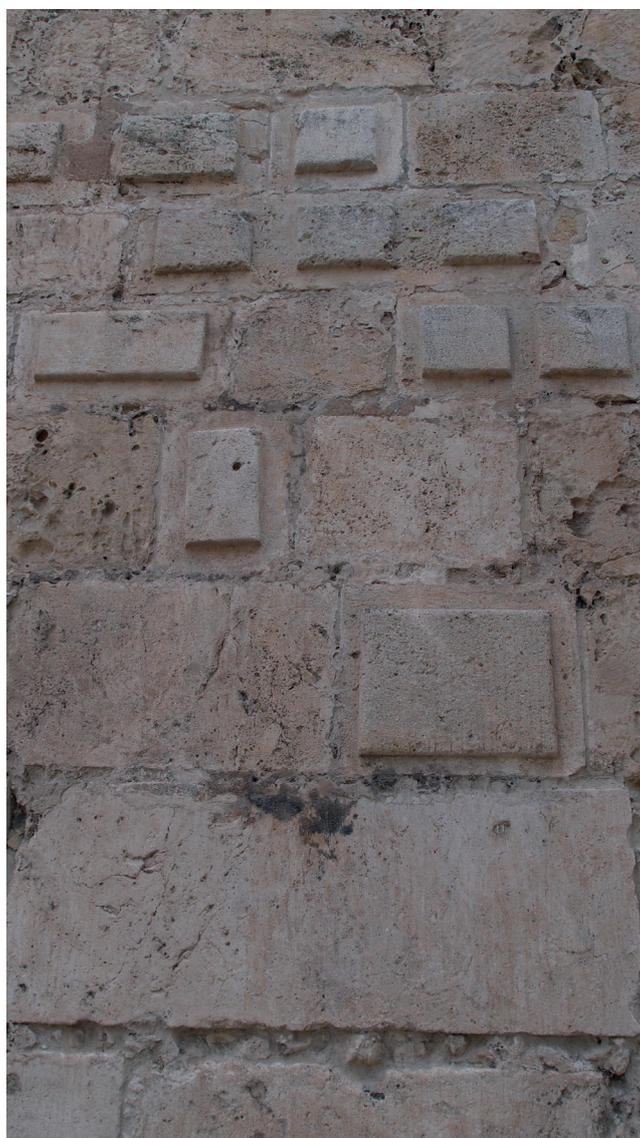


Fig. 10. CAGLIARI – Torre dei Due Leoni. Dettaglio dei conci in bugnato liscio (foto M. Cadinu).

## Riferimenti bibliografici

- ACKERMAN J.S.  
1983. The tuscan/Rustic Order: A study in the Metaphorical Language of Architecture. *Journal of the Society of Architectural Historians* XLVIII: 15-34.
- ACOCELLA A.  
2004. *L'architettura di pietra*, Firenze, Lucense-Alinea.
- BELLI G.  
2019. *Paramenti bugnati e architettura nella Firenze del Quattrocento*, Firenze, Firenze University Press.
- CADINU M.  
2001. *Urbanistica medievale in Sardegna*, (= Civitates 4), Roma, edizioni Bonsignori.
- CADINU M.  
2012. Il rudere della chiesa di Santa Lucia alla Marina di Cagliari. Architettura, archeologia e storia dell'arte per il recupero di un luogo della città medievale. In R. Cicilloni, M.G. Arru, R.P. Ladogana, S. Campus (eds.), *Ricerca e Confronti 2010*. Atti Giornate di studio di Archeologia e Storia dell'Arte a 20 anni dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari (Cagliari, 1-5 marzo 2010), Supplemento 2012. *ArcheoArte* 1: 544-575.
- CADINU M.  
2014. Documenti e testimonianze materiali di case a torre medievali in Sardegna. In E. De Minicis (ed.), *Case e torri medievali, IV. Indagini sui centri dell'Italia meridionale e insulare (sec. XI-XV)*. Campania, Basilicata, Puglia, Calabria, Sicilia e Sardegna. Atti del V Convegno Nazionale di Studi (Orte, 15-16 marzo 2012), Roma, Edizioni Kappa: 257-273.
- CADINU M.  
2019. *Urbanistica giudiciale. Spazi pubblici e architetture (XI-XIV secolo) / Giudiciale Urban Planning. Public Spaces and Architectures (XIth-XIVth centuries)*, Wuppertal, LapisLocus, Steinhäuser Verlag.
- CADINU M.  
2021. Maistrus, picapedres e albaniles sardi nel tardogotico civile. Viaggi, scambi di modelli e interpretazioni popolari. «Lexicon», Speciale n. 2, *Architetture per la vita. Palazzi e dimore dell'ultimo gotico tra XV e XVI secolo*: 375-384.
- CADINU M.  
2022a. Torri nuove trecentesche sulle porte, sui ponti, sui porti. La dimensione monumentale delle torri di Cagliari in un quadro di riferimenti internazionali. In S. Beltramo, C. Tosco (eds.), *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*, Sesto Fiorentino, All'Insegna del Giglio: 469-478.
- CADINU M.  
2022b. Il romanico in Sardegna nell'XI e XII secolo. In A.N. Eslami, M.R. Nobile (eds.), *Storia dell'architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*, Pearson, Ediz. MyLab: 167-182.
- CASTELNUOVO E., GINZBURG C.  
1979. Centro e periferia. In G. Previtali (ed.), *Storia dell'arte italiana*, parte I, vol. I, Torino, Einaudi: 283-352.
- CISCI S.  
2010. Cagliari Bastione San Remy. Indagini archeologiche presso il complesso monumentale Passeggiata Coperta-Porta dei Due Leoni, *ArcheoArte* 1: 117-143.
- DE MINICIS E.  
1994. Tradizione e innovazione delle tecniche murarie duecentesche: il bugnato "federiciano". In *Temi e metodi di Archeologia Medievale*, Roma, Bonsignori: 115-127.
- FALCHI M.  
1994. Il teatro della Sartiglia. In M. Falchi, R. Zucca, *Storia della Sartiglia di Oristano*, Oristano, S'Alvure: 127-190.
- FOIS F.  
1992. *I castelli della Sardegna Medievale*, Milano, Silvana.
- GHISETTI GIAVARINA A.  
2007. Il bugnato a punte di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano. In G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo (eds.), *Architettura nella storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella* (= Biblioteca di Architettura), Milano, Skira: 78-88.

GÓMEZ-FERRER M.

2019 *Viajes de artistas y obras entre las dos orillas del Mediterráneo, Valencia y Cerdeña (siglos XV y XVI)*. In R. Martorelli (ed.), *Conoscere il mare per vivere il mare*. Atti del Convegno, Cagliari 7-9 marzo 2019, Perugia, Morlacchi: 355-368.

HAMARNEH B.

1999. *Gli apparecchi murari a bugnato. Alcune osservazioni*. In L. Marini, C. Pietramellara (eds.), *Tecniche edili tradizionali: contributi per la conoscenza e la conservazione del patrimonio archeologico*, Firenze, Alinea: 33-40.

MACCI L., ORGERA V.

1994. *Architettura e civiltà delle torri*, Firenze, Edifir.

MANFREDI F.

2014. *Il bugnato nell'edilizia civile del Meridione d'Italia tra Medioevo ed Età moderna*. In E. De Minicis (ed.), *Case e torri medievali*, IV, Atti del Convegno *La città e le case. Tessuti urbani, domus e case-torri nell'Italia comunale (secc. XI-XV)* (Orte, 15 marzo 2013) (= Museo della città e del territorio 7), Roma, Edizioni Kappa: 107-122.

MELE M.G.

1999. *Oristano capitale giudicale. Topografia e insediamento*, Cagliari, ETS.

NOBILE M.

2016. *Architettura e costruzione in Italia meridionale (XVI-XVII sec.)*, Palermo, Edizioni Caracol, 2016.

PAGLIETTI G., MULAS A.

2023. *Statica ed estetica. Architetture isodome e bicrome in età nuragica*. *Layers* 8: 225-254.

PISTUDDI A.

2008. *Architetti e muratori nell'età giudicale in Sardegna. Fonti d'archivio ed evidenze monumentali fra l'XI e il XIV secolo*, Tesi di dottorato, XIX ciclo, Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Studi storici, geografici e artistici.

PUTZU M.G.

2015. *Tecniche costruttive murarie medievali. La Sardegna*, Roma, L'Erma di Bretschneider.

RASSU M.

2003. *Baluardi di Pietra, Storia delle fortificazioni di Cagliari*, Cagliari, Aipsa.

RESTUCCI A.

1995 (ed.). *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, Milano, Silvana.

SANNA A.

2019. *Le torri, le porte e le mura medievali della città di Oristano*, Oristano, Camelia.

SODDU A.

2020. *Pietra, cave e cantieri nella Sardegna medievale (XIII-XV secolo)*. In E. Basso, P. Bernardi, G. Pinto (eds.), *Le pietre delle città medievali. Materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc. XIII-XV) / Les pierres des villes médiévales. Matériaux, hommes, techniques (aire méditerranéenne, XIIIe-XVe siècles)*. Atti del convegno internazionale, Torino e Cherasco, 20-22 ottobre 2017, Cherasco, CISIM: 239-342.

SPANU P.G. ET ALII

1995. *L'uso del "bugnato" nella Sardegna medievale*. In P.G. Spanu (ed.), *Materiali per una topografia urbana, Status quaestionis e nuove acquisizioni*. Atti del V Convegno sull'Archeologia tardoromana e medievale in Sardegna (Cagliari-Cuglieri, 24-26 giugno 1988), Oristano, Editrice S'Alvure: 69-102.

URBAN M.B.

1999. *Alcune note sull'edilizia civile a Castel di Cagliari fra Trecento e Quattrocento*. *Anuario de Estudios Medievales* 29: 1101-117.

VICTOR S.

2020. *Matérialité de la ville selon les sources narratives et les traités*. In E. Basso, P. Bernardi, G. Pinto (eds.), *Le pietre delle città medievali. Materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc. XIII-XV) / Les pierres des villes médiévales. Matériaux, hommes, techniques (aire méditerranéenne, XIIIe-XVe siècles)*. Atti del convegno internazionale, Torino e Cherasco, 20-22 ottobre 2017, Cherasco, CISIM: 13-24.

# Le murature bugnate a Firenze nel Quattrocento tra Antico e tradizione

Gianluca BELLI

Dipartimento di Architettura DiDA – Università degli Studi di Firenze  
email: gianluca.belli@unifi.it

*Abstract:* In Florence, rustication intertwined its development with that of medieval and Renaissance domestic architecture, becoming an indigenous language that found uninterrupted continuity of use and meaning at least since the thirteenth century. The characteristic feature is naturalism, which characterizes all traditional rusticated wall to varying degrees but also contaminates the more formally updated ones. In Florence the *renovatio* of ancient architecture also passes through the walls, as the writings of contemporaries do not fail to record, comparing the walls of Palazzo Medici to the massive ancient *opus quadratum*.

While accepting the lesson of magnificence of the Julio-Claudian masonries, the Florentine revetments, however, will never become a slavish reproduction of the Roman models, but will always show the traditional characteristics of a masonry type apparently without rules but organized according to pre-established schemes, and in constant oscillation between expressive freedom and yearning for the rigor of form.

*Keywords:* History of building techniques; History of culture; Renaissance architecture; Renaissance palaces.

## 1. Il bugnato a Firenze

Le murature in conci bugnati di pietra costituiscono un elemento che nell'opinione comune e nel giudizio di molta storiografia rappresenta un tratto distintivo dell'architettura medievale e rinascimentale fiorentina. Già Jacob Burckhardt, negli anni Settanta dell'Ottocento, riassume lo sviluppo del palazzo fiorentino proprio facendo riferimento all'uso di questa tecnica muraria, che ai suoi occhi condensava l'essenza materiale e formale di quel tipo di architettura: «La costruzione fiorentina a fortezza a bugne ha da sempre avuto grezza la parte anteriore delle bugne, giacché una rifinitura precisa era limitata solo agli angoli. Quando le fortezze divennero palazzi, il cosiddetto bugnato finì per caratterizzare gli edifici nobili o pubblici. Successivamente quest'uso divenne oggetto di una deliberata intenzionalità artistica. Fu così che il palazzo fiorentino diventò un imponente palazzo in pietra, il cui effetto si basa sulla povertà e forza dei singoli elementi» (BURCKHARDT 1991: 58-59).

Se oggi la narrazione di Burckhardt appare ingenua e semplificatrice, è pur vero che le murature bugnate rappresentano una sorta di filo rosso che a Firenze lega l'architettura medievale più antica con quella dei secoli successivi, fino al Rinascimento e oltre. Nonostante infatti il bugnato si incontri nel Medioevo in numerose aree geografiche - dal Veneto alla Liguria, dall'Emilia all'Umbria, dalla Sicilia al Trentino, dalla Puglia e Lucania federiciana alla Francia - a Firenze questo tipo di paramento si distingue per il fatto di costituire un fenomeno di lunga durata, che sopravvivrà, in forme diverse, fino alla prima metà dell'Ottocento e poi ancora oltre, grazie ai *revival* stilistici.



Fig. 1. FIRENZE – Bargello. Dettaglio della torre (foto G. Belli).

### 1.1. Le origini

A causa della scarsità di fonti materiali a disposizione e del silenzio di quelle documentarie, i tempi e i modi dell'apparizione a Firenze delle murature bugnate rimangono tuttavia ancora oscuri. Certamente nel XIII secolo costituisce già un carattere ricorrente nelle architetture di maggiore impegno, visto che si osserva in alcune torri databili al Duecento, tra le quali quella del palazzo del Capitano del Popolo (Fig. 1), oggi noto con il nome di Bargello. La torre è anteriore al momento della costruzione del palazzo, avvenuta a partire dal 1255 (PAATZ 1931; YUNN 2015), e anche se il rivestimento bugnato della parte basamentale fosse posteriore, come è stato ipotizzato, è molto probabile che risalga al più tardi al periodo del governo ghibellino della città, collocato tra il 1260 e il 1266 (FRATI 2018: 73). Certamente duecentesche sono anche la torre dei Barbadori in borgo San Jacopo 54r e quella dei Marignolli all'angolo tra borgo San Lorenzo e via dei Cerretani (SINDING-LARSEN 1975: 168; MACCI, ORGERA 1994: 173), così come lo sono altre torri contraddistinte da paramenti bozzati. Verso la fine del secolo il bugnato fa la sua apparizione anche nella parte basamentale del palazzo dei Cerchi, eretto all'angolo tra il vicolo omonimo e via della Condotta con ogni probabilità tra il 1291 e il 1298 (SINDING-LARSEN 1975: 169-170; PREYER 1985), e poco dopo nel palazzo Spini (Fig. 2) (TROTTA 1995; TRIPODI 2015). Assieme alla loggia dei Cerchi, probabilmente questi edifici sono ciò che resta di un insieme di architetture bugnate in origine più consistente, ma decimato dalle distruzioni ghibelline seguenti la battaglia di Montaperti (1260) e poi da una lunga catena di inondazioni, incendi, demolizioni, rinnovamenti.

Se è difficile stabilire l'origine del bugnato a Firenze, forse ancora più incerte sono le ragioni della nascita di questo tipo di paramento, spiegate ora con motivi utilitaristici misti ad ambizioni estetiche (MILIZIA 1781: I, 176-179; QUATREMÈRE DE QUINCY 1842-1844: I, 253-258;



Fig. 2. FIRENZE – Palazzo Spini-Feroni (foto G. Belli).



Fig. 3. FIRENZE – Palazzo Vecchio (foto G. Belli).

MASSA 1930; ARENS 1954), ora con moventi ideologici. In quest'ultima categoria rientra l'idea secondo cui il bugnato fiorentino, attraverso il tramite di Palazzo Vecchio (Fig. 3), deriverebbe da quello dei castelli svevi del Meridione d'Italia, in modo da emulare il concetto di *imperium* sotteso a quei paramenti (PAUL 1969: 84-92). Un'idea che però non convince né dal punto di vista cronologico né da quello storico, visto che dal 1267, morto Manfredi e grazie alla protezione di Carlo d'Angiò, Firenze torna stabilmente guelfa. Inoltre il bugnato, sia nella forma piana che in quella rustica, risulta testimoniato in città già molto prima della costruzione della sede dei Priori, avvenuta tra lo scorcio del Duecento e l'inizio del secolo successivo. E perché, nel caso, non si sarebbe preso come modello il castello federiciano di Prato, che mostra un bellissimo bugnato piano? Nella sua conformazione a scoglio e nell'alternanza di zone più aggettanti e di zone più piatte, il bugnato di Palazzo Vecchio è invece molto più simile a quello della cerchia di mura costruita a Genova nel IX secolo (POLEGGI, CEVINI 1981: 24-25) che ai paramenti dei castelli federiciani. Un tratto di queste mura genovesi è ancora visibile in via Tomaso Reggio, tra le porte di Serravalle e di San Pietro. Ma molto interessanti sono anche le mura del 1155, ad esempio nel tratto sottostante la chiesa di San Salvatore, che conservano anch'esse tracce di paramenti bugnati, anche se ormai molto deteriorati. È da notare che i rapporti tra Firenze e Genova alla fine del Duecento erano frequenti sia sul piano commerciale sia a livello ufficiale, e che dopo la battaglia della Meloria (1284) le due città si strinsero addirittura in lega (FERRETTO 1901-1903).

## 1.2. Le oscillazioni del gusto

In ogni caso, è evidente lo straordinario successo che il bugnato riscuote a Firenze nel corso del XIV secolo, cioè dopo la costruzione del Palazzo dei Priori, quando moltissime delle residenze delle famiglie cittadine più in vista vengono ricoperte, nella loro parte basamentale, da un rivestimento a bozze. Allo stato attuale delle nostre conoscenze, si può dire che il Trecento rappresenti, per Firenze, il periodo di maggior sviluppo di questa tecnica muraria, sia da un punto di vista materiale che formale. I bugnati fiorentini trecenteschi, apparentemente omo-



Fig. 4. FIRENZE – Palazzo Lotteringhi della Stufa. Dettaglio della parte basamentale (foto G. Belli).

genei, sono infatti contraddistinti da una discreta varietà di soluzioni, che alternano chiari modi geometrico-formalistici a sensibilità spiccatamente naturalistiche (SINDING-LARSEN 1975: 190-195; BELLI 1996). Gli esempi potrebbero essere moltissimi, e indicano che accanto a edifici con murature dichiaratamente formali, cioè costituite da bozze piane e lisce della specie che si osserva nel palazzo Davizzi-Davanzati, in quello Lotteringhi della Stufa in piazza San Lorenzo (Fig. 4) o in quello Minerbetti in via Tornabuoni, nel Trecento vengono messi in opera bugnati scabri a loro volta distinguibili in categorie, alcune delle quali spiccatamente drammatiche e naturalistiche – tipiche soprattutto della fase tardo-trecentesca – altre più regolari e meno chiaroscurate. Nel Trecento dunque il bugnato tende a divenire una cifra stilistica, contraddistinta da regole proprie e da un'immagine caratteristica, benché soggetta a oscillazioni; proprio per questo travalica la semplice nozione di 'superficie non spianata' in genere attribuita a questo tipo di muratura.

A partire da questo quadro, occorre osservare che nel Quattrocento la diffusione dei paramenti in pietra è minore rispetto al secolo precedente, e comunque molto meno ampia di quanto ancora si continui a pensare. Sul totale dei circa centotrenta palazzi o più costruiti tra la fine del Trecento e gli inizi del Cinquecento, quelli che mostrano un paramento bugnato sono infatti tra i trenta e i quaranta, considerando anche gli edifici oggi non più esistenti; gli altri, molti dei quali databili alla seconda metà del Quattrocento, sono completamente intonacati oppure limitano il bugnato alle fasce che segnano gli spigoli della costruzione o alle incorniciature di porte e finestre (BELLI 2019: 194-195).

È altrettanto indicativa la sostanziale assenza del bugnato nei principali trattati quattrocenteschi di architettura, come se si trattasse di un elemento legato a una concezione superata, o quantomeno attardata, dell'estetica architettonica. Leon Battista Alberti nel *De re aedificatoria* ne parla in modo fugace nel capitolo II del VII libro, e solo in relazione alle mura urbane (ALBERTI 1966: II, 538-539); nel *Trattato* di Filarete se ne fa menzione in modo del tutto accidentale, descrivendo i paramenti del castello di Sforzinda e poi parlando della «facciata dinanzi composta di pietre lavorate, e tutta fatta al modo antico», di palazzo Rucellai (AVERLINO 1972, I, 160, 227); Francesco di Giorgio, infine, fa un rapido e generico accenno alle bu-

gne trattando degli ornamenti delle facciate nel manoscritto sull'architettura civile e militare contenuto nei codici Saluzziano e Laurenziano (MARTINI 1967, I: 89). Il silenzio di queste fonti forse è anche l'indice di un giudizio più puntuale sui paramenti a bozze, considerati una pura inflessione locale del tutto aliena dal carattere universale che si intende attribuire ai trattati. Già nel Rinascimento infatti il bugnato è percepito come un tratto distintivo dell'architettura fiorentina. Nelle *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, pubblicate nel 1537, introducendo l'opera rustica Serlio afferma che Firenze e i suoi dintorni contengono «tanti, & così belli edificij, & ricche fabbriche, pur fatte d'opra rustica, quante si possono veder nel rimanente de la christianità» (SERLIO 1537: Vv).

Accanto a questa percezione localistica, tuttavia, si fa strada un'idea del tutto diversa, patrocinata soprattutto da umanisti e antiquari, che tende ad associare il bugnato alla magnificenza dell'architettura romana. Enea Silvio Piccolomini, ad esempio, alla metà del Quattrocento fa cenno ad alcuni paramenti bugnati a lui coevi definendoli «*ex quadratis lapidibus*», cioè facendo un implicito riferimento alle murature romane in *opus quadratum* (PICCOLOMINI 1571: 454, 471; PICCOLOMINI 1984: II, 1744). Più tardi Paolo Cortesi, nel *De Cardinalatu*, sottolinea la discendenza delle murature bugnate di palazzo Medici direttamente da un prototipo antico: il muro tergale del Foro di Augusto, che Cortesi confonde con quello di Traiano, a sua volta identificato nell'opinione comune con i resti di un palazzo imperiale (WEIL GARRIS, D'AMICO 1980: 86-87). Dunque è lecito chiedersi come interpretare le bugne che appaiono nei palazzi quattrocenteschi: se cioè le si può considerare l'ultimo residuo di una tradizione medievale ormai in fase di superamento, oppure la riproposizione in termini nuovi e aggiornati di modelli antiquari.

È evidente che la differenza tra il bugnato trecentesco e quello che appare alla metà del Quattrocento non può sintetizzarsi in termini di mera evoluzione. Lo strappo con il passato medievale è chiaramente avvertibile, e non si può negare che la cesura consista soprattutto nel riferimento diretto all'Antico, anche se il recupero del modello classico va inteso essenzialmente nel senso di un richiamo allo spirito delle murature romane, cioè alla loro grandiosità e alla loro magnificenza, piuttosto che in termini propriamente formali. Anche da questo punto di vista il palazzo fiorentino di Cosimo de' Medici (Fig. 5) rappresenta senza dubbio uno degli edifici più interessanti di tutto il secolo, non solo perché l'intuizione di sovrapporre due tipi diversi di bugnato - rustico al piano terreno, geometrico al piano superiore - e infine una muratura piana in pietra da taglio costituisce una straordinaria innovazione e ne fa un modello di grande successo, ma anche e soprattutto perché le sue murature si ispirano, per la prima volta in modo diretto e convincente, a quelle dell'architettura antica.

Certo il rapporto con la tradizione non si interrompe, lo si nota in molti particolari. Forme dei conci e criteri di apparecchiatura riescono spesso a trapassare dall'architettura due-trecentesca a quella del XV secolo, pur reinterpretati e adattati ai nuovi gusti e alla nuova sensibilità. I paramenti del Quattrocento sono un misto di conservatorismo e di innovazione - un connotato caratteristico della stessa società fiorentina del Rinascimento - e non sempre è facile stabilire quando prevalga l'uno e quando l'altra. Se il richiamo all'Antichità costituisce il tratto che distingue i paramenti quattrocenteschi più significativi da quelli apparsi nei due secoli precedenti, i bugnati fiorentini sono accomunati infatti anche da alcuni caratteri di lunga durata. Il naturalismo, soprattutto, che pervade questo genere di murature almeno fin dall'inizio del Trecento, pur nel suo alternarsi a momenti in cui il rigore geometrico sembra prevalere. Ma la spiccata propensione fiorentina per la naturalità attraversa più di due secoli, fra abbandoni e riprese, emergendo anche nelle bozze dalle forme controllate e dalle superfici levigate dei paramenti tardo-quattrocenteschi del palazzo Gondi e del palazzo Strozzi (Fig. 6), e saldandosi alla fine con il gusto per il naturale e per il non finito che si afferma nel Cinquecento. Anche il senso struttivo delle murature è un carattere costante nelle murature fiorentine, e attraverso questo la capacità di articolare, mediante alcuni stratagemmi formali, le superfici lapidee in fasce corrispondenti a zone diverse della facciata: i pilastri d'imposta delle aperture, la fascia delle arcate, quella immediatamente superiore.



Fig. 5. FIRENZE – Palazzo Medici (foto G. Belli).

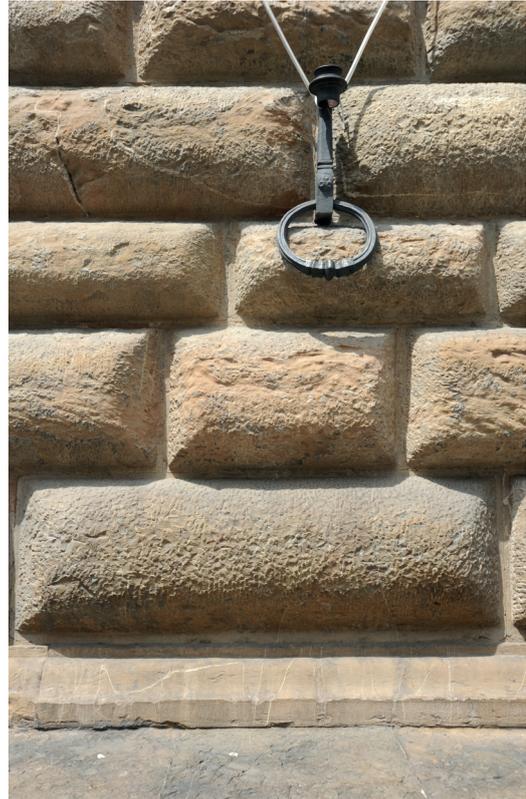


Fig. 6. FIRENZE – Palazzo Strozzi. Dettaglio della muratura basamentale sul lato di piazza degli Strozzi (foto G. Belli).

### 1.3 Tra conservatorismo e scoperta dell'Antico: il bugnato come linguaggio

Il bugnato appare dunque possedere un valore espressivo e una capacità semantica che vanno al di là dei mutamenti delle forme, e che vengono sfruttati anche per generare messaggi di tipo diverso rispetto a quelli insiti nella sfera tecnica. Andreas Tönnemann ha ad esempio affermato che i paramenti lapidei dei palazzi fiorentini del XIV e del XV secolo, per il loro costo, rappresentano un simbolo della condizione sociale del proprietario, raffinando un concetto che Richard Goldthwaite aveva già applicato al palazzo rinascimentale nel suo insieme (TÖNNESMANN 1983: 73; GOLDTHWAITE 1972). Più in generale, potremmo asserire che il bugnato costituisce uno degli elementi con cui si cerca di risolvere il problema della visibilità e della riconoscibilità del palazzo, un aspetto che per quanto ne sappiamo comincia ad essere considerato con interesse fin dal Duecento, ma che tra la seconda metà del Trecento e il secolo successivo riceve un decisivo impulso dal progressivo mutare delle impalcature culturali su cui si basa la società fiorentina.

A Firenze il bugnato rappresenta dunque una sorta di linguaggio autoctono che muta e si evolve con lo scorrere del tempo, ma la cui struttura semantica rimane salda e attuale almeno per i secoli più bassi del Medioevo e per tutto il Rinascimento. È indicativo a questo proposito il caso di Alberti. Come detto, Battista nel *De re aedificatoria* non accenna al bugnato se non incidentalmente e in modo del tutto marginale. Tuttavia ne fa uso, in ossequio a quel riguardo verso l'*usus loquendi* del luogo nel quale si stempera spesso la sintassi albertiana, sia nella lingua scritta che in quella architettonica. Gli ordini che strutturano la fronte del palazzo Rucellai (Fig. 7) non sono altro che la riproposizione di una facciata a portico romana, schiacciata contro la parete ed elevata sullo zoccolo della panca di via. In questo contesto antiquario, la muratura bugnata che riempie gli spazi tra le paraste evoca i rivestimenti della cella di templi romani, come quello di Ercole Vincitore al Foro Boario oppure quello di Nîmes, mentre la tecnica adottata, consistente nell'impiego di blocchi sulle cui facce sono incisi i giunti appa-

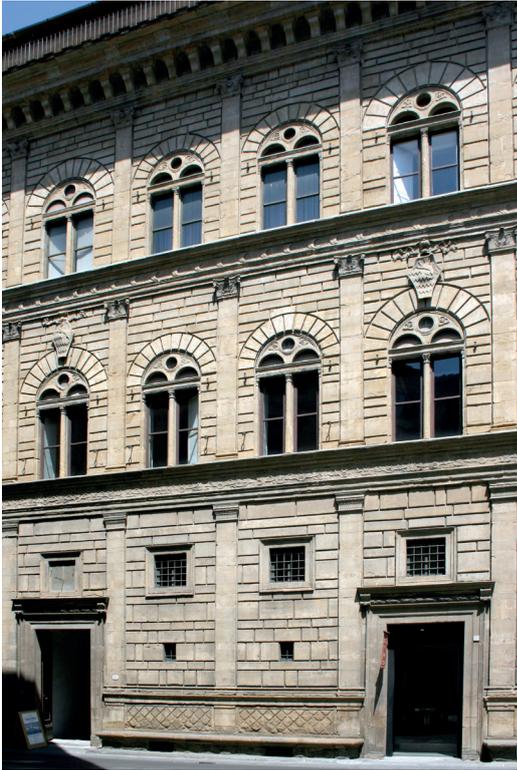


Fig. 7. FIRENZE – Palazzo Rucellai (foto G. Belli).

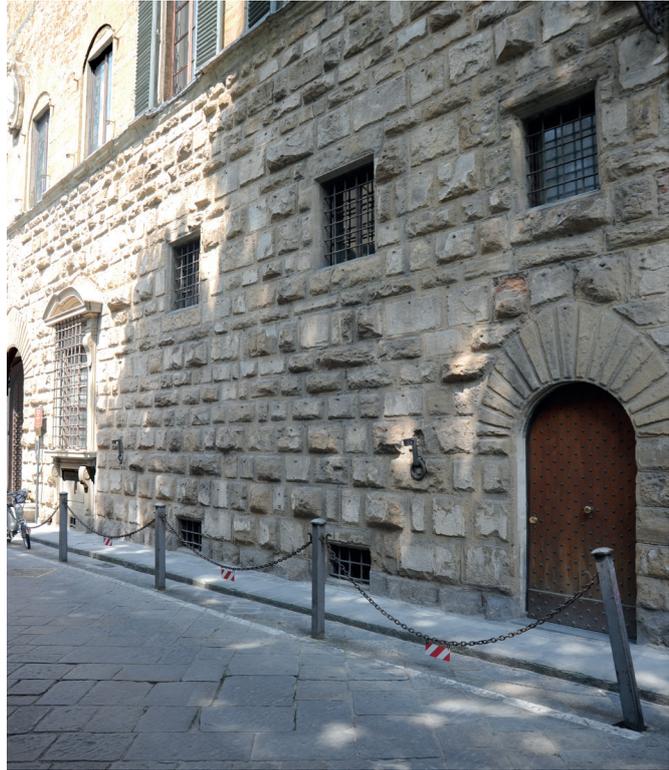


Fig. 8. FIRENZE – Palazzo da Uzzano. Dettaglio della parte basamentale (foto G. Belli).

renti di conci più piccoli e regolari, riprende i caratteri di altri paramenti murari antichi, come quelli del mausoleo di Cecilia Metella. Al tempo stesso, il modo di apparecchiare la muratura costituisce un richiamo alla tradizione fiorentina. La partizione dell'apparecchio secondo una successione di corsi apparentemente libera, ma che in realtà è articolata secondo un ritmo ben calcolato, si ricollega infatti a murature trecentesche come quelle pseudoisodome del palazzo Lotteringhi della Stufa, piuttosto che alle vestigia romane.

Un riferimento intenzionale alle murature antiche si può scorgere già in uno dei più grandi palazzi costruiti nel primo quarto del Quattrocento, quello di Niccolò da Uzzano, uno dei protagonisti della vita politica fiorentina a cavallo tra il XIV e il XV secolo. Anche se debitore del gusto accentuatamente naturalistico del tardo Trecento, il bugnato del palazzo da Uzzano accentua il proprio carattere plastico e l'individualità delle bugne, ad esempio ampliando la larghezza del nastrino perimetrale di ciascun concio (Fig. 8). Qui inoltre compare un'altra caratteristica tecnologica del tutto peculiare: la sistematica presenza su ogni bozza di una tacca per il sollevamento del concio a mezzo di tenaglie, un sistema largamente impiegato nell'architettura romana e descritto da Vitruvio nel X libro del suo trattato (II, 1305). L'uso delle tenaglie presuppone l'impiego di macchine da cantiere per il sollevamento dei conci, giustificate solo dal peso di questi ultimi, che evidentemente eccede quello dei blocchi normalmente impiegati nei paramenti precedenti. Il basamento in grandi blocchi di pietra, estesi anche alla profondità del muro, potrebbe allora guardare alle vestigia architettoniche dell'Antichità e alle sue murature in *opus quadratum*. Ugualmente, il ritmo allentato delle bugne e il gioco irregolare degli aggetti, che alterna bozze molto prominenti a conci sporgenti appena qualche centimetro e molto smussati nelle loro asperità, ad evocare l'incessante lavoro del tempo sulle superfici, potrebbero essere stati deliberatamente concepiti per suscitare nell'osservatore l'impressione di un paramento antichizzante, pur senza un diretto riferimento ad alcuna muratura del mondo antico.

Come sarà per il palazzo Rucellai, anche le bugne del palazzo Medici hanno invece un esplicito rapporto con i paramenti murari romani, ed è qui che avviene in modo chiaro il

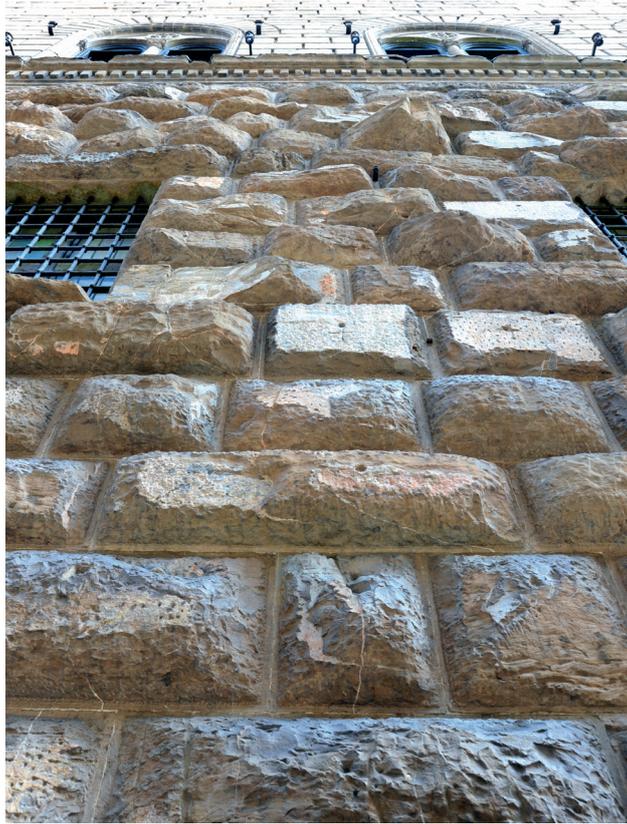


Fig. 9. FIRENZE – Palazzo Medici. Paramento bugnato della facciata laterale (foto G. Belli).

passaggio fra il bugnato di ascendenza medievale e quello di ispirazione classica. Il massiccio basamento rustico del palazzo, che conferisce al piano terreno un'autonomia volumetrica rispetto a quelli superiori, distacca l'edificio dal contesto circostante piuttosto che integrarlo, come invece accadeva con le lunghe successioni di arcate bugnate tipiche delle strade fiorentine trecentesche, e prelude alla raffinata e regolare distesa lapidea del piano nobile, che si staglia sull'alto zoccolo basamentale come se fosse innalzata su un alto podio o su una *basis villae*. Il paramento basamentale, inoltre, è costituito da bugne massive e appena sbozzate, molto più grandi e prominenti di quelle trecentesche (Fig. 9). È un uso che si riscontra qui per la prima volta dall'Antichità, se si eccettua forse il Palazzo Comunale di Montepulciano, attribuito anch'esso, come il palazzo Medici, a Michelozzo (SAALMAN 1965), e che rende i blocchi simili a quelli di alcune strutture romane, come gli acquedotti o certe sostruzioni. Rispetto alla tradizione, cambia inoltre il modo di trattare le superfici dei conci. Il bugnato del palazzo Medici è lavorato in modo da sembrare il risultato dell'opera del tempo, piuttosto che dell'azione degli strumenti, introducendo nelle murature quello che può essere definito il senso della storia.

A prescindere dalla corrispondenza più o meno stretta delle bozze medicee con quelle dei loro modelli antichi, nel palazzo di via Larga si introducono una magniloquenza e una maestosità di linguaggio che fino a quel momento erano mancate nelle murature fiorentine. Anche da questo punto di vista il palazzo di Cosimo costituisce realmente una linea di discriminazione tra Medioevo e Rinascimento. L'apparecchio, pur conservando alcuni scarti e cambiamenti di ritmo tipici dei bugnati medievali, si regolarizza, avviandosi a conquistare l'uniforme tessitura di un *opus isodomum* specialmente nel registro centrale, rivestito da conci geometrici e levigati. Le irregolarità del basamento, la ricorrenza di alcuni *topoi* formali che si osservano anche in molti paramenti trecenteschi, le cadute di tensione formale, rappresentano quasi altrettanti 'accidenti' in una struttura che tende ad essere enunciata limpidamente, trasferendo in termini murari una concezione ontologica che la cultura del tempo va elaborando e rinnovando.

Più tardi, anche Giuliano da Sangallo sarà affascinato dalle strutture murarie antiche. Tra i disegni di antichità greche che Giuliano estrapola dai *Commentaria* di Ciriaco d'Ancona, e che formano una sezione del codice di disegni di architettura sangallescò conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (BARBERINIANO LATINO 4424), una dozzina raffigura apparecchi murari di cinte urbliche, rappresentati in modo da metterne in evidenza i caratteri tecnici (DONETTI 2013). Sangallo inoltre in più di una occasione rileva personalmente e disegna paramenti bozzati romani con lo stesso spirito indagatore e la stessa cura che riserva alle membrature degli ordini architettonici, come accade nei disegni del Settizonio inseriti anch'essi nel codice Barberiniano Latino 4424 (HUELSEN 1910).

#### **1.4 Una (provvisoria) conclusione**

Si può dunque affermare che nella Firenze quattrocentesca il bugnato non solo costituisce uno dei principali punti di raccordo fra la nuova architettura civile e quella di ascendenza medievale, ma al tempo stesso è consapevolmente interpretato come un elemento antichizzante. Questa duplice lettura appare particolarmente pregnante. Ai committenti e agli architetti più avvertiti non poteva infatti sfuggire la concordanza tra le murature di epoca giulio-claudia e quelle della tradizione fiorentina, ulteriore riprova di una ideale continuità fra il mondo romano e l'ambiente umanistico della Firenze tre-quattrocentesca. Questa concordanza viene sviluppata ed esaltata nei bugnati di molti palazzi quattrocenteschi, dove la *renovatio* dell'architettura antica passa anche dal modo di impiegare le murature, più che dal linguaggio degli ordini.

Tuttavia, pur accogliendo la lezione di magnificenza dei bugnati giulio-claudii, i paramenti fiorentini del Quattrocento non divengono mai un calco pedissequo dei modelli romani. Queste murature interpretano le bozze antiche fondendole con il tradizionale naturalismo locale, che stempera l'aspetto più rigido e spesso più astratto dei bugnati imperiali (Fig. 10). Il contributo della ricerca antiquaria va dunque ricercato non tanto nella riproposizione filologica del bugnato antico, che in realtà a Firenze non verrà mai pienamente accolto, quanto piuttosto nella rinuncia all'exasperato pittoricismo e alle vibrazioni chiaroscurali dei drammatici paramenti locali della fine del Trecento, a favore innanzi tutto di un senso plastico sconosciuto in precedenza – parallelo a quello che compare nella cultura figurativa primo-quattrocentesca, *in primis* nella plastica di Donatello – e in secondo luogo di una omogeneità di trattamento che smorza e pone in secondo piano la naturalità dei blocchi.

Alla metà del Quattrocento si intrecciano dunque nelle murature bugnate fiorentine tre temi: in primo luogo il richiamo al linguaggio formale della tradizione, che assicura la sopravvivenza dell'identità locale; in secondo luogo la rinascita della magniloquenza tipica dei paramenti murari antichi; infine, l'introduzione di motivi derivanti da una nuova visione dell'essere e della storia, frutto forse più che di una cosciente intenzionalità, dello *Zeitgeist* che pervade la Firenze del Quattrocento in tutte le sfere dell'espressione artistica e del vivere civile. Questi ultimi due aspetti conducono di pari passo verso una regolarizzazione e geometrizzazione dell'apparecchio murario. Il profilo molto controllato delle bozze e la progressiva diminuzione del loro spessore e della loro prominenza man mano che si sale verso l'alto, caratteristiche prefigurate già nelle murature del palazzo Medici, introducono intorno alla metà del Quattrocento un'idealità della forma che circa mezzo secolo più tardi sarà esplicitamente teorizzata nel *De quinque corporibus regularibus* di Luca Pacioli (PACIOLI 1509). Le bozze tardo trecentesche, modellate e apparecchiate in modo da evocare l'asprezza e la disomogeneità di una superficie rocciosa, si evolvono lentamente verso forme sempre più geometriche, astratte, razionali, fino a divenire, nelle cornici apparse attorno a portali e finestre tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, volumi stereometrici esattamente definiti. Alla visione medievale del mondo, più sensistica e legata al dato soggettivo, anche nei paramenti si sostituisce la più moderna concezione matematica della Natura.

Questo passaggio verso forme definitivamente geometriche e razionali, che si compirà nelle bozze geometriche di una serie di paramenti padano-veneti dello scorcio del secolo o



Fig. 10. ROMA – Foro di Augusto. Dettaglio del lato nord del muro tergale (foto G. Belli).

dell'inizio del Cinquecento – quelli del palazzo dei Diamanti a Ferrara, del palazzo Raimondi a Cremona, di alcune opere di Mauro Codussi a Venezia, ma anche del palazzo Sanseverino a Napoli o del palazzetto di Antonio Santacroce a Roma – a Firenze tuttavia non sembra mai completamente compiuto. Nei paramenti che chiudono il secolo, compresi quelli del palazzo Strozzi e del palazzo Gondi, si mantiene un certo grado di libertà e di naturalismo, plasmando le bozze secondo profili ancora morbidi e apparecchiando i conci secondo schemi ancora liberi, a testimonianza dell'insopprimibile tendenza fiorentina a ricalcare schemi tradizionali.

Le cornici e le fasce bugnate rappresentano l'estrema evoluzione dell'impiego del bugnato, e insieme un vero e proprio fenomeno di consumo di questo linguaggio. Comparsa in alcuni edifici attorno alla metà del Quattrocento, tra cui il palazzo di Dietisalvi Neroni in via dei Ginori e il palazzo Lenzi in piazza Ognissanti, e poi ripetute innumerevoli volte nei secoli successivi, le cornici e le fasce riassumono, come elementi significativi, il rivestimento bugnato esteso su tutta la facciata o sulla sua parte basamentale. Si tratta spesso di una vera e propria abbreviazione, che mantiene le caratteristiche più peculiari delle murature a bozze, come la progressiva diminuzione dell'altezza dei filari e degli aggetti salendo verso l'alto. Economici e rapidi da realizzare e quindi largamente utilizzati in edifici di minor impegno architettonico, a Firenze questi elementi soppianderanno in breve i paramenti più estesi, divenendo l'elemento chiave delle facciate costruite tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo. In questa stagione architettonica di transizione, dominata da Cronaca, Antonio da Sangallo il Vecchio e Baccio d'Agnolo, le cornici e i cantonali bugnati determinano la diffusione di uno stile che interpreta il tema del bugnato in un modo nuovo, sia rispetto alla tradizione che all'Antico.

Riferimenti bibliografici

- ALBERTI L.B.  
1966. *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Milano, Il Polifilo.
- ARENS F.V.  
1954. Buckelquader. In E. Gall, L.H. Heydenreich (eds.), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, Alfred Druckenmüller Verlag, III: 44-47.
- AVERLINO A. detto IL FILARETE  
1972. *Trattato di architettura*, A.M. Finoli, L. Grassi (eds.), 2 voll., Milano, Il Polifilo.
- BELLI G.  
1996. Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento. *Quaderni di Palazzo Te* IV: 9-35.
- BELLI G.  
2019. *Paramenti bugnati e architettura nella Firenze del Quattrocento*, Firenze, Firenze University Press.
- BURCKHARDT J.  
1991. *L'arte italiana del Rinascimento. Architettura*, M. Ghelardi (ed.), Venezia, Marsilio, (tit. orig. *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1878).
- DONETTI D.  
2013. Le «Antichità greche» di Giuliano da Sangallo. Erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424. In K. Kaderka, S. Frommel (eds.), *Les ruines: entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*, Actes de la journée d'études de l'équipe d'accueil Histara (Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, 14 octobre 2011), Roma, Campisano: 85-93.
- FERRETTO A.  
1901-1903. Codice diplomatico delle relazioni fra la Liguria la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante (1265-1321). *Atti della Società Ligure di Storia Patria* XXXI, 1-2.
- FRATI M.  
2018. Progetto e percezione del palazzo pubblico nel tardo medioevo: il caso del Bargello a Firenze. *Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura* II, 3: 66-85.
- GOLDTHWAITE R.A.  
1972. The Florentine Palace as Domestic Architecture. *The American Historical Review* LXXVII, 4: 977-1012.
- HUELSEN C.  
1910 (ed.). *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*, con introduzione e note di C. Huelsen, Lipsia, Harrassowitz.
- MACCI L., ORGERA V.  
1994. *Architettura e civiltà delle torri. Torri e famiglie nella Firenze medievale*, Firenze, Edifir.
- MARTINI F.  
1967. *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, C. Maltese (ed.), trascrizione di L. Maltese Degrassi, 2 voll, Milano, Il Polifilo.
- MASSA A.  
1930. Bugnato. In *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 60-62.
- MILIZIA F.  
1781. *Principj di architettura civile*, Finale, 3 voll. Nella Stamperia di Jacopo de' Rossi.
- PAATZ W.  
1931. Zur Baugeschichte des Palazzo del Podestà (Bargello) in Florenz. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* III, 6: 287-321.
- PACIOLI L.  
1509. *De V corporibus regularibus*, [Venezia], Paganus Paganinus.

- PAUL J.  
1969. *Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung seiner Form*, Firenze, Olschki.
- PICCOLOMINI E.S.  
1571. *Historia de Europa*. In *Aenae Sylvii Piccolominei senensis, qui post adeptum pontificatum Pius eius nominis secundus appellatus est, opera quae extant omnia*, Basileae, ex Officina Henricpetrina: 387-471.
- PICCOLOMINI E.S.  
1984. *I commentarii*, L. Totaro (ed.), 2 voll., Milano, Adelphi.
- POLEGGI E., CEVINI P.  
1981. *Genova*, Roma-Bari, Laterza.
- PREYER B.  
1985. Two Cerchi Palaces in Florence. In A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli, E. Borsook (eds.), *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Firenze, Giunti-Barbera, II: 613-630.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A.C.  
1842-1844. *Dizionario storico di architettura*, traduzione di A. Mainardi, 2 voll., Mantova, presso gli editori Fratelli Negretti.
- SAALMAN H.  
1965. The Palazzo Comunale in Montepulciano. An Unknown Work by Michelozzo. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXVIII, 1-2: 1-46.
- SERLIO S.  
1537. *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, Venetia, per Francesco Marcolini.
- SINDING-LARSEN S.  
1975. A tale of two cities. Florentine and Roman visual context for fifteenth-century palaces. *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia* VI: 163-212.
- TÖNNESMANN A.  
1983. *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft.
- TRIPODI C.  
2015. Il palazzo delle origini: dal fondatore Geri Spini agli eredi di fine Quattrocento. In S. Ricci, R. Spinelli (eds.), *Un palazzo e la città*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Salvatore Ferragamo, 8 maggio 2015-3 aprile 2016), Milano, Skira: 32-53.
- TROTTA G.  
1995. Architettura e trasformazioni dal Duecento al Novecento. In S. Ricci (ed.), *Palazzo Spini Feroni e il suo museo*, Milano, Giorgio Mondadori: 43-93.
- WEIL GARRIS K., D'AMICO J.F.  
1980. The Renaissance Cardinal's Ideal Palace: A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu. In H.A. Millon (ed.), *Studies in Italian Art and Architecture, 15th through 18th Centuries*, Memoirs of the American Academy in Rome XXXV, Cambridge-London, MIT Press: 45-123.
- YUNN A.  
2015. *The Bargello Palace: The Invention of Civic Architecture in Florence*, London, Harvey Miller.

# L'uso dei paramenti lapidei in bugnato nei monumenti sardi tra medioevo ed età contemporanea

Elisa Alberta BIANCHI

Borsista del progetto. Dipartimento di Ingegneria Ambientale, Civile e Architettura - Università degli Studi di Cagliari  
email: elisa.a.bianchi@outlook.it

*Abstract:* The artistic stone processing as building material has been a practical study that, over the centuries, has led to the definition of an established construction technique applied several times across the country and regional territory. The changes that rustication underwent throughout history in Sardinia have induced, along with Renaissance influence, to the recurring presence of ornamental motifs. Cases of representative architecture are analyzed in order to achieve clarity on how these decorative elements manifest and change over time. The rustication technique has also been very successful in contemporary times, being chosen as a communicative language rather than a constructive necessity. Some early twentieth century architecture examples in Cagliari perfectly explain the builders' desire to recall ancient constructions. The use of ashlar stone has been maintained over the centuries as a guarantee of good communication of values such as expressive quality and representational character.

*Keywords:* Rusticated ashlar, diamond-pointed rustication, artistic stonework

## 1. Il concetto di bugnato e la comparsa del motivo ornamentale a punta di diamante

La concezione classica del bugnato, anche grazie alla storia della trattatistica di opere di carattere manualistico ed enciclopedico, rimanda all'idea di una tecnica rustica, utilizzata per dare valore alle architetture militari e rappresentative attraverso il richiamo al carattere primordiale del materiale lapideo. Gli studi esistenti si basano sul carattere formale del bugnato e in particolar modo la bibliografia più consistente riguarda l'uso che se ne fece durante il Quattrocento, quando – sulla scorta delle esperienze medievali – questo tipo di paramento prese piede e divenne un vero stile riconosciuto (BELLI 2007; CAGNANA, MUSSARDO 2012; DE MINICIS 1999). La continuità d'uso che si fece di tale tipo di paramento murario, e le variazioni che questo subì nel tempo, dipesero dalla nuova sensibilità rinascimentale. È proprio durante il Rinascimento che si sviluppò una nuova concezione di bugnato quale scelta formale e decorativa che aveva il potere di disegnare i paramenti in un modo totalmente innovativo. Leon Battista Alberti, nel IV libro della sua opera *De Re aedificatoria*, dedicato agli ornamenti e alle murature, chiarisce l'importanza del significato decorativo dei paramenti in relazione alla funzione che l'architettura deve svolgere; parla esplicitamente della tecnica del bugnato nel VII libro, dove ne raccomanda l'utilizzo nelle architetture difensive poiché «offre allo sguardo un certo sentore di arcaica e severa durezza che conferisce bellezza alla città». Egli fece un attento studio del valore geometrico e formale della tecnica e, con rinnovata sensibilità rinascimentale, concepì il bugnato piatto di Palazzo Rucellai. L'aspetto formale del bugnato, nella sua concezione rinascimentale, fu approfondito da Serlio nelle *Regole generali di architettura*, opera nella quale viene descritta l'evoluzione del concio dalla prima forma rustica fino alla ricercata forma a diamante. Gli studi contemporanei sulla materia approfondiscono il carattere formale ricercando l'origine delle forme del bugnato nelle varie manifestazioni

sul territorio nazionale, fra questi ricordiamo gli studi di Gianluca Belli sulle fasi medievali (BELLI 2019) e di Adriano Ghisetti Giavarina (GHISETTI GIAVARINA 2008) sul bugnato a punta di diamante.

Sul territorio nazionale il bugnato conobbe una vasta applicazione e attraversò i secoli arrivando fino alla contemporaneità, con il risultato della creazione di un'ampia varietà di forme e tipologie (GAMBARDELLA, JACAZZI 2007). In Sardegna, nonostante il Medioevo rappresenti il periodo di maggiore applicazione e successo della tecnica, si conobbe un nuovo ventaglio di motivi decorativi giunti sotto l'influsso rinascimentale che divennero ricorrenti in determinate tipologie architettoniche.

Durante il XVI secolo, e anche successivamente, in Sardegna il bugnato venne impiegato per lo più in modo scenografico per edifici rappresentativi e iniziò a comparire anche nell'edilizia ordinaria. Le finte bugne vennero impiegate per nobilitare costruzioni marcatamente povere e dall'impianto tradizionale. Dal Quattrocento, e in modo più marcato nel Cinquecento, la concezione della tecnica – che in precedenza dava risalto all'intera facciata – cambiò per assumere un nuovo significato decorativo; il bugnato venne adottato per impreziosire, sotto forma di ornamento, alcuni elementi costruttivi in un'ottica meno dispendiosa sotto il profilo economico. Insieme alle variazioni che si manifestano sui paramenti murari, nelle quali il bugnato viene applicato in svariati modi, si assiste all'affiancamento di nuove tecniche decorative della pietra provenienti dal repertorio rinascimentale, come i rosoni piatti e motivi fitomorfi.

Protagoniste di questo tipo di decorazioni divengono le cosiddette *borchie diamantate*, ovvero delle piccole bugne a punta di diamante poste in serie sulle ghiera degli archi, nelle cornici o nelle aperture. L'origine della forma a punta di diamante si ricerca nell'evoluzione delle primitive manifestazioni del bugnato rustico verso delle forme geometrizzanti, per Serlio infatti il diamante rappresenta l'effettiva evoluzione formale del concio rustico primordiale (SERLIO, FIORE 2001). La tecnica a punta di diamante fu largamente impiegata, nel corso del XVI e XVII secolo, con maggiore successo nelle architetture del meridione d'Italia, associata alla comunicazione di forza bellica o di appartenenza alla fede cristiana. Basti pensare agli esempi quali il Palazzo Sanseverino di Napoli, lo Steripinto di Siacca (AG) o ai centri come Bisceglie, Barletta o Matera (SERRAGLIO 2020). La compiutezza formale della bugna a punta di diamante è memorabile nei paramenti del Palazzo dei Diamanti di Ferrara; si ebbero poi nuove variazioni ed interpretazioni di questo tipo di bugnato in casi come il palazzo Ducale di Venezia, o ancora nel palazzo Gualdo di Vicenza (GHISETTI GIAVARINA 2008).

In Sardegna, come anticipato, non si trovano edifici i cui paramenti vengono interamente caratterizzati dalla bugna a punta di diamante, ma si registra più di frequente tale forma negli apparati decorativi. La circolazione delle maestranze infatti rese possibile riscontrare in molti luoghi, anche geograficamente distanti l'uno dall'altro, delle caratteristiche comuni. I cosiddetti *maistrus*, *picapedres* o *albaniles* sardi furono i responsabili della permanenza di elementi regionali nelle nuove sperimentazioni, attuando una loro personale reinterpretazione del linguaggio artistico apportato e viaggiando attraverso il Mediterraneo (CADINU 2021).

La particolare decorazione locale della pietra, in epoca medievale, è il risultato dell'azione combinata di più professionisti agenti in cantiere. Al fine di agevolare le interazioni, tutelare l'interesse comune e limitare i danni della concorrenza, tali operatori si organizzavano in corporazioni.

In cima alla piramide decisionale che regolava la riuscita dell'opera, si trovava il committente. Egli regolava l'attività edilizia con una pesante influenza sulla selezione delle maestranze, sia in termini economici che stilistici. Spesso infatti le architetture diventavano un mezzo comunicativo e rappresentativo della persona o dell'istituzione. La figura dell'architetto era associata al capo costruttore, spesso indicato nelle fonti come *magister*, al quale spettava la direzione operativa dell'opera. La distinzione fra maestranze e capo costruttore non era netta, apprezzabile solamente nella remunerazione economica; l'architetto medievale si formava infatti come tagliapietre, scalpellino o fonditore, e le sue attività in cantiere potevano

incrociarsi con quelle di operai meno specializzati (PISTUDDI 2004). L'esecuzione dell'opera era demandata alle maestranze, le quali si costituivano di gruppi omogenei più o meno organizzati e condividevano la propria esperienza pratica, spostandosi fra i contesti geografici secondo le opportunità lavorative (GRECI 1988).

Le fonti non individuano in particolare delle personalità all'interno di tali gruppi, per cui si è reso fondamentale, al fine dello studio dello sviluppo delle tecniche murarie e degli apparati decorativi, l'analisi dei segni lapidari incisi sulle pietre. Tali segni, chiamati anche segni dei lapicidi, rispondevano a determinate logiche: l'organizzazione del cantiere o l'individuazione delle identità di chi ne faceva parte. In questo modo si individuano i segni di utilità, i quali si riferivano ad esempio alla numerazione dei conci per il successivo posizionamento nel paramento da realizzare; ed i segni d'identità, i quali identificavano un particolare operatore o gruppo di operai al fine di quantificare e diversificare il loro lavoro in cantiere (BIANCHI 1997). Il committente e le corporazioni erano dunque le responsabili della comunicazione dei linguaggi, della diffusione delle correnti e della formazione di un orizzonte estetico preciso. La decorazione della pietra nel contesto locale era veicolata da due tipi fondamentali di committenza: la borghesia rurale e i ricchi esponenti civili e religiosi. È attraverso la prima mediazione dell'architettura religiosa che le maestranze si specializzarono nei motivi decorativi diventati poi ricorrenti in più ambiti (PULVIRENTI, SARI 1994).

Nelle architetture religiose, dunque, compare in maniera sistematica la decorazione delle ghiere e degli intradossi degli archi con punte di diamante. I casi selezionati come esempio sono rappresentativi di un più ampio quadro di soluzioni tecniche diffuse in Sardegna tra il XV ed il XVII secolo, attualmente in fase di approfondimento all'interno del progetto *The Renaissance in Southern Italy and in the Islands. Cultural Heritage and Technology*<sup>1</sup>.

Elaborate decorazioni compaiono nella cappella del Rosario dell'antica chiesa di San Domenico di Cagliari (Fig. 1), in parte distrutta dai bombardamenti nel 1943. La cappella, posizionata per prima sul lato del Vangelo, fu dedicata alla Vergine del Rosario e fondata nel 1578. Attraverso il portale d'accesso si entra in un ambiente di impianto rettangolare coperto con una volta a botte a tutto sesto cassettonata. Il motivo decorativo dell'intradosso della volta a botte è un perfetto esempio di comunicazione fra elementi tardogotici ed elementi rinascimentali (PULVIRENTI, SARI 1994: sch. 58): i lacunari riportano riquadri che alternano rosoni e punte di diamante in una incredibile varietà di forme, sul modello della zona presbiteriale della chiesa di Sant'Agostino Nuovo di Cagliari, e il cui motivo si ripete anche nel Santuario dei Martiri della Cattedrale (concluso nel 1618) e nella Cripta della chiesa di Santa Restituta (inizi del XVII secolo). È infatti sul modello di Sant'Agostino Nuovo, che introdusse il linguaggio classicista nelle chiese di Cagliari dal 1576, che si diffuse l'utilizzo di motivi ornamentali in chiave classicista.

La cripta dei martiri (Fig. 2) fu costruita sotto l'arcivescovo di Cagliari Francisco Esquivel, che promosse la realizzazione del nuovo spazio proprio sotto la zona presbiteriale della cattedrale, per ospitare le reliquie dei martiri recuperate dalle chiese di S. Saturno e di S. Lucifero. L'ambiente si organizza attorno ad una scala che conduce ad un primo vano caratterizzato, sulla parete di fondo, dall'altare della Madonna dei Martiri ai lati del quale si aprono due nicchie ospitanti i simulacri di San Giuseppe e di Sant'Anna. La decorazione della cripta, con prevalenza dell'impostazione barocca seicentesca, si distingue per i numerosi bassorilievi in marmi policromi e per l'elaborata volta a botte a sesto ribassato con archi traversi di sostegno. Le pareti del vano principale sono scandite da numerose edicole policrome, contrassegnate dall'effigie del santo e contenenti le reliquie dei martiri, decorate a bassorilievo. Per la realizzazione dei marmi l'arcivescovo si riferì ai maestri specializzati provenienti dalla Sicilia e dalla Lombardia, le cui maestranze comprendevano anche dei lapicidi sardi e tra cui compare

<sup>1</sup> PRIN 2017, Responsabile scientifico: Prof. Marco Cadinu, Coordinatore Scientifico Nazionale: Prof.ssa Bianca De Divitiis condotto dal gruppo di ricerca in Storia dell'Architettura del Dipartimento di Ingegneria Civile Ambientale e Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari con le Università di Napoli Federico II (capofila), Palermo e Messina.

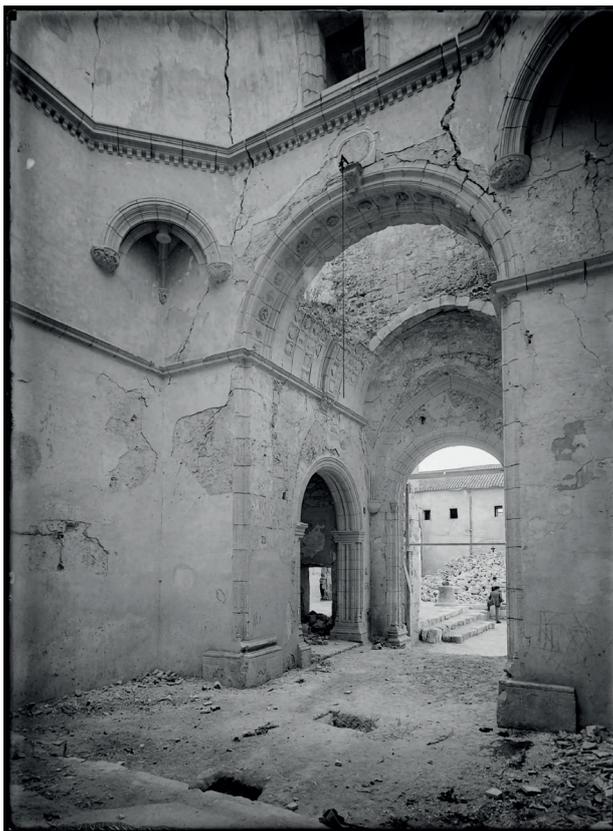


Fig. 1. CAGLIARI – Chiesa di San Domenico. Particolare della volta a botte della cappella del Rosario (da [https://www.sardegna-fragili-immagini.beniculturali.it/ngg\\_tag/san-domenico/nggallery/page/3](https://www.sardegna-fragili-immagini.beniculturali.it/ngg_tag/san-domenico/nggallery/page/3)).

il nome dello scultore sardo Monserrato Carena (USAI, NONNE 2020).

L'intradosso della volta è ornato da un sistema cassettonato con riquadri ospitanti punte di diamante e rosoni; il motivo ornamentale riporta una variazione: la classica forma piramidale dagli spigoli smussati è circondata da una cornice che sottolinea i bordi (PULVIRENTI, SARI 1994). Il sincretismo stilistico che caratterizza la cripta dei martiri fu citato per secoli come esempio dello stile seicentesco sardo, memorabile per la naturalezza con cui si combinano il linguaggio rinascimentale della volta con la tradizione tardo-gotica ed il gusto pre-barocco (CAVALLO 2015).

Lo stesso accade nella Chiesa del Carmine, la quale fu distrutta dai bombardamenti del 1943 e in seguito ricostruita. Il corridoio che collegava la navata principale all'antica cappella della Vergine del Carmelo era voltato a botte e decorato con il medesimo motivo a cassettoni contenenti rosoni e punte di diamante che variano nuovamente, riportando i bordi e spigoli smussati ed un solco che divide in due parti la forma piramidale (PULVIRENTI, SARI 1994: sch. 59).

Il linguaggio tardogotico e inizio rinascimentale non si diffuse solamente nel territorio di Cagliari, ma conobbe una larga espansione in molteplici cantieri dell'isola, quali ad esempio quelli della Natività di Bonorva (SS), fondata nel 1582 su impianto tipico delle chiese gotico-catalane ad unica navata divisa in più campate da archi diaframma alternati a tutto sesto e a sesto acuto. L'interesse è proprio nella scelta dell'apparato decorativo che mostra una fusione di stilemi romanici, tardogotici e classicisti, risalente al XVI secolo (PULVIRENTI, SARI 1994: sch. 43). Dalla seconda campata della chiesa si aprono le cappelle laterali, voltate a botte ed edificate in tempi diversi. L'arco trasversale a sesto acuto che divide la prima campata dalle restanti quattro riporta una decorazione che si ripete anche in alcuni archi divisorii delle cappelle laterali. La decorazione, risalente al XVI secolo, consiste in un'alternanza di conci perfettamente liscati e conci a punta di diamante inquadrati da una cornice sottile e aventi



Fig. 2. CAGLIARI – Santuario dei Martiri, cattedrale. Volta a rosoni e punte di diamante (da Sailko cc.by.3.0/ Commons.wikipedia.org. License: CC BY-NC-SA).

un oggetto pronunciato, e si ripete in entrambe le ghiere (MALTESE 1961). L'interesse è volto proprio alla lavorazione degli elementi bugnati che compaiono come decorazione degli archi, la bugna appare dalla forma piramidale ma posizionata al centro della faccia di un concio dagli spigoli smussati. Altri archi di collegamento fra le cappelle laterali e la navata principale mostrano invece delle baccellature di estrazione classicista come decorazione delle ghiere.

La chiesa di Sant'Antonio Abate a Castelsardo (SS), cattedrale dal 1503, fu interessata da una importante ricostruzione che ebbe luogo negli anni a cavallo fra XVI e XVII secolo. Le cappelle seicentesche del fianco settentrionale si aprono verso la navata principale con degli archi sorretti da pilastri cassettonati e i cui archivolti vengono decorati con punte di diamante. Le borchie diamantate, di dimensioni ridotte e con gli spigoli smussati vengono proposte in serie e rappresentano un perfetto modello di applicazione di questo tipo di ornamento (PULVIRENTI, SARI 1994: sch. 33).

Gli esempi dei medesimi motivi ornamentali nella città di Cagliari sono vari, fra questi possiamo ricordare la cripta della Chiesa di Santa Restituta (Fig. 3), risalente agli inizi del XVII secolo. Quest'ultima divenne luogo di culto in età successiva alla sua costruzione (SPANO 1861) e, a seguito di ciò, venne costruita l'edicola contenente il simulacro in marmo della Santa. Lo spazio ospita una nicchia decorata con motivi rinascimentali attraverso un arco ribassato il cui archivolto riporta il tipico alternarsi di rosette e bugne a punta di diamante; tale lavorazione rimanda alla cripta dei martiri della cattedrale poiché caratterizzata dalla stessa variazione del bordo e degli spigoli nella forma a diamante. Nonostante non rappresenti un perfetto esempio di regolare esecuzione del motivo ornamentale a punta di diamante, si può citare il caso del rudere della chiesa di Santa Lucia (Fig. 4), i cui decori risalgono al XVI secolo (CADINU 2012). Della chiesa, originariamente ad un'unica aula voltata a botte e scandita da tre cappelle per lato, sono rimaste oggi solo alcune porzioni. Interessanti le lavorazioni dei due archi che conducevano alle cappelle laterali. I concetti prospettanti sulla navata principale mostravano una lavorazione a punte di diamante, forse alternate a rosette e poste in serie grazie



Fig. 3. CAGLIARI – Chiesa di Santa Restituta: cripta. Particolare della decorazione dell'archivolto (da Benny Frau. License: CC BY-NC-SA).

ad un regolare disegno dei conci. Oggi le bugne si mostrano fortemente abrase e resecate intenzionalmente durante i lavori di intonacatura avvenuti nel 1912, motivo per il quale non è possibile ipotizzare a quale tipologia appartengono.

## 2. L'eredità del segno nell'architettura otto-novecentesca

Il valore estetico della pietra bugnata è il motivo della sua sopravvivenza nei secoli. In particolare, la pietra come materiale da costruzione è stata, ed è ancora oggi, una scelta comunicativa che va oltre le semplici ragioni pratiche dell'utilizzo. In questo modo l'applicazione della tecnica del bugnato, in relazione ai suoi valori estetici e al senso di radicamento e forza che è capace di trasmettere, arrivò fino alla contemporaneità. In alcuni edifici contemporanei permane infatti la volontà comunicativa affidata dai progettisti alla pietra, anche se associata a nuove tecniche costruttive. Nel Novecento in particolare nascono tantissimi esempi di edifici concepiti con strutture innovative ma che presentano delle decorazioni neomedievali e neorinascimentali composte di rivestimenti lapidei. È proprio la concezione del rivestimento lapideo che rivela la necessità dei costruttori dei primi del Novecento di utilizzare il carattere comunicativo della pietra e delle sue lavorazioni. In Sardegna questo fenomeno interessò moltissimi edifici nati negli ultimi anni dell'Ottocento e nei primi del Novecento, nel momento in cui la città di Cagliari vide cambiare radicalmente la propria immagine grazie a numerosi finanziamenti che furono impiegati, nella quasi totalità, in opere pubbliche. In molte di esse viene utilizzato proprio il rivestimento in pietra che richiama i motivi decorativi a bugnato degli edifici quattrocenteschi, in linea con il desiderio di esprimere un carattere forte e deciso, tipico dell'uso della tecnica (MASALA 2001).



Fig. 4. CAGLIARI – Rudere della Chiesa di Santa Lucia. Particolare della lavorazione di un archivolto (foto S. Ferrando).



Fig. 5. CAGLIARI – Scuola Riva. Particolare del basamento bugnato in pietra di Serrenti (foto E. Bianchi).

Un esempio di bugnato novecentesco può essere riscontrato nella Scuola elementare Alberto Riva, sita lungo il lato occidentale della piazza Garibaldi di Cagliari. La scuola è circondata da un vasto spazio sistemato a verde pubblico che sottolinea l'intento monumentale richiamato dall'antistante terrapieno raccordato da scalinate (PINTUS 1995). Il progetto fu presentato nel 1912 e concluso nel 1930, fece parte delle numerose scuole elementari costruite nei vari quartieri cagliaritari all'epoca. La concezione dell'edificio è storicista e richiama le costruzioni tardomedievali: realizzata in cotto a vista, la scuola poggia su un basamento in pietra di Serrenti. Proprio il basamento riporta una lavorazione con la tecnica del bugnato piatto a spigoli regolari dotato di nastrino unicamente nel lato inferiore (Fig. 5). La lavorazione a bugnato viene ripresa anche negli archi ribassati che incorniciano le finestre bifore e trifore dei piani superiori. Il bugnato viene quindi utilizzato con una forte attenzione all'aspetto grafico e formale.

La ripresa del bugnato nella sua forma più primitiva, la rustica, avviene attraverso il richiamo allo storicismo medievale fatto nel casamento scolastico Sebastiano Satta. L'edificio, che si posiziona fra via Crispi, via Angioy e la piazza del Carmine di Cagliari, progettato dagli ingegneri Dino De Gioannis e Fulgenzio Setti, fu inaugurato nel 1904 (PINTUS 1995: 139-140). La particolarità dell'edificio è il bugnato rustico che compare in facciata e che segna l'alto basamento dei primi due livelli (Fig. 6). Il riferimento all'architettura quattrocentesca è accentuato nelle finestre che nel primo piano si aprono in un arco a tutto sesto ma sono incorniciate da un arco a sesto acuto rifinito in calcare il quale si differenzia dalla muratura in mattoni a vista. Un ulteriore richiamo è fatto con il posizionamento degli archetti pensili che corrono per tutto il perimetro dell'edificio sotto all'oggetto del cornicione. Il forte effetto chiaroscurale dato dall'affiancamento delle tipologie di bugnato rustiche e a cuscino costituisce il più diretto richiamo alla forma primordiale della pietra, caratteristica fondamentale nelle architetture quattrocentesche alle quali si riferisce.

Sulla scia delle opere pubbliche eseguite a Cagliari nei primi anni del Novecento, viene progettato e costruito anche il Bastione di Saint Remy, la cui struttura fu pensata dall'ingegnere capo del Comune di Cagliari nel 1886 che volle riorganizzare i bastioni meridionali secondo il piano urbanistico di Gaetano Cima del 1858. Lo scalone scenografico che conduce da piazza Costituzione fino al quartiere Castello pone in raccordo le terrazze-bastioni di Santa Caterina e di Saint Remy aggiungendo una passeggiata coperta che costeggia il viale Regina Elena, risultato dello spianamento ed utilizzo degli antichi bastioni dello Sperone e della Zecca costruiti nella seconda metà del Cinquecento (LODDO 1999: 20). La decorazione architettonica in stile neoclassico con paraste e semicolonne con capitelli corinzi è realizzata interamente in pietra calcarea di Bonaria e in granito grigio. Nelle porzioni di muratura a scarpa di basamento che costeggiano viale Regina Margherita – e che costituiscono un grande rifugio antiaereo, attualmente murato – si registra una muratura calcarea in blocchi perfettamente lisci, con una fascia centrale di conci bugnati che incorniciano una serie di cinque arcate. La fascia centrale in questione si forma di nove filari di conci appartenenti alle categorie rustiche e a cuscino (Fig. 7). Le facce scabre e aggettanti creano un effetto chiaroscurale marcato che ricorda i palazzi fiorentini del Quattrocento.

Gli esempi citati rappresentano una minima parte degli edifici che vennero progettati sulla spinta dei nuovi finanziamenti, e con richiamo ad elementi decorativi come il bugnato. Il fatto che tali forme vengano riproposte anche agli inizi del Novecento sottolinea l'importanza della tecnica che, attraversando i secoli e conoscendo variazioni ed innovazioni, continua ad essere scelta come linguaggio comunicativo piuttosto che come necessità costruttiva. L'uso della pietra lavorata a bugnato si mantiene dunque nei secoli come garanzia di una buona comunicazione di valori quali forza militare, qualità espressiva e carattere rappresentativo delle architetture alle quali viene applicata.

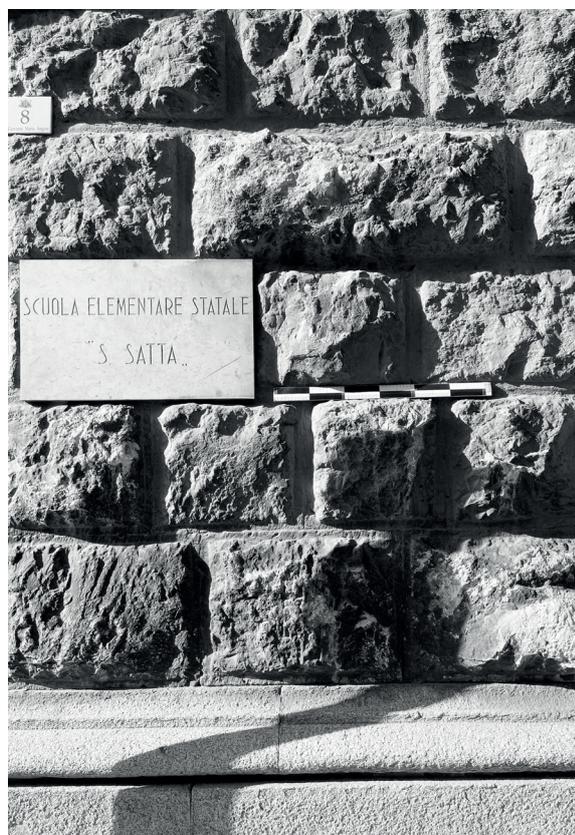


Fig. 6. CAGLIARI – Scuola Satta. Particolare del basamento bugnato con tipologie rustiche e a cuscino (foto E. Bianchi).



Fig. 7. CAGLIARI – Bastione di Saint Remy. Particolare dei conci bugnati della porzione di muratura a scarpa sul viale Regina Elena (foto E. Bianchi).

## Riferimenti bibliografici

- ALBERTI L.B.  
1452. *De re aedificatoria*, ed. a cura di G. Orlandi, P. Portoghesi, Milano 1966.
- BELLI G.  
2007. Il disegno delle facciate nei palazzi fiorentini del Quattrocento. *Opus Incertum II*: 19-29.
- BELLI G.  
2019. *Paramenti bugnati e architettura nella Firenze del Quattrocento*, Firenze, Firenze University Press.
- BIANCHI E.A.  
2022. *L'arte della lavorazione delle superfici lapidee tra medioevo ed età moderna*, Tesi di laurea magistrale in Architettura presso l'Università degli Studi di Cagliari, A.A. 2021 /2022.
- BIANCHI G.  
1997. I segni dei tagliatori di pietre negli edifici medievali. Spunti metodologici ed interpretativi. *Archeologia dell'Architettura II*: 25-38.
- CADINU M.  
2012. Il rudere della chiesa di Santa Lucia alla Marina di Cagliari Architettura, archeologia e storia dell'arte per il recupero di un luogo della città medievale. *Archeoarte*, Supplemento 2012 al n. 1: 543-575.
- CADINU M.  
2021. Maistrus, picapedres e albaniles sardi nel tardogotico civile. *Lexicon: Storie e architettura in Sicilia e nel mediterraneo 2*: 387-396.
- CAGNANA A., MUSSARDO R.  
2012. Opus novum: murature a bugnato del XII secolo a Genova: caratteri tipologici, significato politico, legami con l'architettura crociata, In F. Redi, A. Forgione (ed.), *VI Congresso nazionale di archeologia medievale*, Atti del congresso (L'Aquila, 12-15 Settembre 2012), Firenze, All'Insegna del Giglio: 87-92.
- CAVALLO G.  
2015. *La cattedrale di Cagliari*, Cagliari, Rotary Club Cagliari Est.
- De Minicis E.  
1999. *Tradizione e innovazione nelle tecniche murarie duecentesche: riflessioni sul bugnato "federiciano"* (= Civitates 1, Temi e metodi di archeologia medievale), Roma, Bonsignori editore.
- GAMBARDELLA A., JACAZZI D.  
2007. *Palazzi dei diamanti campani* (= Campania Saggi. Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento), Roma, Gangemi Editore.
- GARGIANI R.  
2003. *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma, Laterza.
- GHISETTI GIAVARINA A.  
2008. Il bugnato a punta di diamante nell'architettura del rinascimento italiano. *Lexicon: Storie e architettura in Sicilia 5/6*: 9-26.
- GRECI R.  
1988. *Corporazioni e mondo del lavoro nell'Italia padana medievale*, (= Biblioteca di storia urbana medievale 3), Bologna, Clueb.
- LODDO G.  
1999. *Architetture dal 1900 al 1945*, Cagliari, Coedisar.
- MALTESE C.  
1961. Persistenza di motivi arcaici tra il XVI e il XVIII secolo in Sardegna. *Studi sardi XVII*: 462-472.
- MASALA F.  
1985. Spazi urbani. In *Cagliari Quartieri Storici. Castello*, Cinisello Balsamo, A. Pizzi: 192-200.
- MASALA F.  
2001. *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, Nuoro, Ilisso.

- MANFREDI F.  
2013. Il bugnato nell'edilizia civile del Meridione d'Italia tra Medioevo ed Età moderna. In E. De Minicis (ed.), *Case e Torri medievali IV*, Atti del V Convegno di Studi Case e torri medievali. Indagini sui centri storici dell'Italia meridionale e insulare XI-XV (Orte, 15-16 marzo 2013), Roma, Edizioni KAPPA: 107-122.
- PINTUS M.  
1995. Architetture. In T.K. Kirova, M. Pintus, F. Masala (edd.), *Cagliari, Quartieri Storici. Stampace*, Cinisello Balsamo, A. Pizzi: 83-160.
- PISTUDDI A.  
2004. *Architetti e muratori nell'età giudiciale in Sardegna* (secc. XI-XIV), PhD thesis, Cagliari.
- SCIBILLA F.  
2009. Il bugnato a punta di diamante in Sicilia tra XV e XVI secolo. *Opus. Quaderno di storia dell'architettura e restauro*, 10: 33-44.
- SEGNI PULVIRENTI F., SARI A.  
1994. *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale* (=Storia dell'arte in Sardegna), Nuoro, Ilisso.
- SERLIO S.  
1537. *Regole generali di architettura*, ed. a cura di F. Fiore, ristampa anastatica dell'edizione originale (Parigi-Venezia-Francoforte-Lione, 1537), Milano, Edizioni il Polifilo 2001.
- SERRAGLIO R.  
2020. Bugnato a punta di diamante come simbolo di difesa di città cristiane. *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 7, 4-2020: 46-61.
- SPANO G.  
1861. *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, A. Timon.
- TOSCO C.  
2003. *Gli architetti e le maestranze* (= Arti e storia nel Medioevo II – Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti), Bologna, Einaudi.
- USAI N., NONNE C.  
2020. *1618-2018: quattrocento anni del Santuario dei martiri nella Cattedrale di Cagliari*, Ghilarza, Iskra.

## **Sezione II**

### **La pietra nel suo contesto: il caso di Nora**



# Pietre parlanti: nuovi dati sull'approvvigionamento e l'uso del materiale lapideo nel centro urbano di Nora (Cagliari, Sardegna)

Jacopo BONETTO, Caterina PREVIATO

Dipartimento dei Beni Culturali – Università degli Studi di Padova  
email: jacopo.bonetto@unipd.it; caterina.previato@unipd.it

*Abstract:* Among the research activities conducted by the University of Padua at Nora, a Phoenician, Punic and Roman site located along the southern coast of Sardinia, is a specific project dedicated to the use of stone within the city and the related supply basins. This contribution aims to provide a synthesis of the results obtained so far, presenting in a diachronic perspective the quarries exploited by the city for the supply of building stone throughout its history, from the Phoenician Age to the Roman Imperial Age.

*Keywords:* Nora, stone use, ancient stone quarries

## 1. Nora e le sue risorse

La città di Nora sorge su un promontorio situato circa 30 km ad ovest del Golfo di Cagliari, lungo la costa meridionale della Sardegna, nei pressi dell'attuale paese di Pula (Fig. 1). L'insediamento, nato come centro emporico in età fenicia (metà VIII secolo a.C.), in età punica (fine VI-V secolo a.C.) assunse tratti tipicamente urbani (BONETTO 2021a e 2021b). La città continuò quindi a vivere per tutta l'età romana, incorrendo in importanti modifiche urbanistiche e architettoniche, per poi essere abbandonata nel VII secolo d.C. e progressivamente dimenticata (BONETTO *et alii* 2018; GHIOTTO, ZARA 2020; ZARA 2010/2011).

Le ricerche archeologiche a Nora, avviate nell'Ottocento e proseguite poi nel corso del Novecento, hanno conosciuto un deciso incremento a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, in seguito all'istituzione, da parte di alcune Università italiane, di una missione archeologica finalizzata ad indagare la storia della città antica attraverso il rilievo e lo studio di contesti già indagati in passato e attraverso lo scavo stratigrafico di edifici e complessi architettonici fino ad allora sconosciuti. In questo contesto si inserisce anche l'attività dell'Università di Padova, che ha rivolto la sua attenzione dapprima all'area del foro, complesso monumentale che è stato indagato tra il 1997 e il 2006 (BONETTO 2009), e quindi al Tempio romano, il cui scavo si è concluso nel 2014 (ZARA 2015; BONETTO *et alii* 2021).

Ad oggi gli scavi dell'Ateneo patavino interessano tre diversi contesti, ovvero un edificio di età romana situato ad est del foro, un grande santuario posto sulle pendici orientali del colle di Tanit e la necropoli fenicio-punica presente in corrispondenza dell'istmo che conduce alla città. Nell'ambito delle attuali e passate ricerche condotte dall'Università di Padova a Nora, particolare attenzione è stata da sempre rivolta all'analisi del rapporto tra città e ambiente, nei suoi diversi aspetti (assetto geomorfologico, livello del mare e portualità<sup>1</sup>, risorse

---

<sup>1</sup> BONETTO *et alii* 2022a.



Fig. 1. NORA – Posizione e foto del sito (foto G. Alvito).

idriche, spettri pollinici e risorse vegetali, risorse agricole, etc.). Tra le numerose tematiche finora prese in esame, vi è anche quella delle risorse lapidee del territorio e sfruttate dalla città per l'approvvigionamento della pietra nel corso della sua storia. La pietra infatti costituisce senza dubbio il materiale maggiormente utilizzato per la costruzione degli edifici e complessi architettonici della città, almeno a partire dall'età punica, così come per la produzione di manufatti.

L'interesse per questo tema è nato in occasione dello scavo del foro romano, quando il prelievo e l'analisi archeometrica di una serie di campioni lapidei prelevati da strutture appartenenti a diverse fasi edilizie ha permesso di identificare i principali litotipi utilizzati nell'area forense e nel precedente quartiere punico, che sono risultati provenire da diversi bacini di approvvigionamento (AGUS *et alii* 2009). Da qui dunque l'interesse per individuare e documentare le cave del territorio sfruttate in epoca antica per l'estrazione della pietra, che sono state oggetto di ricognizioni, rilievi e analisi di dettaglio (PREVIATO 2016a; PREVIATO 2016b; PREVIATO 2021). Tale ricerca ha permesso di individuare diversi siti estrattivi, situati ad una distanza da Nora che varia dai 100 metri ai 6,5 km. Nuove importanti tracce di attività estrattiva antica sono state in seguito individuate nell'area dell'istmo, in corrispondenza della necropoli fenicio-punica attualmente in corso di scavo (Fig. 2).

Parallelamente, è proseguito lo studio dell'uso della pietra a Nora, condotto attraverso la mappatura dei diversi litotipi impiegati nel teatro e negli edifici limitrofi (PREVIATO, DORIA, GIROTTO 2022), l'analisi archeometrica dei materiali litoidi impiegati come aggregati nelle miscele leganti (DILARIA *et alii* 2023) e l'identificazione dei diversi tipi di marmo utilizzati a scopo decorativo negli edifici urbani. Questi diversi studi, tuttora in corso, stanno fornendo risultati di estremo interesse, che dimostrano da un lato l'ampia varietà di risorse lapidee di cui la città poteva usufruire, sia di provenienza locale che di importazione, e dall'altra l'approfondita conoscenza da parte dei costruttori antichi delle caratteristiche e proprietà dei diversi litotipi a loro disposizione.



Fig. 2. NORA – I siti estrattivi ad oggi individuati a Nora e nel territorio circostante, con distinzione dei litotipi in essi estratti (elaborazione C. Previato).

## 2. Le più antiche cave della città

Le fortunate ricerche condotte dall'Università di Padova dal 2013 nell'area già occupata dalla base della Marina militare (BONETTO *et alii* 2022b) presso l'apice settentrionale dell'istmo che unisce il promontorio urbano alla terraferma, hanno permesso di rimettere in luce documenti di straordinaria importanza per la storia della relazione tra l'uomo e la pietra a Nora e, più in generale, in Sardegna.

Lo scavo della necropoli fenicia e punica qui condotta ha infatti rivelato tracce importanti di quella che ad oggi sembra essere la più antica testimonianza della sistematica cavatura di materiale lapideo nell'isola, almeno per quanto riguarda le forme insediative avviate dal primo millennio a.C.

La progressiva rimozione delle stratificazioni accumulate nell'area per alloggiare le deposizioni ad incinerazione della prima comunità fenicia di Nora infatti ha rimesso in luce una consistente porzione del banco roccioso e ha rivelato l'esistenza di un settore interessato da azioni antropiche che precedettero l'avvio dell'uso dell'area come cimitero. Grazie al preciso inquadramento cronologico delle più antiche sepolture, che rappresentano un chiaro *terminus ante quem*, è stato così possibile stabilire che l'area fu oggetto di un preciso interesse verso il materiale lapideo in un'epoca che precede l'inizio del VII secolo a.C. (MAZZARIOL 2022-2023). Maggiore precisione cronologica è al momento impossibile, ma il dato è già di particolare importanza perché inquadra verosimilmente la prima attività di prelievo di pietra almeno nella seconda metà dell'VIII secolo a.C., in un'epoca quindi che coincide con le più antiche fasi di vita dell'insediamento del Capo di Pula.

Le evidenze non sono al momento facili da interpretare, anche per l'estensione ancora limitata dello scavo, che sarà prossimamente esteso.

Si nota comunque chiaramente che in queste fasi di alta antichità le prime generazioni di popoli levantini stabilitisi a ridosso degli abitati nuragici della fascia costiera nutrono un



Fig. 3. NORA – Tracce di estrazione di epoca arcaica individuate nella zona dell'istmo, all'interno dell'area dell'ex base della Marina militare, in corrispondenza della necropoli occidentale. Sono ben riconoscibili i solchi funzionali all'estrazione di blocchi triangolari (foto J. Bonetto).

evidente interesse per il banco roccioso formato da una calcarenite bioclastica che costituì da allora in poi la più preziosa risorsa per tutte le azioni costruttive in quest'area. Tale banco arenitico, formatosi circa 125 mila anni fa (ULZEGA, HEARTY 1986; DI GREGORIO, FLORIS, MATTA 2000), presenta in quest'area della necropoli quote superficiali massime di circa 4,5 m s.l.m. e minime di circa 2,6 m s.l.m.; l'immersione risulta a 358° N e l'inclinazione di circa 3,9°, così da produrre un versante a pendenza perpendicolare rispetto all'asse di crinale dell'istmo, orientato approssimativamente NE-SW.

Su questa base naturale le prime attività sono rappresentate da tagli lineari continui, con andamento fortemente irregolare lungo la direttrice E-W, che incisero il banco roccioso con l'evidente finalità di recupero di materiale lapideo (Fig. 3).

Il prelievo di materiale venne effettuato attraverso un progressivo abbassamento a gradoni disposti su tre livelli (primo taglio: quota testa 3,1 m s.l.m. / quota base 2,82 m s.l.m.; secondo taglio: quota base 2,59 m s.l.m.; terzo taglio: quota base 2,23 m s.l.m.), sebbene non si possa escludere la presenza di ulteriori abbassamenti più a nord rispetto allo spazio sinora indagato. Complessivamente, la porzione del banco arenitico intaccato per l'estrazione del materiale presenta uno sviluppo in verticale di circa 0,8/0,9 m e un'estensione areale sicuramente maggiore dei circa 50 m<sup>2</sup> al momento verificati all'interno dell'area di scavo, per un volume totale di circa 35-40 m<sup>3</sup> di roccia asportata. Sul fondo dei gradoni sono state identificate numerose e sempre uguali tracce in negativo dei blocchi cavati, i cui solchi di distacco indicano forme dei blocchi approssimativamente triangolari con lati di misura ricorrente tra 0,6 e 0,7 m.

Quest'uso delle risorse lapidee per le fasi che precedono il primo quarto del VII secolo a.C. pone una serie di stimolanti questioni. In primo luogo, l'utilizzo di materiale lapideo in questa fase non trova a oggi riscontri diretti nell'areale urbano, poiché i più antichi edifici noti da stratigrafie primarie sono riferibili alla seconda metà avanzata del VII secolo a.C. o all'inizio del VI secolo a.C. e non impiegano pietra per le costruzioni, essendo realizzati esclusivamente in materiali deperibili (BONETTO 2009: 63-68).

Particolare appare d'altronde la morfologia triangolare dei blocchi, che non trova confronto nelle altre cave di pietra individuate nel territorio della città (PREVIATO 2016a) ed è solo in minima parte documentata nei materiali di reimpiego delle murature dell'Alto Luogo di Tanit (FINOCCHI 2005: 145, figg. 2, 4).

Tuttavia, va notato che la pratica di cavatura e impiego di blocchi a forma triangolare è già nota per la tarda età del Bronzo e la prima età del Ferro, come attestano le costruzioni nuragiche, e doveva essere diffusa anche in età fenicia e punica. D'altra parte, la messa in opera di blocchi triangolari assemblati integrati da argilla e altri riempitivi permetteva di economizzare il materiale lapideo grazie alla forma a triangolo che generava risparmio rispetto all'impiego di blocchi parallelepipedi.

Tale tecnica risulta impiegata nell'Edificio B di Su Cardolinu del vicino insediamento di Bitia, ove sono osservabili conci triangolari disposti per lungo in corrispondenza del muro di fondazione della struttura, la cui datazione, al momento, sembra non risalire oltre il IV secolo a.C. (PERRA 1998:147-149, figg. 27-28, tavv. 1-6; CILLA 2015: 274). Le tracce di cava e l'esempio di Bitia rendono quindi lecito supporre che anche a Nora potesse esistere un edificio monumentale, al momento sconosciuto, realizzato con conci a cuneo in arenaria prelevati da un settore della penisola allora periferico rispetto all'insediamento fenicio, entro un orizzonte temporale di alta antichità precedente il primo quarto del VII secolo a.C.

Solo in via di suggestione si può ricordare che le ricerche recenti di A. Mazzariol hanno potuto evidenziare che nella necropoli cipriota arcaica di Amatunte parte delle murature del *temenos* e della pira funebre vennero realizzate con blocchi di forma triangolare del tutto simili a quelli cavati nell'area qui oggetto di descrizione (CHRISTOU 1988: 210-215). La possibilità che anche a Nora esistesse nei pressi della cava un'area di arsione realizzata con blocchi triangolari di arenaria è al momento solo un'ipotesi. Il dato però evidente è che la quantità di materiale cavato sembra decisamente superiore a quella necessaria per realizzare un semplice edificio del tipo in questione e si dovrà immaginare un impiego anche più diffuso nella stessa area di necropoli o nell'abitato posto a poche centinaia di metri verso sud.

### **3. Le cave di età punica**

Con l'età punica, l'impiego della pietra a Nora divenne sistematico: le evidenze archeologiche infatti dimostrano che le strutture in materiale deperibile caratteristiche dell'età fenicia vennero via via sostituite da edifici in muratura, di carattere pubblico e privato (PREVIATO 2016a: 105-109). Il litotipo maggiormente utilizzato nella costruzione degli edifici di età punica fu senza dubbio l'arenaria tirreniana, che veniva estratta e messa in opera sotto forma di blocchi parallelepipedi squadrati, quindi in forme diverse rispetto al periodo precedente. La cronologia degli edifici urbani in cui questo materiale è attestato e la quantità di materiale in opera dimostra che gli affioramenti di arenaria tirreniana circostanti la città di Nora, già almeno in parte sfruttati in età fenicia, a partire dalla fine del VI – inizi del V secolo a.C. cominciarono ad essere sfruttati in modo sistematico e strutturato. Definire con precisione i siti estrattivi di età punica è però un'operazione quasi impossibile, data la pressoché totale assenza, ad oggi, di dati sulla cronologia di sfruttamento delle cave finora individuate. Diversi indizi portano però a credere che almeno parte dell'arenaria impiegata in città venne cavata nella zona dell'istmo, in corrispondenza delle necropoli a camera qui situate, utilizzate a partire dall'inizio del V secolo a.C. (PREVIATO 2016a: 58-59). Le analisi archeometriche condotte su alcuni campioni prelevati da strutture di età punica nell'area del foro hanno dimostrato infatti una loro affinità con la sequenza sedimentaria affiorante in corrispondenza della necropoli orientale (AGUS *et alii* 2009). Proprio lo scavo delle tombe ipogee di questa necropoli, così come di quella limitrofa posta poco più ad ovest, costituì di certo in età punica una fonte importante di materiale lapideo da impiegare nella costruzione degli edifici urbani (PREVIATO 2016a: 109-111).

Sembra verosimile ipotizzare che all'età punica risalga anche l'apertura e lo sfruttamento di un'altra area di estrazione di arenaria situata nella cala nord-orientale, le cui ridotte dimen-



Fig. 4. NORA – Cava della cala nord-orientale. In primo piano sono visibili alcuni blocchi semi-cavati di forma parallelepipedica (foto C. Previato).

sioni suggeriscono trattarsi di un sito estrattivo utilizzato in modo puntuale, per uno specifico progetto edilizio (Fig. 4). A sostegno di tale ipotesi è la presenza, al suo interno, di blocchi semi-cavati con dimensioni standardizzate, che trovano confronti con blocchi in opera in edifici norensi di epoca punica, tra cui il santuario del Coltellazzo. Si tratta nello specifico di blocchi parallelepipedici di circa 50 x 100 cm, le cui misure dimostrano l'applicazione, in fase di estrazione, dell'unità di misura del cubito punico, pari a 50-51 cm. Benché sia ormai noto che le unità di misura puniche continuarono ad essere utilizzate a Nora come in altri siti sardi e mediterranei anche nella piena età romana, si tratta comunque di un indizio di cui tener conto nel determinare il possibile arco cronologico di sfruttamento di questa cava (PREVIATO 2016a: 54-55, 94-95 e 110-111).

Pur in assenza di dati certi, è verosimile che anche la grande cava di arenaria sulla penisola di Is Fradis Minoris, posta circa 500 metri ad ovest di Nora, cominciò ad essere sfruttata in età punica, considerato che tra la fine del V e l'inizio del IV secolo a.C. tutta la zona circostante l'attuale peschiera vide l'installazione di una serie di attività artigianali e produttive, a testimonianza di una particolare vitalità dell'area. All'interno di questa cava, le dimensioni dei blocchi semi-cavati sono in parte riconducibili a multipli del cubito punico da 50-51 cm, in parte a multipli del piede romano da 29,6 cm (PREVIATO 2016a: 40-45).

#### 4. Le cave di età romana

Con l'età romana, e specialmente a partire dall'età cesariano-augustea, lo sfruttamento delle risorse lapidee del territorio circostante la città divenne più intenso e sistematico e parallelamente si rese necessario aprire nuove cave, per rispondere alla sempre crescente richiesta di materiale da impiegare negli edifici e nelle infrastrutture di nuova costruzione. Per



Fig. 5. NORA – Is Fradis Minoris. Fronti di cava sul lato sud della penisola (foto C. Previato).

quanto riguarda i litotipi, a fronte di una continuità d'uso dell'arenaria tirreniana, in questo periodo si registra un'ampia diffusione in città di rocce vulcaniche quali l'andesite, impiegata sotto forma di blocchi nella cavea del teatro, e l'autobreccia andesitica, utilizzata in forma di lastre nella pavimentazione della piazza forense. Parallelamente, negli edifici urbani cominciarono ad essere impiegati anche blocchi squadrati di arenaria grigia del Cixerri (PREVIATO 2016: 111-115).

Per quanto riguarda i siti estrattivi sfruttati in età romana, i risultati di analisi archeometriche condotte sui campioni lapidei prelevati nell'area forense (AGUS *et alii* 2009) e nel teatro (MELIS, COLUMBU 2000) hanno dimostrato che tra la fine del I secolo a.C. e l'inizio del I secolo d.C. erano attive almeno 3 cave: la cava della penisola di Is Fradis Minoris (arenaria tirreniana), la cava di Su Casteddu (andesite) e la cava di Sa Perdera (arenaria grigia del Cixerri), situate rispettivamente a 500 m, 3 km e 6,5 km da Nora. Ciò dimostra che in età tardo-repubblicana la città aveva il pieno controllo delle risorse lapidee del territorio ed era inserita in una rete viaria che le permetteva di importare materiale anche da siti estrattivi posti nell'entroterra, come la cava di Su Casteddu e quella di Sa Perdera. La cava maggiormente sfruttata in età romana fu però senza dubbio quella di Is Fradis Minoris (Fig. 5), la cui estensione complessiva raggiunse i 12.000 m<sup>2</sup>, e per la cui complessa gestione vennero realizzate specifiche strutture e infrastrutture, come dimostrano la grande cisterna a bagnarola e i resti di un edificio presenti in prossimità dell'estremità orientale della penisola, così come altri apprestamenti funzionali al carico dei blocchi estratti sulle imbarcazioni che li avrebbero portati a Nora (PREVIATO 2016: 46-49).

In età tardo-repubblicana anche gli affioramenti di arenaria tirreniana in corrispondenza dell'istmo furono ampiamente sfruttati per ottenere pietra da costruzione, come dimostrano le evidenze recentemente individuate sull'istmo, nell'area della Marina Militare. Qui infatti,

dopo un lungo periodo in cui il banco roccioso venne impiegato prima come suolo per le incinerazioni fenicie (VII-VI secolo a.C.) e poi come tenero corpo in cui ricavare camere funerarie ipogee per le inumazioni puniche (V-III secolo a.C.), in un periodo probabilmente da porsi tra il II e il I secolo a.C. il banco roccioso arenitico divenne ancora oggetto di interventi di cavatura. In questo caso l'intervento appare decisamente più invasivo e consistente rispetto a quello di età fenicia sul piano delle quantità di materiale prelevato. I profondi tagli infatti, che vennero ad approfondirsi fino all'interfaccia di contatto tra la base del banco roccioso e le sabbie delle paleo-spiagge sottostanti, annullarono le morfologie e l'articolazione di molti ipogei puniche (Fig. 6). Le lastre e i livelli di copertura di diverse tombe vennero rimossi e i diaframmi tra le singole camere pure asportati per la creazione di lunghi fronti di cava che appaiono in alcuni punti segnati dalle tracce dei picconi dei cavaatori (BRIDI *et alii* 2020: 70). La quantità di materiale estratto appare considerevole, anche se non precisamente quantificabile per l'indefinita estensione della cava ben oltre i limiti attuali di scavo: almeno in alcuni punti verificati, l'intero spessore del banco arenitico (circa 3,5 m) fu interessato dal prelievo di materiale. Il quadro morfologico venne, così, alterato profondamente con la creazione di profondi e verosimilmente assai estesi pozzi di cavatura tra alcune ampie porzioni di banco arenitico ancora segnate dalle sepolture arcaiche e dalle imboccature delle tombe puniche a ipogeo.

Le cave attive tra l'età tardo-repubblicana e la prima età imperiale continuarono ad essere utilizzate anche nei secoli successivi. I numerosi edifici e progetti edilizi che vennero attuati a Nora in età severiana dimostrano infatti che in questo periodo (fine II – metà III secolo d.C.) le cave di pietra del territorio erano ancora in piena attività. I litotipi maggiormente utilizzati nei complessi architettonici severiani risultano essere ancora una volta l'arenaria tirreniana e l'andesite. Quest'ultima in particolare in questo periodo venne largamente utilizzata nel rivestimento delle strade urbane, per la cui lastricatura furono necessari almeno 1000 m<sup>3</sup> di pietra. Considerata l'enorme quantità di materiale richiesto da questo progetto urbanistico, è verosimile ipotizzare che in età severiana fossero attive contemporaneamente più cave di andesite, e non solo quella di Su Casteddu (PREVIATO 2016: 117-119).

### 5. I marmi di importazione

Nella piena età romana il rapporto con i materiali lapidei si manifesta a Nora anche con il ricorso alla pratica dell'importazione e dell'uso di litotipi non presenti nel territorio della città o dell'isola, ma derivati da commercio su lunga distanza e provenienti da altre regioni affacciate sul bacino del Mediterraneo. Questa decisa rivoluzione del rapporto tra uomo e pietre denota da un lato il disinteresse per un uso esclusivo di materiale locale e dall'altro l'attrazione verso quelle pietre "brillanti" marmoree che nel loro candore o nella splendida policromia conferivano prestigio tanto alle architetture in cui erano usate quanto al committente che ne faceva sfoggio.

La diffusa pratica dell'importazione dei marmi non deve stupire e far pensare a Nora come ad un caso particolare, perché si tratta di un fenomeno attestato a Roma dal periodo della tarda repubblica, tra II e I secolo a.C., e poi diffusamente in tutte le città dell'impero romano dal I secolo d.C., quando Nora conobbe una strutturazione urbanistica sempre più monumentale, tanto nel comparto pubblico quanto in quello privato.

Come tutte le città dell'Italia e delle province anche Nora vede quindi fiorire un importante commercio dei marmi pregiati cavati in varie fasce litoranee dei tre continenti di Europa, Africa e Asia. È bene peraltro ricordare che, come sempre avviene, anche a Nora l'uso del marmo avviene solo con funzioni di rivestimento delle superfici pavimentali o parietali e mai per usi strutturali, come avveniva invece in ambito ellenico, così che la pietra locale resta in uso come basilare strumento per l'edificazione della città.

Lo studio condotto su diversi contesti della città antica in cui fu usato marmo di rivestimento (FURLAN, MADRIGALI 2009)<sup>2</sup> ha permesso di ottenere alcune indicazioni statistiche-quantitative su questa pratica e sulle diverse tipologie di marmi giunti in città da varie zone del Me-

<sup>2</sup> Gli autori ringraziano la dott.ssa Beatrice Marchet per la raccolta dei dati sui marmi utilizzati in città.



Fig. 6. NORA – Fronte di cava di età romana individuato nella zona dell'istmo, all'interno dell'area dell'ex base della Marina militare, in corrispondenza della necropoli occidentale (foto J. Bonetto).

diterraneo (Fig. 7). Sebbene vada notato che al momento non tutte le edizioni di scavo hanno acquisito dati omogenei per una comparazione pienamente efficace, un quadro complessivo offre spunti di interesse. I dati sul peso dei frammenti di ciascuna tipologia di marmo ottenuti dallo scavo del foro romano (Fig. 8) e le informazioni sul numero dei frammenti (Fig. 9) per altri due contesti (Tempio romano e area C1) mostrano in buona coerenza un marcato favore per l'importazione del materiale dalla penisola italiana, come sembra evidenziato dalle percentuali molto alte di marmo Lunense bardiglio (tra il 34 e il 55%) e di marmo bianco (tra 21 e 37%) per cui è possibile ipotizzare una provenienza dai bacini toscani. Pure importante appare la percentuale di materiale ricavato dalle cave nordafricane tunisine come il Giallo antico, che tocca cifre percentuali prossime o superiori al 15%. Meno accentuato, anche a confronto con quanto avviene in altri centri dell'impero, appare invece il ricorso a marmi cavati nel settore orientale del Mediterraneo, che pure sono presenti con percentuali complessive di poco superiori al 10%. Al momento sembrano invece assenti i pregiati ma costosi materiali derivati dalle cave del deserto egiziano.

Il quadro sin qui delineato appare dunque molto ricco e articolato, e dimostra quanto e come le risorse lapidee giocarono un ruolo di fondamentale importanza nella storia di Nora e costituirono un elemento decisivo per il suo sviluppo urbanistico e per la realizzazione dei suoi edifici e monumenti. L'avanzare delle ricerche sull'uso della pietra all'interno del sito e sui luoghi e le modalità del suo approvvigionamento proseguiranno in futuro e potranno senz'altro permettere di ottenere nuovi dati utili alla ricostruzione delle dinamiche economiche, sociali e culturali connesse allo sfruttamento delle risorse lapidee.

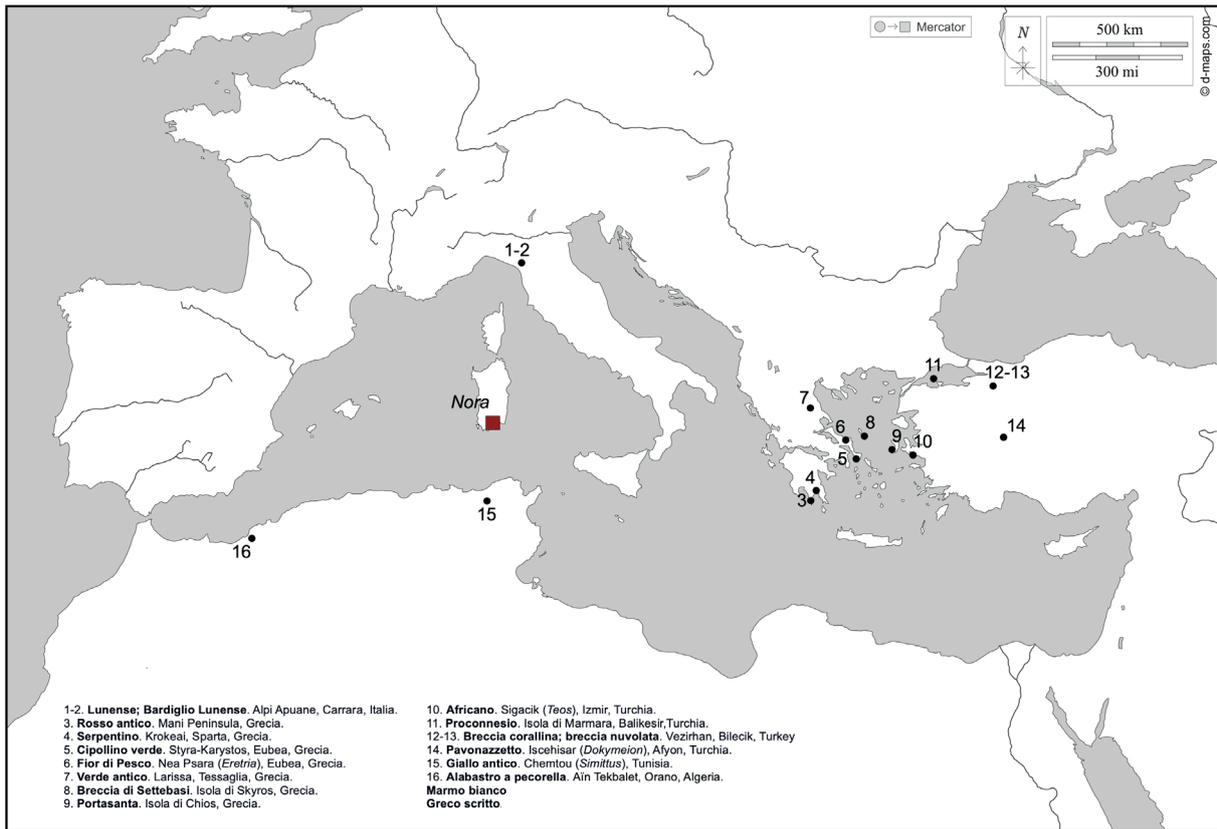


Fig. 7. NORA – Mappa del Mediterraneo con indicate le cave di provenienza dei marmi bianchi e colorati attestati a Nora (base-map: d-maps.com, elaborazione J. Bonetto, B. Marchet).

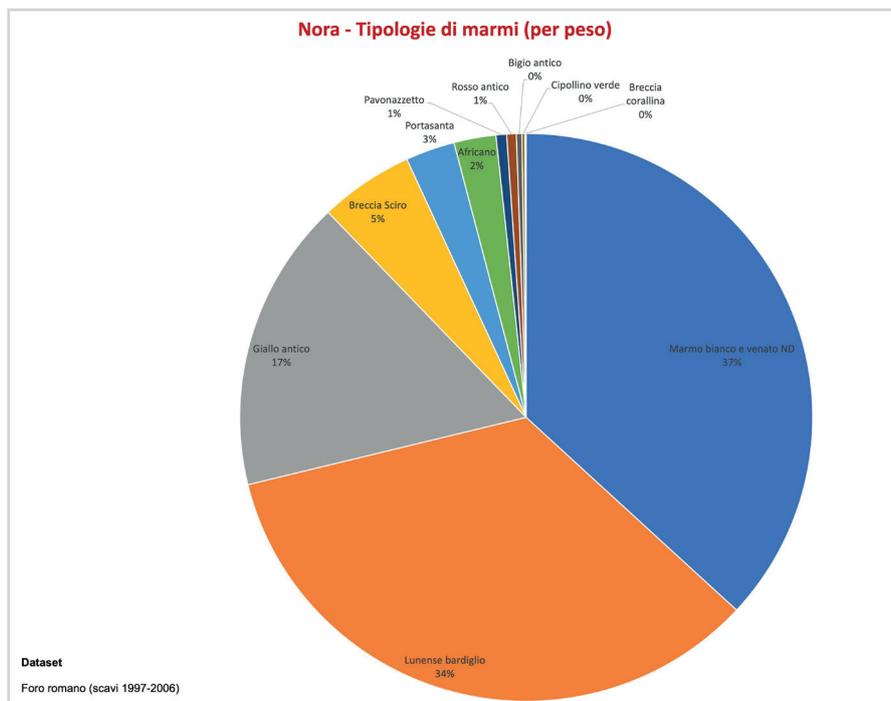


Fig. 8. NORA – Grafico che illustra le quantità in termini di peso dei diversi tipi di marmi bianchi e colorati attestati nell'area del foro romano (elaborazione J. Bonetto, B. Marchet).

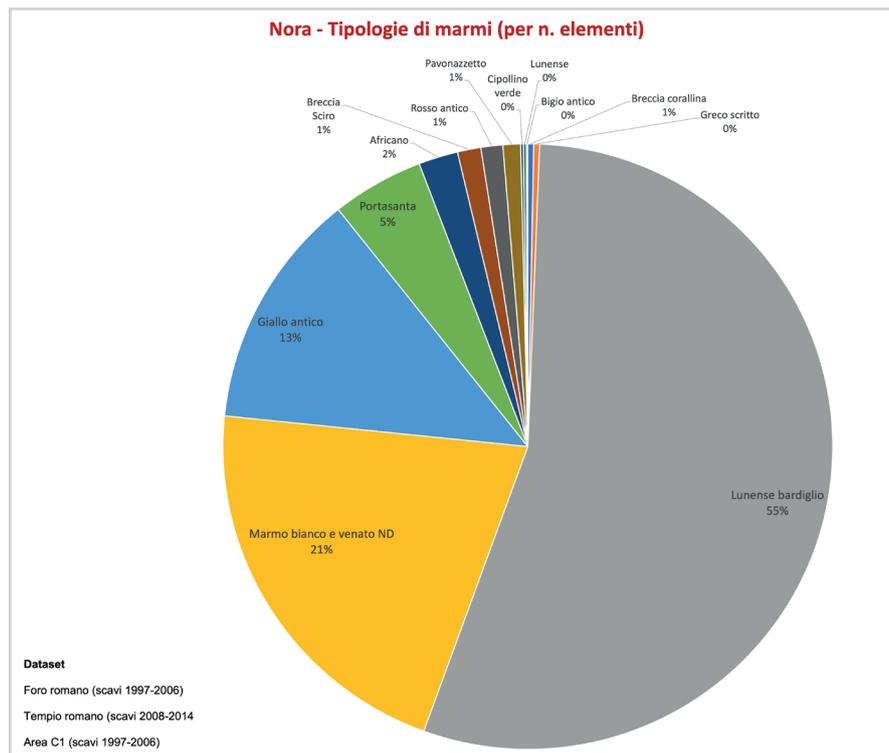


Fig. 9. NORA – Grafico che illustra le quantità in termini di numero di frammenti dei diversi tipi di marmi bianchi e colorati ritrovati nell'area del foro, nel tempio romano e nell'area C (elaborazione J. Bonetto, B. Marchet).

## Riferimenti bibliografici

- AGUS M., CARA S., FALEZZA G., MOLA M.  
2009. I materiali da costruzione e i marmi bianchi. In J. Bonetto, G. Falezza, A.R. Ghiotto (eds.), *Nora. Il foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità (1997-2006)*, II.2. *I materiali romani e gli altri reperti* (= Scavi di Nora I), Padova, Quasar: 853-870.
- BONETTO J.  
2002. Nora municipio romano. In M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara (eds.), *L'Africa Romana XIV. Lo spazio marittimo del Mediterraneo occidentale: geografia storica ed economia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sassari, 7-10 dicembre 2000), Roma, Carocci: 1201-1220.
- BONETTO J.  
2009. L'insediamento di età fenicia, punica e romana repubblicana nell'area del foro. In J. Bonetto, A. R. Ghiotto, M. Novello (ed.), *Nora. Il foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità (1997-2006)*, I. *Lo scavo*, Padova, Quasar, 39-243.
- BONETTO J.  
2021a. Nora fenicia. Nuovi dati e nuove letture. In S.F. Bondì, M. Botto, G. Garbati, I. Oggiano (eds.), *Tra le Coste del Levante e le Terre del Tramonto. Studi in Ricordo di Paolo Bernardini*, Collezione di Studi Fenici 51, Roma, Quasar: 195-208.
- BONETTO J.  
2021b. Nora nel V secolo: Dall'emporio fenicio a colonia cartaginese. In A. Roppa, M. Botto, P. Van Dommelen (eds.), *La Sardegna, il Mediterraneo occidentale e Cartagine nel V secolo a.C.*, Roma, Quasar: 91-106.
- BONETTO J., BEJOR G., BONDÌ S.F., GIANNATTASIO B.M., GIUMAN M., TRONCHETTI C.  
2018 (eds.). *Nora (Pula). Sardegna archeologica* (= Guide e Itinerari 1), Sassari, Carlo Delfino Editore.
- BONETTO J., MANTOVANI V., ZARA A.  
2021 (eds.). *Nora. Il Tempio Romano (2008-2014)*. II.1. *I Materiali Preromani*. II.2. *I Materiali Romani e gli altri reperti* (= Scavi di Nora X), Roma, Quasar.
- BONETTO J., CARRARO F., METELLI M. C., VACCHI M., VENTUROLI A., ROSSI V.  
2022a. Le variazioni del livello del mare e l'articolazione dell'abitato di Nora (Sardegna, Italia) tra età nuragica e tarda età romana. *Archeologia Marittima Mediterranea. An International Journal on Under Water Archaeology* 19: 27-62.
- BONETTO J., BERTO S., MAZZARIOL A., CARRARO F., BRIDI E., DILARIA S., RUPERTI N., BALCON S.  
2022b. La necropoli fenicia e punica di Nora: Saggi 1 e 4. Indagini 2021. *Quaderni Norensi* 9: 241-271.
- BRIDI E., CARRARO F., DILARIA S., MAZZARIOL A.  
2020. La città che cambia tra la fine del IV e il II sec. a.C.: uno sguardo dalle necropoli. In J. Bonetto, R. Carboni, M. Giuman, A. Zara (eds.), *Nora antiqua II. Nora dalla costituzione della Provincia all'età augustea*, Atti del Convegno di Studi (Pula, 5-6 ottobre 2018), Roma, Quasar: 57-74.
- CESPA S.  
2018. *Nora. I sistemi di approvvigionamento idrico* (= Scavi di Nora VII), Roma, Quasar.
- CHRISTOU D.  
1998. Cremations in the Western Necropolis of Amathus. In V. Karageorghis, N. Stampolidis (eds.), *Eastern Mediterranean: Cyprus-Dodecanese-Crete 16th-6th cent. B.C. Proceedings of the International Symposium held at Rethymnon - Crete in May 1997*, Athens: University of Crete: 207-215.
- CILLA C.  
2015. Analisi topografica nel territorio dell'antica Bithia (Chia, Domusdemaria). *Quaderni. Soprintendenza Archeologica per le province di Cagliari e Oristano* 26: 271-297.
- DI GREGORIO F., FLORIS C., MATTA P.  
2000. Lineamenti geologici e geomorfologici della penisola di Nora. In C. Tronchetti (ed.), *Ricerche su Nora - I (anni 1990- 1998)*, Cagliari, Grafiche Sainas: 9-18.

- FINOCCHI S.  
2005. Il Colle e l'“Alto luogo di Tanit”: campagne 2003-2004. *Quaderni Norensi* 1: 135-152.
- FURLAN G., MADRIGALI E.  
2009. I marmi di rivestimento. In J. Bonetto, G. Falezza, A. R. Ghiotto (eds.), *Nora. Il foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità (1997-2006)*, II.2 *I materiali romani e gli altri reperti*, Padova, Quasar: 817-851.
- GHIOTTO A.R., ZARA A.  
2020. Nora tra III e I secolo a.C. La graduale transizione da città punica a città romana. In J. Bonetto, R. Carboni, M. Giuman, A. Zara (eds.), *Nora Antiqua, II. Nora dalla Costituzione della provincia all'età augustea*, Atti del Convegno di Studi (Pula, 5-6 ottobre 2018) (= Scavi di Nora IX), Roma, Quasar: 3-18.
- MAZZARIOL A.  
2022-2023. *La necropoli fenicia occidentale di Nora tra VII e VI sec. a.C. Insediamento, ritualità, mobilità umana*, Unpublished PhD Thesis. Padova: Università degli Studi di Padova.
- MELIS S., COLUMBU S.  
2000. Matériaux de construction d'époque romaine et relation avec les anciennes carrières: l'exemple du théâtre de Nora (Sardaigne SO – Italie). In J. Lorenz, D. Tardy, G. Coulon (eds.), *La pierre dans la ville antique et médiévale. Analyses, méthodes et apports*, Actes du Colloque d'Argentomagus (Argentomagus-sur-Creuse, 30-31 mars 1998) (= Mémoires du Musée d'Argentomagus 3), Saint-Marcel, Musée archéologique d'Argentomagus - FERAC: 103-117.
- PERRA C.  
1998. *L'architettura templare fenicia e punica di Sardegna: il problema delle origini orientali*, Oristano, S'Alvure.
- PREVIATO C.  
2016a. *Nora. Le cave di pietra della città antica*, Roma, Quasar.
- PREVIATO C.  
2016b. Archeologia dell'edilizia a Nora. Dall'approvvigionamento del materiale lapideo all'impiego in città. In S. Angiolillo, M. Giuman, R. Carboni, E. Cruccas (eds.), *Nora Antiqua I*, Atti del Convegno di Studi (Cagliari, Cittadella dei Musei, 3-4 ottobre 2014), (= Scavi di Nora V), Perugia, Morlacchi Editore: 231-237.
- PREVIATO C.  
2021. Le cave di pietra di Nora. In R. Carboni, A.M. Corda, M. Giuman (eds.), *Il tempo dei Romani. La Sardegna dal III secolo a.C. al V secolo d.C.*, Nuoro, Ilisso: 228-231.
- ULZEGA A., HEARTY P. J.  
1986. Geomorphology, stratigraphy and geochronology of late quaternary marine deposits in Sardinia. *Zeitschrift für Geomorphologie* 62, suppl.: 119-129.  
ZARA A. 2015. Il Tempio romano di Nora. Riflessioni sulla dedica in base a un frammento epigrafico inedito. In P. Ruggeri (ed.), *L'Africa Romana. Momenti di Continuità e Rottura: Bilancio di Trent'anni di Convegni*, Atti del XX convegno internazionale di studi (Alghero-Porto Conte Ricerche, 26-29 settembre 2013), Roma, Carocci: 1889-1902.
- ZARA A.  
2010/2011. *Evoluzione urbana e nuovo assetto monumentale di Nora in età medioimperiale romana*. Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova.



# La pietra, l'acqua e il grano.

## Un contesto urbano della Nora di età imperiale

Romina CARBONI, Emiliano CRUCCAS, Marco GIUMAN

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali – Università degli Studi di Cagliari  
email: romina.carboni@unica.it; ecruccas@unica.it; mgiuman@unica.it

*Abstract:* Since 2015, the University of Cagliari has been operating in the former military base of Nora, an area located north/north-west of the so-called Colle di Tanit. In this as yet unexplored sector of the ancient city, a large public space has come to light, characterised by the presence of a large paved square dating back to the middle imperial age, decorated with monumental fountains and marked, on the western side, by the presence of artisanal workshops related to the manufacture of bread and oil. The aim of this paper is to illustrate the stratigraphic contexts that have come to light in the most recent excavation campaigns and to provide some interpretative hypotheses aimed at interpreting the urban spaces of Nora between the Punic and the late imperial age.

*Keywords:* Sardinia, Nora, Roman age, fountains, workshops

### 1. Il contesto

Nell'oramai decennale attività di ricerca sul campo che contraddistingue la presenza dell'Università degli Studi di Cagliari nel sito archeologico di Nora<sup>1</sup> (Fig. 1), spicca il rinvenimento di un grande spazio urbano, di natura evidentemente pubblica, individuato e riportato alla luce nella porzione più settentrionale della c.d. ex area militare (Fig. 2), un vasto settore lungamente nella disponibilità della Marina Militare e che, a partire dal 2013, costituisce l'area in concessione ministeriale al Dipartimento di Lettere Lingue e Beni Culturali del nostro Ateneo (CARBONI, CRUCCAS, LANTERI 2014; CARBONI, CRUCCAS 2016; CARBONI, CRUCCAS 2017; CARBONI, CRUCCAS 2018; CRUCCAS 2017; CRUCCAS, LANTERI 2019; CARBONI, GIUMAN 2018; CARBONI *et alii* 2020), congiuntamente all'Università di Padova, che opera nel comparto nord-occidentale dell'istmo (BONETTO 2018; BONETTO, MAZZARIOL, CARRARO 2017a; BONETTO, MAZZARIOL, CARRARO 2017b).

Si tratta di una vasta piazza di forma latamente trapezoidale, con la base minore corrispondente al lato meridionale e pavimentata mediante la messa in posa di basoli di varia pezzatura, realizzati in andesite viola locale e accuratamente giustapposti l'un l'altro. Lo slargo, che allo stato attuale delle ricerche è stato riportato alla luce per un'area complessiva di circa 400 mq, era delimitato su tre lati da un cordolo realizzato nel medesimo materiale dei basoli. Faceva eccezione il lato settentrionale, dove il brusco mutamento dell'ordito pavimentale (qui caratterizzato da basoli di forma rettangolare e allungata) testimonia come proprio in questo settore la piazza dovesse innestarsi su una strada con orientamento E/O; verosimilmente la medesima già individuata – un centinaio di metri più ad ovest – nel corso dei lavori pertinenti alla realizzazione della via di accesso al sito archeologico, eseguiti dall'allora Soprintendenza Archeologica di Cagliari alla metà degli anni '90 (COLAVITTI 2004).

<sup>1</sup> Nora - Ex area militare: foglio 390 della mappa del Comune di Pula, particella 485 - Concessione DG-ABAP/01/06/2023/DECRETO 704.



Fig. 1. Nora – Carta delle emergenze archeologiche (da BONETTO *et alii* 2018: 134-135).

La piazza, che i dati stratigrafici permettono di ascrivere a età medio imperiale<sup>2</sup>, doveva svolgere la funzione di raccordare e regolarizzare il sistema viario nella porzione mediana della città<sup>3</sup>, contribuendo in tal modo ad armonizzare il tessuto urbano di un centro che, come è noto, propone un'organizzazione fortemente irregolare (BONETTO 2000), che proprio in quest'area evidenzia con estrema chiarezza la compresenza di due orientamenti nettamente distinti: il primo, che contraddistingue i settori ad oriente della piazza, con una direttrice N/E-S/O che sostanzialmente segue il profilo fisico del c.d. Colle di Tanit e delle strutture ivi rinvenute (CARBONI, CRUCCAS, LANTERI 2014; CARBONI, CRUCCAS 2016; CARBONI, CRUCCAS 2017; CARBONI, GIUMAN 2018); il secondo, sul lato opposto, segue invece una direttrice N-S, chiaramente suggerita dalle strutture riportate alla luce nell'area prospiciente a questo settore della piazza. Lo slargo, caratterizzato dalla presenza di un canale fognario che si sviluppa parallelamente al cordolo orientale e di cui l'ultima campagna di scavo ha permesso di individuare due pozzetti di ispezione, era contraddistinto dalla presenza di due fontane (CRUCCAS 2017; CARBONI, CRUCCAS 2018). La prima di queste (Fig. 3), di carattere decisamente monumentale, doveva far parte del progetto originario della piazza, come ben dimostra l'ordito pavimentale del basolato, la cui messa in posa appare chiaramente funzionale alla realizzazione di un'ampia vasca circolare larga circa 6 metri e contraddistinta, lungo tutta la circonferenza, da un basamento in blocchi semilavorati di biocalcarenite, evidentemente funzionali al sostegno di una balaustra. Il ritrovamento, al centro della vasca, di un potente basamento quadrangolare realizzato mediante la messa in posa di grandi blocchi del medesimo materiale, ci suggerisce con buona verosimiglianza l'ipotesi che la fontana dovesse essere contraddistinta

<sup>2</sup> Ci si riferisce, naturalmente, agli strati di fondazione della fontana circolare, attualmente in fase di studio e oggetto di questo contributo per la parte curata da E. Cruccas (cfr. *infra*).

<sup>3</sup> Non è un caso che, nel lato meridionale, la piazza si rastremi in modo progressivo al fine di raccordarsi con la strada E-F.



Fig. 2. Nora – Foto aerea delle aree Omicron e Omega all'interno della c.d. ex area militare (Archivio Isthmos UniCA).

dalla presenza di un grande saliente centrale. Per motivi che non conosciamo, il complesso monumentale, che doveva essere alimentato da una fistula in piombo inserita in un canale previsto a risparmio nella trama del basolato<sup>4</sup>, ha vita relativamente breve, dal momento che, in un orizzonte cronologico che i dati stratigrafici ci permettono di ascrivere a un momento successivo alla metà del III secolo d.C., la fontana viene defunzionalizzata: una volta proceduto all'asportazione della fistula plumbea di adduzione idrica, in una fase successiva vengono rimosse le strutture emergenti e i relativi apparati architettonici, mentre il fondo della vasca viene accuratamente colmato e livellato fino al raggiungimento del piano di calpestio del basolato.

Forse in termini contestuali alla dismissione e allo smantellamento del grande monumento circolare, o quantomeno in un arco cronologico di non molto successivo, la piazza viene dotata di una nuova fontana (Fig. 3), di dimensioni decisamente più ridotte rispetto alla precedente, ma non meno curata sul profilo più squisitamente architettonico (CRUCCAS, LANTERI 2019; CARBONI *et alii* 2020). Costruita direttamente al di sopra del basolato in corrispondenza dell'angolo N/O della piazza, in modo da sfruttare la fistula di adduzione che già doveva alimentare la fontana circolare, il nuovo monumento si presenta in forma di piccolo ninfeo semicircolare, realizzato principalmente in *opus testaceum*. Originariamente rivestito da intonaco e – forse – arricchito da modanature in stucco, il ninfeo era coronato da una copertura a semi-cupola in cementizio e blocchetti non lavorati, lasciati intenzionalmente a vista nella parte interna del monumento, con un chiaro rimando alla tipologia architettonica dei ninfei-grotta. Recenti lavori di restauro, posti in essere allo scopo di stabilizzare un processo di parziale distacco della cortina laterizia settentrionale, hanno permesso di individuare almeno due interventi di

<sup>4</sup> Il canale diparte dall'angolo N/O della piazza, giusto in corrispondenza dell'area che sarà successivamente occupata dalla seconda fontana. In corrispondenza del lato settentrionale del basamento murario del ninfeo, e chiaramente pertinente a questo, è stato individuato e parzialmente riportato alla luce un tratto della fistula plumbea di adduzione idrica, che pertanto resta attiva e serve il ninfeo dopo la parziale asportazione relativa alla dismissione della fontana circolare.

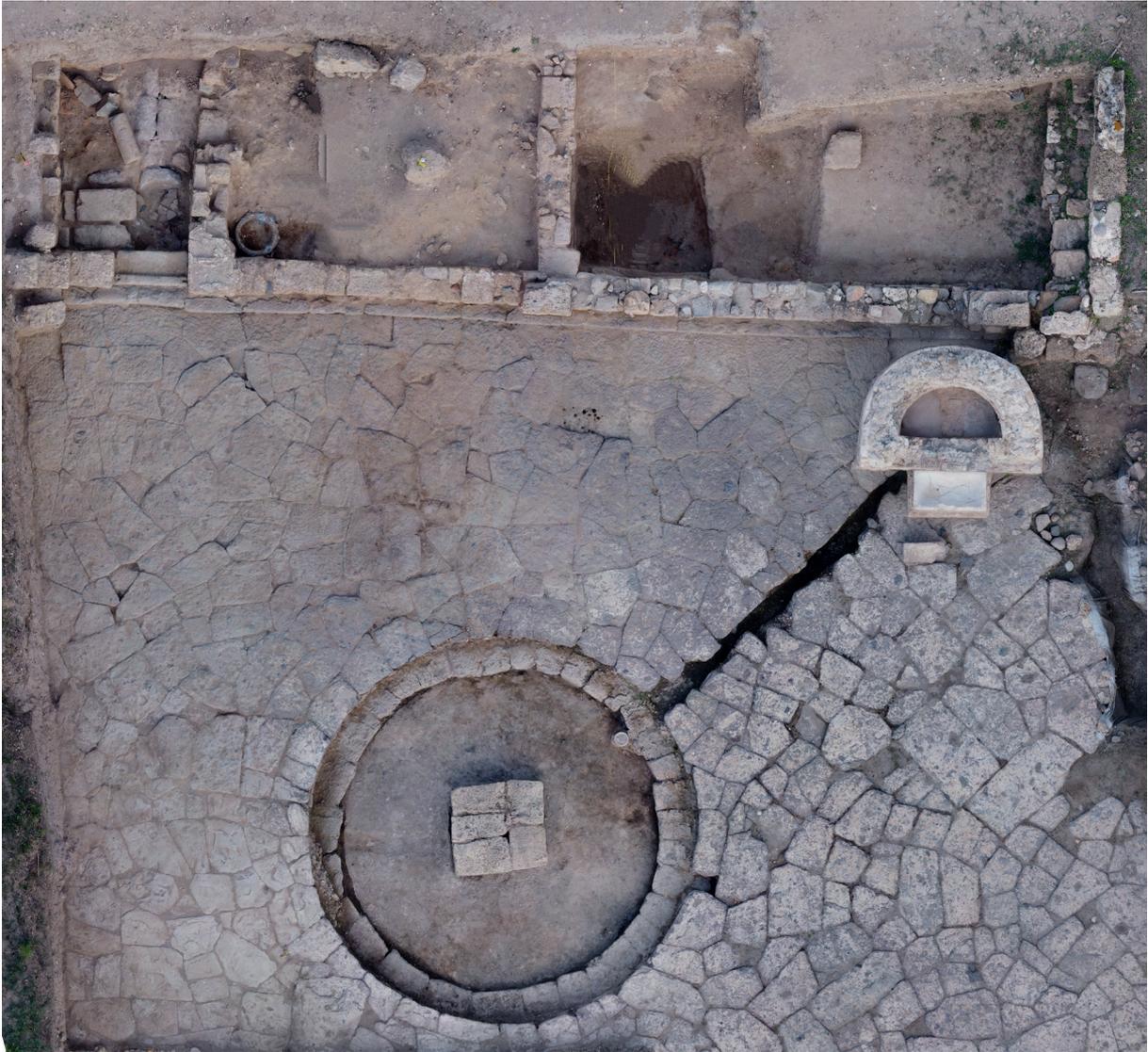


Fig. 3. Nora – Foto aerea di dettaglio dell'area Omega con le fontane monumentali e i vani occidentali (Archivio Isthmos UniCA).

risistemazione parziale effettuati in antico sul monumento, che apparentemente resta attivo e funzionante fino almeno al V secolo d.C., periodo in cui l'acquedotto è ancora attivo, come testimoniato da un documento epigrafico relativo ad un restauro dello stesso e risalente al 425-450 d.C. (*CIL X, 2, 7542*).

Al momento, il settore della piazza meglio conosciuto è certamente quello pertinente al lato occidentale. Qui, grazie al particolare impegno profuso nelle ultime campagne di scavo proprio in quest'area, è stato infatti possibile riportare alla luce una serie di ambienti parzialmente comunicanti e tutti riferibili a contesti di carattere produttivo. Nello specifico, il rinvenimento *in situ* di una cisterna del tipo a bagnarola, di due impastatrici in pietra e di un forno – di cui si parlerà a breve – suggeriscono in modo plausibile la presenza di un edificio destinato alla lavorazione del pane. Un dato, peraltro, che se opportunamente posto a confronto con i materiali ed i pertinenti contesti archeologici rinvenuti al di sotto della vasca circolare (scorie ferrose e buche di palo verosimilmente relative a impianti di lavorazione) suggerisce per quest'area una vocazione di carattere artigianale che inizia già nella fase punica e perdura almeno fino al tardo impero.

[M.G.]

## 2. La piazza e le fontane

L'area Omega si configura come un ampio settore urbano collocato a nord del c.d. Colle di Tanit (Fig. 1), gravitante attorno a uno spazio aperto pavimentato con grossi basoli e contornato da edifici e strutture che sembrano cambiare la loro conformazione nel corso dei secoli del controllo militare e amministrativo da parte di Roma. La pavimentazione in basoli di pietra andesitica viola locale, estratta da cave prossime alla città e qui trasportata e lavorata per la posa in opera<sup>5</sup>, è realizzata nella stessa tecnica che caratterizza le arterie viarie della Nora di età romana, con un andamento che si adatta in parte alle strutture preesistenti e in parte modifica la conformazione di questo settore (BONETTO 2000). I basoli presentano dimensioni variabili e in alcuni casi sono presenti incisioni, interpretabili come lettere o segni (T, D e X). Si tratta, probabilmente, di iscrizioni rientranti in quella categoria che M. Guarducci (1974: 382) aveva puntualmente definito "epigrafi invisibili", indicazioni per la posa in opera durante le operazioni di cantiere<sup>6</sup>, destinate a cessare la loro funzione una volta terminato il lavoro, piuttosto che marchi riferibili alle operazioni di estrazione dalla cava, come farebbero supporre i confronti attestati in tutto il Mediterraneo<sup>7</sup>.

La grande piazza basolata è parte di un complesso progetto realizzato in età medio imperiale<sup>8</sup> che sembra riguardare, per tecniche costruttive, modalità di realizzazione e materiali impiegati, non solo questo spazio, ma anche la viabilità principale della città. L'ampio settore a destinazione pubblica, indagato dall'Università di Cagliari a partire dal 2015 (CARBONI, CRUCCAS 2017; CARBONI, CRUCCAS 2018; CRUCCAS 2017; CRUCCAS, LANTERI 2019; CARBONI *et alii* 2020) e caratterizzato da una conformazione planimetrica pseudotrapezoidale di circa 400 mq, si sviluppa in una principale fase costruttiva, costituita dall'obliterazione di un'area che, alla luce delle recenti indagini svolte in questi spazi, sembra avere avuto destinazioni diverse nel corso dei secoli. I contesti indagati stratigraficamente, che hanno permesso di mettere in luce contesti precedenti all'età imperiale, sono quelli corrispondenti ad alcuni ambienti adibiti in età tardo imperiale a botteghe e il settore occupato dai resti delle fondazioni di una grande fontana circolare di circa 6 m di diametro (Fig. 4). Quest'ultima è segnata dalla messa in opera di blocchi in calcarenite locale, che dovevano reggere una balaustra che limitava la vasca ad un'altezza verosimilmente utile alla creazione di uno specchio d'acqua visibile da chi passava per questo settore. Sempre in calcarenite è realizzato un plinto centrale sul quale doveva ergersi il saliente dal quale fuoriusciva l'acqua, che ricadeva nello spazio sottostante. Si tratta di una tipologia di monumento ben nota nel mondo romano e della quale costituisce l'esempio prototipico la cosiddetta *Meta Sudans* a Roma<sup>9</sup>. Il monumento, posto presso

<sup>5</sup> Sul tema delle cave di materiale lapideo connesse con le fasi di vita di Nora si veda la puntuale sintesi in PREVIATO 2016.

<sup>6</sup> Si accoglie qui la distinzione terminologica, proposta in VINCI 2018: 147-148, «[...] che distingue marchi di costruzione (mason's marks) e *notae lapicidinarum* o marchi di cava (quarry marks). I primi fanno riferimento a quelle indicazioni utili esclusivamente all'interno del sito di costruzione e alle fasi di edificazione del monumento, i secondi a tutte le restanti operazioni legate al sito di estrazione o alle persone ad esso connesse, a fasi di conteggio, stoccaggio o controllo dei materiali».

<sup>7</sup> Sul ruolo di questa tipologia di segni sui materiali lapidei da costruzione esiste un'ampia bibliografia. La loro natura è ancora oggetto di dibattito e gli stessi vengono variamente interpretati come segni eseguiti dagli operai al momento della cavatura della pietra, al fine di 'firmare' il proprio lavoro, o finalizzati alla verifica del materiale lavorato da squadre di operai o ancora incisi per una mera questione di inventario dei materiali spediti dalle cave e controllati al momento del loro arrivo in cantiere. Nel caso di Nora, la presenza di lettere singole potrebbe riferirsi a indicazioni metrologiche o alla direzione della posa del blocco. In merito al tema si vedano MARTIN 1965: 221-238 e HELLMANN 2002: 88-91. Sull'organizzazione delle cave, si veda la sintesi in HELLMANN 2002: 70-75. Sul ruolo dei marchi nelle cave di età imperiale si rimanda a VINCI 2018. Visto l'ambito culturale di nostro interesse, si vedano anche i lavori sui marchi di cava nell'edilizia punica in MEZZOLANI 2008; TOMMASIELLO, DE SIMONE 2014 e TOMMASIELLO *et alii* 2020.

<sup>8</sup> La cronologia si basa sullo scavo delle fondazioni della fontana a pianta circolare, per la quale si veda *infra*. Su questi aspetti è in fase di pubblicazione l'edizione dello scavo, all'interno della quale si darà conto dei dettagli sui contesti stratigrafici, di cui qui, per evidenti motivi di spazio, si proporrà esclusivamente una breve sintesi.

<sup>9</sup> Sul monumento e sullo scavo di questo settore di Roma si vedano in sintesi PANELLA (1996, 1998, 2001, 2006), ZEGGIO, PARDINI 2007; CANTE 2013. Sul prototipo romano e sui suoi esiti monumentali nelle province dell'Impero, si veda LONGFELLOW 2011. Sulle tipologie di fontane del mondo romano e la relativa terminologia, si vedano NEUERBURG 1965; SETTIS 1973; DEL CHICCA 1997; SCHMÖLDER-VEIT 2009.



Fig. 4. Nora – Foto aerea di dettaglio della fontana circolare dell'area Omega (Archivio Isthmos UniCA).

un incrocio di assi viari nel settore occidentale della Piazza del Colosseo, venne realizzato nella sua prima fase di età augustea con un cono tipico delle *metae* all'interno di un bacino a pianta pseudotrapezoidale, inquadrato da due esedre estroflesse contrapposte a segnare un vaso di forma circolare (CANTE 2013: 19) (Fig. 5a). In età Flavia la struttura precedente venne obliterata e coperta ad una quota più alta da un monumento equivalente per funzione, ma sicuramente più impattante dal punto di vista metrologico e scenografico. Attribuita dalle fonti a Domiziano (PANELLA 1990: 75), la *Meta Sudans* deriva il suo nome dalla conformazione del saliente centrale, dal quale zampillava l'acqua, ad imitazione delle *metae* presenti negli anfiteatri e funzionali alle corse con i carri. Il monumento, del quale possediamo diverse rappresentazioni su emissioni monetali dell'età Flavia e di Alessandro Severo e Gordiano III (LONGFELLOW 2010: 275) e il cui alzato venne definitivamente demolito nel 1936 durante i lavori per la realizzazione di Via dell'Impero sotto Benito Mussolini (ZEGGIO, PARDINI 2007: 9), è caratterizzato da una vasca circolare di circa 16 m di diametro e da un pilone centrale che doveva ergersi per circa 17 m. In tutto il mondo romano sono presenti numerose strutture erette a imitazione di questo monumento nei diversi centri delle province (LONGFELLOW 2011). In particolare, il nord Africa conserva alcuni esempi paradigmatici delle caratteristiche planimetriche e strutturali di queste fontane, come nel caso del sito di Cuicul, presso Djemila in Algeria (LAMARE 2019: 321) (Fig. 5b). Anche qui la struttura è caratterizzata da una vasca circolare (2,70 m di diametro), con al centro un elemento cilindrico (1,30 m di altezza) e un saliente centrale (5 m di altezza dal suolo) all'interno del quale passava una fistula plumbea, ora non più presente, ma di cui residua il negativo, che portava l'acqua a pressione. Il bacino sottostante creava un gioco d'acqua in un punto nevralgico dell'assetto viario della città, in corrispondenza del prolungamento del *cardo maximus* tra il foro severiano e le grandi terme.



Fig. 5. a) Ricostruzione della *Meta Sudans* a Roma (da wikipedia.it); b) la fontana conica di Djemila (Cuicul) (da LAMARE 2019, p. 223, fig. 88).

Per quanto riguarda la fontana circolare norense (CRUCCAS 2017; CARBONI, CRUCCAS 2018; CRUCCAS, LANTERI 2019), una lunga lacuna con andamento S-N nello spazio a nord del basolato antistante e la conformazione sagomata dei blocchi centrali, che mostra una depressione in corrispondenza del probabile punto di attacco della fistula al pilone, fotografano in negativo una struttura alimentata con una canalizzazione in piombo per l'adduzione dell'acqua. Questa infrastruttura, di cui è stato rinvenuto un lacerto *in situ* al di sotto della pavimentazione nel punto più settentrionale della piazza, venne asportata per il riutilizzo del materiale metallico in un momento in cui la fontana circolare verosimilmente cessa di essere alimentata. A questo evento, forse riconducibile a scelte obbligate legate all'approvvigionamento idrico della città in una fase successiva alla metà del III secolo d.C., segue la costruzione di una fontana di dimensioni minori, collocata nel settore nord della piazza e caratterizzata da una conformazione a esedra (Fig. 6) (dimensioni: circa 2,8 x 1,9 m, conservata in altezza dal piano pavimentale 1,7 m) (CRUCCAS 2017; CARBONI, CRUCCAS 2018; CRUCCAS, LANTERI 2019; CARBONI *et alii* 2020). Questa è collocata immediatamente a est di una muratura pertinente agli edifici posti nel settore occidentale della piazza e separata da questi dal cordolo realizzato in blocchi andesitici. La struttura della fontana è caratterizzata da un nucleo di pietrame e malta, rifasciato da laterizi *bessales* tagliati a metà in diagonale e inseriti in modo da lasciare il lato più lungo a vista, con strati di malta che vanno a ricoprire anche lembi del basolato circostante, con funzione impermeabilizzante, così da costituire un cordolo che percorreva tutto il lato inferiore esterno della struttura, aderendo ai basoli in andesite sui quali la fontana si imposta, al fine di creare un invito per il deflusso delle acque verso i lati della strada.

Sul lato orientale dell'esedra è presente un basamento costituito da tre blocchi in biocalcarenite locale, anch'essi posti direttamente sul piano stradale in basoli, al di sopra del quale è collocata una vaschetta monolitica di forma quadrangolare, fortemente danneggiata nella parte centrale e caratterizzata da angoli vivi all'esterno e arrotondati nella parte interna. Non è da escludersi, vista la tessitura in laterizi del corpo dell'esedra, che questo avancorpo costituisca un'aggiunta successiva.

Come già accennato, la piazza basolata è realizzata all'indomani della rimodulazione degli spazi e delle strutture presenti nel settore prima del progetto che portò, in età medio imperiale, a un evidente cambiamento urbanistico dell'area a nord del c.d. Colle di Tanit e della relativa viabilità. L'ampio spazio pubblico viene costruito sopra una fitta rete di sistemi di



Fig. 6. Nora – Fontana a esedra dell’area Omega (Archivio Isthmos UniCA).

adduzione e smaltimento delle acque, come confermato dalla presenza di fori di captazione e pozzetti di ispezione per le fognature. Un saggio realizzato in una lacuna del basolato a nord dell’esedra ha permesso di individuare il lacerto di una fistula plumbea incamiciata nella preparazione della pavimentazione basolata, poco sopra un foro di scarico per le condotte fognarie sottostanti. La presenza di una rete per lo smaltimento delle acque, come già anticipato, è testimoniata da due pozzetti di ispezione individuati nello spazio a est della fontana circolare. L’indagine di queste aperture ha permesso di confermare la loro natura di passaggi per l’accesso finalizzato alla manutenzione dei condotti fognari. Questi sono realizzati con una struttura in mattoni e una copertura a doppio spiovente con laterizi, del tutto simili a quelli già individuati nello scavo dell’area Beta, nei pressi del tratto di strada E-F alle pendici del c.d. Colle di Tanit (LANTERI 2016).

L’articolazione di una piazza così strutturata, con la presenza di fontane monumentali<sup>10</sup> in quello che potrebbe essere concepito come un vero e proprio snodo stradale, un punto nevralgico della viabilità della Nora di età imperiale, probabilmente in una zona liminare del tessuto urbano, potrebbe essere collegata ad una fase in cui la città si dota di un sistema di approvvigionamento idrico: l’arrivo dell’acqua in città, testimoniato dai resti dell’acquedotto individuabili negli spazi antistanti alla chiesa di Sant’Efisio e in prossimità dell’istmo di accesso al promontorio di Nora, permetteva una distribuzione nei vari settori del centro urbano. Le problematiche connesse a questo aspetto sono evidenziate dalla presenza di numerosi apprestamenti, cisterne e pozzi, nelle aree a destinazione abitativa, ma anche nei settori occupati da impianti termali e da edifici pubblici (BONETTO, CESPÀ, ERDAS 2012; CESPÀ 2018). Un ulteriore dato si può evincere dalla presenza di un’epigrafe (CIL X, 2, 7542 = ILS 5790 = CLE 290) che testimonia il restauro dell’acquedotto nella prima metà del V secolo d.C., in un periodo di forti cambiamenti per Nora e per tutto il Mediterraneo. Un documento, questo, che

<sup>10</sup> Altre fontane monumentali sono presenti a Nora, in prossimità delle arterie principali del centro urbano. Si veda, a titolo di esempio, GHIOTTO 2000. Sulle fontane nelle città romane della Sardegna, si veda GHIOTTO 2004: 137-140.

attesta la centralità degli aspetti connessi con l'approvvigionamento idrico della città anche negli ultimi secoli di vita del centro.

Un settore a destinazione pubblica così articolato e monumentalizzato, come quello dell'area Omega, pone stimolanti problemi di organizzazione spaziale del *municipium*, ma anche di fasi cronologiche relative ai momenti nei quali la Nora di età imperiale è oggetto di queste sostanziali modifiche strutturali e infrastrutturali. È innanzitutto evidente che un progetto simile debba derivare dalla volontà di un personaggio eminente della classe dirigente cittadina o provinciale, se non addirittura da un imperatore<sup>11</sup>. Le indagini svolte in questi anni all'interno dello spazio circolare della fontana hanno rappresentato un'occasione importante di esplorazione di contesti anteriori alla monumentalizzazione di età imperiale. Benché limitato, il settore ha permesso di mettere in luce almeno tre fasi precedenti alla costruzione della piazza e della fontana. Innanzitutto, quest'ultima è stata realizzata successivamente alla defunzionalizzazione di un piano di calpestio in cocchiopesto, relativo a un edificio o a un precedente spazio aperto che doveva occupare questo settore, e che si può collocare nel I secolo d.C., sulla base dei materiali rinvenuti negli strati di preparazione dello stesso<sup>12</sup>. In occasione della posa delle fondazioni relative alla realizzazione della fontana circolare (Fig. 4), questo piano pavimentale costituì in parte la base per la posa dei blocchi di sostruzione del saliente centrale, mentre nello spazio più esterno venne operato uno scasso con una fossa di fondazione ad andamento circolare, all'interno della quale vennero posizionati i blocchi che dovevano reggere la balaustra della struttura. Questa azione interessa naturalmente anche gli strati sottostanti, che sono stati indagati per la porzione residua all'interno degli spazi interni alla circonferenza della fontana. Innanzitutto, al di sotto della pavimentazione di età primo imperiale, è stato individuato uno strato composto da una gettata di pietrame di origine andesitica, con frammenti caratterizzati da un nucleo ferroso abbastanza evidente, frammisto a numerose scorie metalliche di lavorazione e frammenti ceramici. Questa US andava a creare, insieme a quelle sottostanti, un contesto stratigrafico relativo alla dismissione e obliterazione di un'area caratterizzata dalla presenza di numerose fosse, che sono state preliminarmente interpretate come relative in parte alla fusione di piccoli oggetti metallici, in parte alla posa di strutture lignee connesse a queste attività artigianali. A questo contesto sono riferibili materiali ceramici inquadrabili preliminarmente tra il V e il III secolo a.C.

Al di sotto di questo settore a destinazione artigianale, è stata riportata alla luce una situazione collocabile cronologicamente, sulla base dei materiali rinvenuti, tra VII e VI secolo a.C., con ceramica di importazione come bucchero e produzioni greco-orientali, contestualmente a elementi di matrice levantina. Le varie USS sono riconducibili a differenti momenti di uso dell'area e vanno a coprire una situazione ancora precedente, riferibile al banco roccioso di arenaria che interessa l'intero istmo, segnato da tagli operati per attività di cava o per l'apprestamento del contiguo spazio funerario di età fenicia e punica (BONETTO, MAZZARIOL, CARRARO 2017a e 2017b; BONETTO 2018).

[E.C.]

### **3. I vani sul lato occidentale della piazza**

Un'interessante testimonianza relativa all'area della piazza con fontane è data dal recente rinvenimento di strutture legate verosimilmente alla produzione del pane e alla torchiatura di olive o uva. I ritrovamenti effettuati durante le indagini condotte dall'Università di Cagliari sul lato occidentale dell'ampio spazio basolato (Fig. 2), all'interno dell'ex area della Marina militare, hanno infatti permesso di mettere in luce alcuni vani che, benché ancora in corso di scavo, possono essere interpretati come spazi produttivi (Fig. 7). Si tratta, per la precisione, di

<sup>11</sup> Sulle implicazioni relative a questi aspetti nel mondo romano, si vedano LONGFELLOW 2011; RICHARD 2012 e KELBY ROGERS 2018.

<sup>12</sup> Il contesto è attualmente in fase di studio da parte dello scrivente, in collaborazione con la collega Cristiana Zaccagnino della Queen's University e degli allievi della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Cagliari, Marco Delogu e Francesco Serra.

due ambienti separati da un vestibolo a pianta rettangolare (Fig. 7, vano centrale), al quale si accedeva attraverso un ingresso che si apriva sulla piazza e del quale è ancora *in situ* la soglia monolitica realizzata in andesite locale (CARBONI, CRUCCAS, GIUMAN 2022: 323). Il vano, nella sua ultima conformazione, è inquadrabile cronologicamente in un momento successivo alla realizzazione della piazza su cui si affaccia, anche se la presenza di alcuni apprestamenti ad una quota inferiore rispetto al piano del basolato dello spiazzo attiguo ne attesta frequentazioni precedenti<sup>13</sup>. I muri nord e sud dell'ambiente fungono da elementi divisorii rispetto ad altri due vani che hanno restituito interessanti attestazioni connesse ad un utilizzo dell'area in chiave produttiva.

L'ambiente a nord (Fig. 7, vano sulla destra) sembra essere direttamente collegato con il vestibolo e, a sua volta, delimitato da muri perimetrali che ne definiscono l'estensione su tre lati, ad eccezione del limite occidentale, ancora in corso di indagine e che sembra presentare una continuità con un contesto significativo per l'interpretazione funzionale dello spazio. Nel corso delle ultime campagne di scavo, è stato messo in luce all'interno del vano un elemento litico di forma circolare ( $\emptyset$  esterno: 70 cm), costituito da un impasto di materiale lapideo sbriciolato e calce, collocato in quota con la soglia del vano e pertinente ad un grande contenitore interrato (CARBONI, CRUCCAS, GIUMAN 2022: 322-323). I bordi dell'apertura presentano, in alcuni punti, residui di intonaco, fatto che porterebbe ad ipotizzare la sua pertinenza a un bancone, simile a quelli dei *thermopolia*<sup>14</sup> o, comunque, ad una struttura che ingloba il manufatto<sup>15</sup>.

All'interno dell'ambiente si sono messe in luce altre due evidenze di grande interesse ai fini di questo discorso. Si tratta per l'esattezza di due manufatti litici realizzati in andesite viola locale, di forma circolare e a sezione troncoconica ( $\emptyset$  esterno: 110 e 97 cm;  $\emptyset$  interno: 51 e 55 cm.), internamente cavi, con pareti verticali e due fori passanti posti ad altezze diverse (Fig. 8). Alcuni elementi legati alla conformazione strutturale, quali la verticalità delle pareti interne, l'assenza del foro centrale per lo scorrimento delle granaglie, nonché l'assenza delle c.d. orecchie con foro, funzionali all'alloggiamento degli assi di rotazione (qui ricavati nelle pareti stesse), fanno propendere per un'interpretazione dei due manufatti come impastatrici (cfr. DE VOS *et alii* 2011:144-145). La presenza dei due fori era funzionale, infatti, all'inserimento di pali lignei fissi, che costituivano parte di una impalcatura in legno completata da lame metalliche, che ruotavano su un perno di cui rimane traccia sul fondo di una delle due impastatrici<sup>16</sup>. A sostegno di questa interpretazione si possono citare numerosi manufatti simili attestati in tutto il Mediterraneo occidentale, come l'impastatrice in basalto rinvenuta a Tharros, nella c.d. Casa del Mulino, che doveva far parte di un impianto di macinazione di tipo rotatorio (MARANO 2020: 628ss) e gli esemplari rinvenuti in diversi siti della penisola italiana (Ostia, Pompei, Roma<sup>17</sup>) e del nord Africa (LEDUC 2011; DE VOS *et alii* 2011: 144-145, con bibl. precedente), diffusi fino all'età tardo-antica.

Stando ai confronti iconografici, sappiamo che macchine per impastare erano conosciute almeno dalla tarda età repubblicana. L'attestazione più antica di questo tipo di macchina compare infatti sul noto monumento funerario di Marco Virgilio Eurisace a Roma (CIANCIO ROSSETTO 1973; WILSON, SCHÖRLE 2009), datato al periodo tardo repubblicano-primario imperiale. Il defunto viene qui ricordato dall'iscrizione, replicata sui quattro lati, per la sua attività di

<sup>13</sup> Si tratta di un piano realizzato in grossi blocchi monolitici, collocato immediatamente al di sotto della quota inferiore della soglia e probabilmente pertinente ad un'arteria stradale, e di alcune lastre litiche ad andamento curvilineo, poste a copertura di una cisterna a bagnarola, una delle tipologie di struttura per la raccolta d'acqua più diffusa a Nora tra la metà del II sec. a.C. e il III sec. d.C. (CESPA 2018). L'ambiente ipogeico, ancora in corso di scavo, presenta una pianta allungata con orientamento E-O, pareti verticali e i lati brevi a profilo concavo; la copertura è del tipo a doppio spiovente con lastre di arenaria, mentre sulle pareti è ancora presente gran parte del rifascio di malta idraulica. Per una prima notizia preliminare del contesto si veda CARBONI, CRUCCAS, GIUMAN 2022.

<sup>14</sup> Cfr., per altri contesti norensi di questa tipologia, BEJOR, ERBA 2018: 49-50.

<sup>15</sup> L'attestazione è attualmente in corso di studio e si è in attesa dei risultati delle relative analisi archeometriche.

<sup>16</sup> Sul fondo di uno dei due manufatti sono state ritrovate tracce di un agglomerato con una componente ferrosa mista a frustoli di malta e calce, attualmente in corso di analisi. Si veda, in proposito, l'attestazione relativa ad alcuni rinvenimenti effettuati a Pompei a fine '800 (DE VOS *et alii* 2011).

<sup>17</sup> Per i contesti in esame si vedano MAYESKE 1972; BAKKER 1999; ZEVI 2008: 497-501; SERLORENZI *et alii* 2017.



Fig. 7. Nora – Foto aerea di dettaglio dei vani occidentali dell'area Omega (Archivio Isthmos UniCA).

panettiere, appaltatore di forniture pubbliche e apparitore. Alla professione del committente rimanda anche l'apparato decorativo del sepolcro, a cominciare dai rilievi che corrono lungo la sommità dell'edificio ad illustrare le varie fasi della panificazione<sup>18</sup>, alla presenza del defunto e dei funzionari dello Stato. Altro elemento caratteristico del monumento sono le cavità circolari, disposte nella parte superiore, che simboleggiano le impastatrici utilizzate nei panifici. Il riferimento esplicito a queste ultime, presente sia nel fregio che nella decorazione architettonica del monumento, fa pensare che l'adozione di una tecnica innovativa di lavorazione delle granaglie fosse considerata motivo di vanto da parte di Eurisace (cfr. PETERSEN 2006: 110-14; WILSON 2008: 408).

La tipologia raffigurata sul monumento sepolcrale viene riproposta nei diversi esemplari realizzati nel corso del tempo denotando un certo conservatorismo, dal momento che risulta essere la medesima che si ritrova poi nelle impastatrici in pietra che continuano ad essere attestate fino alla tarda antichità.

Dell'utilizzo delle macchine per impastare si fa cenno, sebbene in misura ridotta, anche nelle fonti letterarie. Interessante, in proposito, il riferimento di Vitruvio (X, 5, 2) che nella sua descrizione del funzionamento del mulino ad acqua lascia intendere come, talvolta, le macchine per *subigere*, inteso nel senso di impastare, potessero essere azionate con l'energia idrica: «[...] eadem versatione subigitur farina»<sup>19</sup>. Un secondo riferimento è quello del giurista Paulus (III, 6, 64) che menziona l'atto dell'impastare, ricorrendo anch'egli al medesimo verbo: «*machinae, quibus farinae subinguntur*».

Tornando all'impianto produttivo norense, considerato che l'indagine del contesto in oggetto non è ancora conclusa, non è per ora possibile fissare un preciso arco cronologico di riferimento dei due manufatti. Sulla base dei dati preliminari emersi dall'esame dei materiali

<sup>18</sup> Sul lato nord è raffigurato un uomo che preleva l'impasto dall'interno di un'impastatrice azionata da un cavallo.

<sup>19</sup> Anche se il verbo *subigere* si presta a diverse traduzioni, in questo caso sembra verosimile ritenere che esso faccia riferimento all'atto dell'impastare, del mescolare fino ad ottenere un impasto omogeneo, piuttosto che a quello del frantumare, usato spesso in contesti agricoli in riferimento al rompere le zolle di terreno (cfr. MORITZ 1956: 195-196).

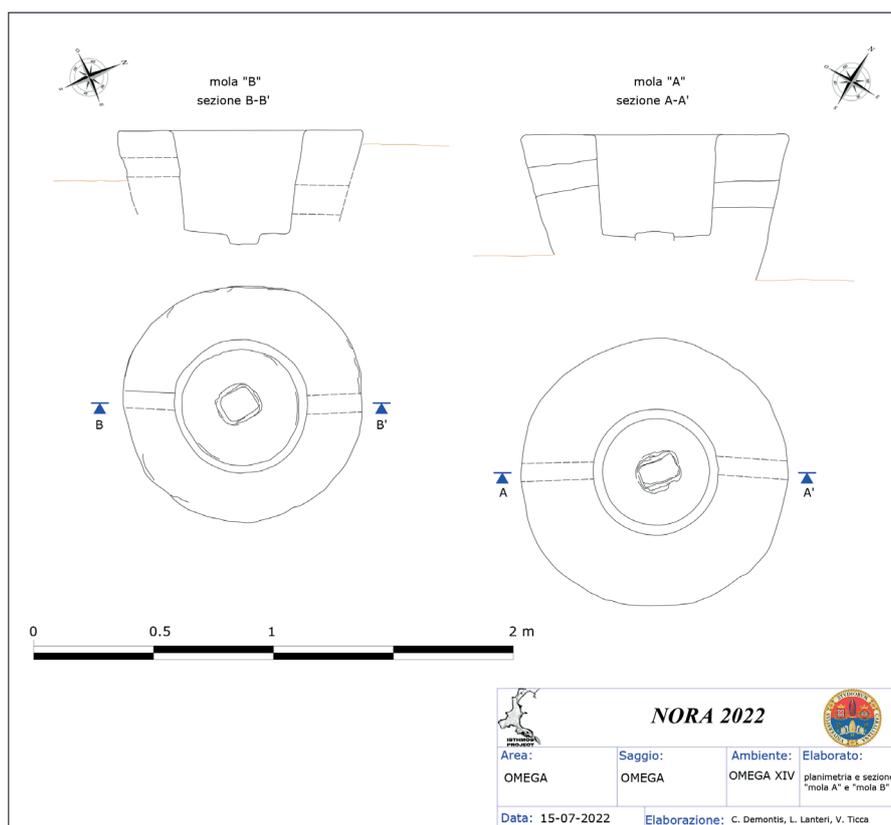


Fig. 8. Nora – Restituzioni grafiche delle impastatrici dell'area Omega (Archivio Isthmos UniCA).

rinvenuti, le impastatrici dovettero rimanere in uso presumibilmente fino al V sec. d.C.<sup>20</sup>, ma a questo stato dello studio non è ancora possibile fissare il momento della loro sistemazione all'interno dell'ambiente.

In corrispondenza del limite occidentale del vano con le due impastatrici è stato riportato in luce, recentemente, anche parte del piano di cottura pertinente alla camera di un forno con copertura in laterizi (Fig. 9), della quale si conserva il filare inferiore e una notevole quantità di embrici nelle vicinanze pertinenti verosimilmente alla struttura, e diverse porzioni di graticcio, un piano orizzontale d'argilla bucherellata funzionale al passaggio dell'aria calda. A questi rinvenimenti si associa un ulteriore elemento legato alla destinazione produttiva dei vani, consistente in una grossa teglia da fuoco frammentaria realizzata con la stessa tecnica dei *tabouna*, tipici forni di tradizione punica ampiamente attestati anche nei contesti norensi (cfr. CRUCCAS 2023).

La vocazione artigianale dei vani che costeggiano la piazza sul lato occidentale sembra emergere anche in un secondo ambiente, collocato a sud del vestibolo (Fig. 7, vano sulla sinistra). Il vano, di forma rettangolare e delimitato da quattro muri perimetrali, conobbe nel corso del tempo diverse destinazioni d'uso, tra le quali una inquadrabile successivamente alla costruzione della piazza e relativa ad un utilizzo di natura produttiva. Dall'interno dell'ambiente provengono, infatti, tre esemplari di contrappesi per torchi (Fig. 10), la cui presenza permette di ipotizzarne la funzione di *torcularium* per la spremitura di olive o di uva (cfr. BRUN 1986 e 2004). La forma parallelepipedica dei tre elementi litici e la presenza di una scanalatura interna ne fa ipotizzare un loro utilizzo come contrappesi funzionali a torchi del tipo ad argano, del quale dovettero costituire la base del meccanismo di manovra; sulla parete meridio-

<sup>20</sup> Dallo strato che ricopriva i due manufatti provengono infatti produzioni di africana da cucina (orli anneriti, patine cenerognole, bande polite dei tipi H. 181, H. 182 o 185 o Sabratha 104, H. 196, H. 197, H. 183), brocche campidanesi, tazze carenate con ansa ad anello, ansa doppia orizzontale associabile alle casseruole in polita a stecca che riportano a questo arco cronologico.



Fig. 9. Nora – Bottega-panificio nel lato occidentale dell'area Omega (Archivio Isthmos UniCA).



Fig. 10. Nora – Torcularium nel lato occidentale dell'area Omega (Archivio Isthmos UniCA).

nale del vano è individuabile un risparmio, presumibilmente funzionale all'inserimento della trave di pressa. Se questa tipologia di *torcula* appare ampiamente diffusa nel mondo nord-africano (BIGI 2018), nella penisola italiana i rinvenimenti di torchi ad argano con contrappesi parallelepipedi sono di gran lunga inferiori a quelli degli esemplari a vite abbinati a monoliti cilindrici (cfr. la sintesi in MALDINI 2004: 74). Per quanto riguarda l'arco cronologico di riferimento, i contrappesi di forma parallelepipeda sono attestati per un lungo arco di tempo, a partire dall'età ellenistica (cfr., tra gli altri, PAPI, BIGI 2015: 111), e sono presenti in nord Africa ancora in età bizantina (BIGI 2018). Per via di questo conservatorismo, la cronologia può essere fissata con maggior precisione solo grazie ai dati stratigrafici, che nel caso del contesto norense possono per ora essere ricondotti, sulla base di un'analisi preliminare dei materiali rinvenuti, ad un *terminus ante quem* da fissarsi intorno al V sec. d.C.<sup>21</sup>.

[R.C.]

<sup>21</sup> Rimandano a questo arco cronologico, in particolare, alcune produzioni da fuoco (tra queste anche alcune africane da cucina come la forma Hayes 23b), di sigillata africana D (tra queste la Hayes 61), boccellini a pareti sottili di produzione locale inquadrabili tra il II e il IV sec. d.C. I materiali sono attualmente in corso di studio da parte di Marco Matta, allievo della Scuola di Specializzazione in Beni archeologici di Cagliari.

## Riferimenti bibliografici

- BAKKER J.TH.  
1999 (ed.). *The Mills-bakeries of Ostia: description and interpretation*, Amsterdam, J. C. Gieben.
- BEJOR G., ERBA M.E.  
2018. La "Casa del Thermopolium" e la "Casa del Signinum": note preliminari. *Quaderni Norensi* 7: 49-52.
- BIGI L.  
2018. Lo sviluppo tecnologico nella produzione di olio di oliva a *Volubilis e nella Mauretania Tingitana*. *MEFRA* 130.1: 165-183.
- BONETTO J.  
2000. I sistemi infrastrutturali di Nora romana: la viabilità e il drenaggio delle acque. In C. Tronchetti (ed.), *Ricerche su Nora. Scavi 1990-1998, II*, Elmas, Grafiche Sainas: 21-38.
- BONETTO J.  
2018. La necropoli fenicio-punica: indagini 2016-2017. *Quaderni Norensi* 7: 137-140.
- BONETTO J., BEJOR G., BONDÌ S.F., GIANNATTASIO B.M., GIUMAN M., TRONCHETTI C.  
2018 (eds.). *Nora (Pula). Sardegna archeologica* (= Guide e Itinerari 1), Sassari, Carlo Delfino Editore.
- BONETTO J., CESPÀ S., ERDAS R.V.  
2012. Approvvigionamento idrico a Nora: nuovi dati sulle cisterne. In M.B. Cocco, A. Gavini, A. Ibba, *L'Africa romana. Trasformazione dei paesaggi del potere nell'Africa settentrionale fino alla fine del mondo antico*, Atti del XIX convegno di studio (Sassari, 16-19 dicembre 2010), Roma, Carocci: 2591-2624.
- BONETTO J., MAZZARIOL A., CARRARO F.  
2017a. La necropoli fenicio-punica e le infrastrutture romane nell'area della ex Base della Marina Militare. *Quaderni Norensi* 6: 169-188.
- BONETTO J., MAZZARIOL A., CARRARO F.  
2017b. Nora e il mare. La necropoli punica orientale: le nuove acquisizioni e il rischio idrogeologico. *Quaderni Norensi* 6: 191-199.
- BRUN J.P.  
1986. *L'oléiculture antique en Provence. Les huileries du département du Var*, Parigi, CNRS Editions.
- BRUN J.P.  
2004. *Archéologie du vin et de l'huile. De la préhistoire à l'époque hellénistique*, Paris, Editions Errance.
- CANTE M.  
2013. La *Meta Sudans* augustea: note per una sua ricostruzione. *Thiasos – Rivista di archeologia e architettura antica* 2.2: 19-37.
- CARBONI R., CRUCCAS E.  
2016. Indagini archeologiche dell'Università di Cagliari nell'ex area militare di Nora (anno 2014). In S. Angiolillo, M. Giuman, R. Carboni, E. Cruccas (eds.), *Nora Antiqua*, Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 3-4 ottobre 2014), Perugia, Morlacchi editore: 21-27.
- CARBONI R., CRUCCAS E.  
2017. Indagini archeologiche dell'Università degli Studi di Cagliari a Nora (CA). Progetto Isthmos – Campagne di scavo 2015-2016. *FOLD&R Italy* 373.
- CARBONI R., CRUCCAS E.  
2018. Ex Base della Marina Militare: spazio pubblico e spazio privato a Nora. *Quaderni Norensi* 7: 197-208.
- CARBONI R., CRUCCAS E., FIORINO D.R., GIANNATTASIO C., GIUMAN M., GRILLO S.M., PINTUS V., PIRISINO M.S., RECCIA E.  
2020. Nora (Pula, CA) - Ex base della Marina Militare. La struttura a esedra dell'area Omega: un progetto di restauro di un monumento antico, tra ricerca, tutela e conservazione. *Quaderni Norensi* 8: 247-259

- CARBONI R., CRUCCAS E., GIUMAN M.  
2022. Ex base della Marina Militare. Area Omega – Campagna di scavo 2021. *Quaderni Norensi* 9: 317-326
- CARBONI R., CRUCCAS E., LANTERI L.  
2014. Indagini archeologiche dell'Università degli Studi di Cagliari a Nora (CA). Progetto Isthmos - Ricognizione e campagna di scavo 2013. *FOLD&R Italy* 306.
- CARBONI R., GIUMAN M.  
2018. Fasi di frequentazione e utilizzo degli spazi urbani a Nora: il quartiere meridionale nell'ex area militare tra l'età tardo-repubblicana e quella imperiale. *FOLD&R Italy* 418.
- CESPA S.  
2018. *Nora. I sistemi di approvvigionamento idrico*, Roma, Quasar.
- CIANCIO ROSSETTO P.  
1973. *Il sepolcro del fornaio Marco Virgilio Eurisace a Porta Maggiore*, Roma, Istituto di Studi Romani editrice.
- COLAVITTI A.M.  
2004. Per una lettura della forma urbis di Nora. *Quaderni. Soprintendenza archeologica per le provincie di Cagliari e Oristano* 21: 111-117.
- CRUCCAS E.  
2017. Ex area militare. Settore nord-orientale. *Quaderni Norensi* 6: 163-168.
- CRUCCAS E.  
2023. *Tunc Cererem corruptam undis emittit ab alto*. Grano e panificazione nella Sardegna di età romana tra persistenze culturali e innovazioni tecniche. *Otium. Archeologia e cultura del mondo antico* 14.
- CRUCCAS E., LANTERI L.  
2019. Nora (Pula, CA) - Ex base della Marina Militare La struttura a esedra dell'area Omega. Un esempio di documentazione digitale di un monumento in fase di scavo. *Layers* 4: 72-87.
- DE VOS M., ATTOUI R., ANDREOLI M.  
2011. "Hand and 'donkey' mills in North African farms". In D. Williams, D. Peacock (eds.), *Bread for the People: The Archaeology of Mills and Milling*. Proceedings of a colloquium held in the British School at Rome 4th – 7th November 2009 (= Southampton University Archaeology Monographs no 3), Oxford, Archaeopress: 131-150.
- DEL CHICCA F.  
1997. Terminologia delle fontane pubbliche a Roma: lacus, salientes, munera. *Rivista di cultura classica e medioevale* 39.2: 231-253.
- GHIOTTO A.R.  
2000. Il saggio "Testata strada" e le due "fontane" sulle vie G-H e A-B. In C. Tronchetti (ed.), *Ricerche su Nora - I (anni 1990-1998)*, Cagliari, Grafiche Sainas: 67-76.
- GHIOTTO A.R.  
2004. *L'architettura romana nelle città della Sardegna*, Roma, Quasar.
- GUARDUCCI M.  
1974. *Epigrafia Greca. Vol. III: Epigrafi di carattere privato*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato.
- HELLMANN M.-C.  
2002. *L'architecture grecque, 1. Les principes de la construction*, Paris, Picard.
- KELBY ROGERS D.  
2018. *Water culture in Roman Society*, Leiden, Brill.
- LAMARE N.  
2019. *Les fontaines monumentales en Afrique romaine*, Roma, École Française de Rome.

LANTERI L.

2016. Nora-ex area militare: il tratto stradale E-F. In S. Angiolillo, M. Giuman, R. Carboni, E. Crucas (eds.), *Nora Antiqua*, Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 3-4 ottobre 2014), Perugia, Morlacchi editore: 55-57.

LEDUC M.

2011. L'artisanat au Coeur de la ville: l'exemple des pistrina de Volubilis. In S. Fontaine, S. Satre, A. Tekki (eds.), *La ville au quotidien: regards croisés sur l'habitat et l'artisanat antiques (Afrique du Nord, Gaule et Italie)*, Actes du colloque international, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence: 181-189.

LONGFELLOW B.

2010. Reflections of Imperialism: The Meta Sudans in Rome and the Provinces. *The Art Bulletin* 92.4: 275-292.

LONGFELLOW B.

2011. *Roman Imperialism and Civic Patronage: Form, Meaning, and Ideology in Monumental Fountain Complexes*, Cambridge, Cambridge University Press.

MALDINI A.

2004. Il contrappeso del torcular di Gambarata. *Orizzonti* 5: 69-75.

MARANO M.

2020. Macine granarie da Tharros: note preliminari per la caratterizzazione funzionale degli spazi abitativi punico-romani. In S. Celestino Pérez, E. Rodríguez Gonzáles (eds.), *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo. A Journey between East and West in the Mediterranean*, Actas IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos. Proceedings IX International Congress of Phoenician and Punic Studies (= MYTRA 5), Mérida, CSIC, Junta de Extremadura, Instituto de Arqueología: 625-633.

MARTIN R.

1965. *Manuel d'architecture grecque, I. Matériaux et techniques*, Paris, Picard.

MAYESKE B.J.

1972. *Bakeries, bakers and bread at Pompeii. a study in social and economic history*, Michigan, Diss. Un. Maryland.

MEZZOLANI A.

2008. Marchi di cava e contrassegni di assemblaggio nell'architettura punica: lo stato della questione. *MARMORA* 4: 9-17.

MORITZ L.A.

1956. Vitruvius' Water-Mill. *The Classical Review* 6. 3/4: 193-196.

NEUERBURG N.

1965. *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica* (Memorie dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli 5), Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore.

PANELLA C.

1990. La valle del Colosseo nell'Antichità. *Bollettino di Archeologia* 1-2: 34-88.

PANELLA C.

1996. s.v. *Meta Sudans*. *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 3: 247-249.

PANELLA C.

1998. Valle del Colosseo, area della Meta Sudans. In L.D. Troccoli (ed.), *Scavi e ricerche archeologiche dell'Università di Roma "La Sapienza"*, Roma, L'Erma di Bretschneider: 43-51.

PANELLA C.

2001. La valle del Colosseo prima del Colosseo e la Meta Sudans. In A. La Regina (ed.), *Sangue e Arena. Catalogo della Mostra*, Milano, Electa: 49-68.

PANELLA C.

2006. Piazza del Colosseo scavo dell'area della Meta Sudans. In M.A. Tomei (ed.), *Roma. Memorie dal sottosuolo. Ritrovamenti archeologici 1980/2006. Catalogo della Mostra*, Milano, Electa: 85-89.

- PAPI E., BIGI L.  
2015. *Oliva revixit. Oleifici, frantoi e torchi di Atene dall'antichità al periodo turco*, Atene-Paestum, Pandemos.
- PETERSEN L.H.  
2006. *The Freedman in Roman Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PREVIATO C.  
2016. *Nora. Le cave di pietra della città antica* (= Scavi di Nora 6), Roma, Quasar.
- RICHARD J.  
2012. *Water for the City, Fountains for the People. Monumental Fountains in Roman East* in *Studies in eastern Mediterranean Archaeology*, Turnhout, Brepols.
- SCHMÖLDER-VEIT A.  
2009. *Brunnen in den Städten des westlichen Römischen Reiches*, Wiesbaden, Reichert Verlag.
- SERLORENZI M., CARRERA F.M.P., COLANTONIO S.  
2017. *Crypta Balbi. Un panificio di età tardoantica. Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 117 (2016): 289-294.
- SETTIS S.  
1973. *Esedra e ninfeo nella terminologia architettonica del mondo romano. Dall'età repubblicana alla tarda antichità*. In *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1, 4. *Von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik*: 661-754.
- TOMMASELLO F., DE SIMONE R.  
2014. *Dalla cava al monumento. Nuove considerazioni sui contrassegni punic di Leptis Magna*. In J. Bonetto, S. Camporeale, A. Pizzo (eds.), *Arqueología de la construcción IV: Las canteras en el mundo antiguo: sistemas de producción y procesos productivos*, Actas del congreso de Padova (22-24 de noviembre de 2012) (= *Anejos de Archivo Español de Arqueología* 69), Mérida, CSIC: 351-365
- TOMMASELLO F., FANTAR M., DE SIMONE R., DEL VAIS C., MONTALI G., GHOZZI F.  
2020. *Per un corpus dei marchi di cava punic e neopunic nell'edilizia della Tunisia. Prime note*. In S. Celestino Pérez, E. Rodríguez Gonzáles (eds.), *Un viaje entre el Oriente y el Occidente del Mediterráneo. A Journey between East and West in the Mediterranean*, Actas IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos. Proceedings IX International Congress of Phoenician and Punic Studies (= *MYTRA* 5), Mérida, CSIC, Junta de Extremadura, Instituto de Arqueología: 327-334.
- VINCI M.S.  
2018. *Marchi di cava e sigle di costruzione: nota preliminare sul materiale epigrafico proveniente dall'area di Tarraco (Hispania Citerior)*. *Aquitania: une revue inter-régionale d'archéologie* 34: 145-170.
- WILSON A., SCHÖRLE K.  
2009. *A baker's funerary relief from Rome*. *Papers of the British School at Rome* 77: 101-123.
- WILSON A.  
2008. *Large-scale manufacturing, standardization, and trade*. In J.P. Oleson (ed.), *Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*, Oxford, Oxford University Press: 393-417.
- ZEGGIO S., PARDINI, G.  
2007. *Roma - Meta Sudans. I monumenti. Lo scavo. La storia*. *FOLD&R Italy* 99.
- ZEVI F.  
2008. *I collegi di Ostia e le loro sedi associative tra Antonini e Severi*. In C. Berrendonner, M. Cébeillac-Gervasoni, L. Lamoine (eds.), *Le quotidien municipal dans l'Occident romain*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal: 477-505.



# La chiesa di Sant’Efisio a Nora: analisi del monumento e delle fonti dall’archivio restauri

Andrea PALA<sup>1</sup>, Valerio DEIDDA<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Dipartimento di Lettere, Lingue e Culturali – Università degli Studi di Cagliari; <sup>2</sup>Museo Civico di Sinnai  
email: andreapala@unica.it; settorearte@muasinnai.com

*Abstract:* In the context of Romanesque architecture in Sardinia, the church of Sant’Efisio in Nora stands out as one of the most interesting and ancient examples of its kind, which is mentioned in the donation to the Abbey of Saint Victor in Marseille in 1089. The article traces the construction history of the building, focusing on the Victorine reconstruction phase and its peculiarities, thanks to a careful analysis of the masonry stratigraphy and a reexamination of the sources and published literature. Furthermore, it delves into the history of the restorations with previously unreleased documentary evidence from the Restoration Archive of the Cultural Heritage Agency for the Metropolitan City of Cagliari and the provinces of Oristano and South Sardinia.

*Keywords:* church of Sant’Efisio, Nora, Romanesque architecture, restoration, Romanesque in Sardinia.

Il primo studio scientifico sull’architettura vittorina della Sardegna medievale può senz’altro ricondursi all’opera di Raffaello Delogu, pubblicata per i tipi de La Libreria dello Stato di Roma nel 1953 (DELOGU 1953). Il monumentale volume, ancora punto di riferimento imprescindibile per gli studiosi della disciplina, dedica un lungo capitolo agli insediamenti dell’Ordine monastico francese nel meridione dell’isola. Delogu individua un gruppo di edifici nei quali si «perpetuano tipi planimetrici e gusto dello spazio elaborati [...] con planimetrie longitudinali e spazio sentito per blocchi, pieni e vuoti, massici e non articolati», come quelli della chiesa di Sant’Efisio di Nora a Pula, dove si riconoscono i caratteri strutturali, formali e stilistici del primo romanico franco-catalano (DELOGU 1953: 54). Da queste basi hanno avuto corso le ricerche storico artistiche di Renata Serra (SERRA 1989: 336-337), di Roberto Coroneo (CORONEO 1993: 38-41; CORONEO, SERRA 2004: 266-268) e i successivi studi (SPANU 2007: 245-279; Usai 2011; PALA 2018). Per una nuova esegesi dell’architettura del santuario, risulta forse necessario fare un riesame critico con approccio interdisciplinare, supportato dai più recenti lavori di ricerca storico artistica / architettonica, dai ritrovamenti archeologici, dalla diagnostica dei materiali, dalle fonti scritte disponibili e dallo spoglio della documentazione d’archivio restauri conservata presso gli istituti di tutela.

## 1. La chiesa di Sant’Efisio nel quadro dell’architettura vittorina

La presenza in Sardegna dei monaci benedettini provenienti dall’abbazia di San Vittore di Marsiglia è attestata dalla fine dell’anno Mille, quando l’ordine insedia le proprie fondazioni principalmente nelle aree costiere dove sono già esistenti le fabbriche dedicate ai martiri locali, impiantate almeno dal VI-VII secolo (CORONEO 2011: 168-194; JOHNSON 2013: 27-39; LAUWERS 2013; PALA 2021: 405-416). Le prime donazioni sono attestate sotto il pontificato di Urbano II (1088-1099): «un atto del 30 giugno 1089 riporta che il giudice Costantino Salusio II de Lacon



Fig. 1. NORA – Chiesa di Sant'Efisio (foto A. Pala).

Gunale insieme alla moglie Giorgia e al figlio Mariano confermano all'abbazia marsigliese il possesso delle chiese di San Giorgio e di San Genesio, donate all'abate Riccardo di San Vittore di Marsiglia dai suoi genitori Orzocco Torcotorio I e Vera, con il consenso dell'arcivescovo di Cagliari» (PALA 2018: 126). Lo stesso Costantino Salusio II ampliarà la donazione tra la seconda metà del 1089 e il 1090, includendovi numerose chiese, fra le quali San Saturnino di Cagliari, Sant'Antioco di Sulci, San Pietro dei Pescatori, Santa Maria di Cepola, San Lucifero di Pau, Santa Maria del Porto e Sant'Efisio di Nora (BOSCOLO 1958: 16; VOLPINI 1986: 263). Nei primi anni di permanenza nell'isola i Vittorini istituiscono un priorato nel giudicato di Torres, con sede a San Nicola di Guzule (GUÉRARD 1857: 464-470). Questa scelta è determinata dal fatto che i giudici turritani, inclini alla curia romana, appoggiavano con vigore il monachesimo di tipo latino. Ai Vittorini appartennero i più importanti santuari isolani, si attesta così una predilezione insediativa per le aree interessate da un culto martirale.

L'area in cui sorge la chiesa di Sant'Efisio di Nora ebbe un lungo uso funerario a partire dall'età fenicia e punica: nel 1889 una mareggiata, infatti, mise in luce oltre 150 urne cinerarie proprio nella fascia compresa tra la chiesa e il litorale<sup>1</sup>, frequentato anche nella prima età cristiana (TRONCHETTI, BERNARDINI 1985; MUREDDU, STEFANI 1986; SPANU 2000: 79-80; PERGOLA *et al.* 2010: 390-391). Al momento della donazione ai Vittorini non è chiaro che tipo di santuario esistesse nel luogo in cui fu poi costruito l'edificio romanico. L'attuale facciata della chiesa (Fig. 1) è riconducibile a un intervento di ampliamento del XVII-XVIII secolo, che determina l'inserimento di un atrio porticato che altera il prospetto originario (BOTTERI 1978: 113). La fase romanica si caratterizza invece per la progettazione pressoché unitaria e coerenza esecutiva che le conferiscono un valore di «incunabolo» (DELOGU 1953: 55). L'edificio è costruito in grossi conci di arenaria e calcare (Fig. 2), attinti dalle vicine mura punico-romane (SERRA 1989: 336; CORONEO 1999: 39; CORONEO, SERRA 2004: 248-249). Il paramento murario risulta sostanzialmente privo di motivi decorativi, fatta eccezione per una stele funeraria punica reimpiegata

<sup>1</sup> Sull'argomento cfr. MOSCATI, UBERTI 1970; BONETTO, CARRARO, MINELLA 2016; DEL VAIS 2019.



Fig. 2. NORA – Chiesa di Sant'Efisio. Esterno, prospetto meridionale (foto V. Deidda).

nel fianco meridionale (Fig. 3) e proveniente dall'area circostante che corrisponde al *tophet* di Nora. Per quanto ci si debba muovere con cautela sull'argomento legato al reimpiego di questa stele, la cui iconografia sarebbe riconoscibile in altri sei oggetti analoghi rinvenuti nel *tophet* norense (FLORIS, AMADASI GUZZO 2022: 207), è ipotizzabile che la stessa, conosciuta dagli studiosi almeno dal 1835 (ZUCCA 2011: 122-123) così com'è oggi sul paramento murario, sia stata messa in opera proprio dai monaci vittorini in età medievale, scelta forse in funzione del suo aspetto decorativo, fors'anche per quello rappresentativo di vestigia precedenti che gli avrebbe dato un valore "antiquario". Non si può nemmeno trascurare che il reimpiego della stele possa essere stato messo in atto perché questa fosse risemantizzata in chiave cristiana, murata sulla parete all'esterno della chiesa per tale ragione, per quanto ad oggi non vi sia certezza che questa fosse a vista anche in età medievale. Diverso discorso si può invece affrontare per il più recente rinvenimento di una stele dotata di epigrafe, «one of the few examples of inscribed monuments from the Nora tophet» (FLORIS, AMADASI GUZZO 2022: 212), verosimilmente riusata per "ragioni economiche" come materiale da costruzione nel terzo pilastro a sud nella navata centrale della chiesa, con il fronte rivolto all'intercolumnio. Entrando nell'aula tripartita si accede alla navata centrale coperta da volta a botte, irrobustita da sottarchi (*doubleaux*). Guardando in alto verso il presbiterio si appura il reimpiego di un ulteriore materiale antico riconoscibile in un frammento murato. Nel pezzo scultoreo, presumibilmente marmoreo, si riconosce una decorazione fitomorfa a tralcio e girali (Fig. 4), che sarebbe accostabile nonché riconducibile a un elemento di lesena del I sec. d.C. proveniente dalla città di Nora, ora conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari (cfr. MAMELI, NIEDDU 2005: 76, 136).

L'aula è divisa in tre navate grazie ai setti divisorii costituiti ad ampie arcate su robusti pilastri (Fig. 5). Anche la navata settentrionale è dotata di volta con sottarchi (Fig. 6), mentre quella meridionale ne è priva a causa di un crollo forse avvenuto in età antica (Fig. 7). L'edificio vittorino presentava un pavimento più basso di almeno due metri che gli conferiva uno slancio verticale non più percepibile dopo il restauro sette-ottocentesco. Scendendo i gradini della navata destra si giunge al deambulatorio secentesco coperto a botte che conduce all'o-



Fig. 3. NORA – Chiesa di Sant’Efisio. Esterno, prospetto meridionale, stele reimpiegata (foto A. Pala).

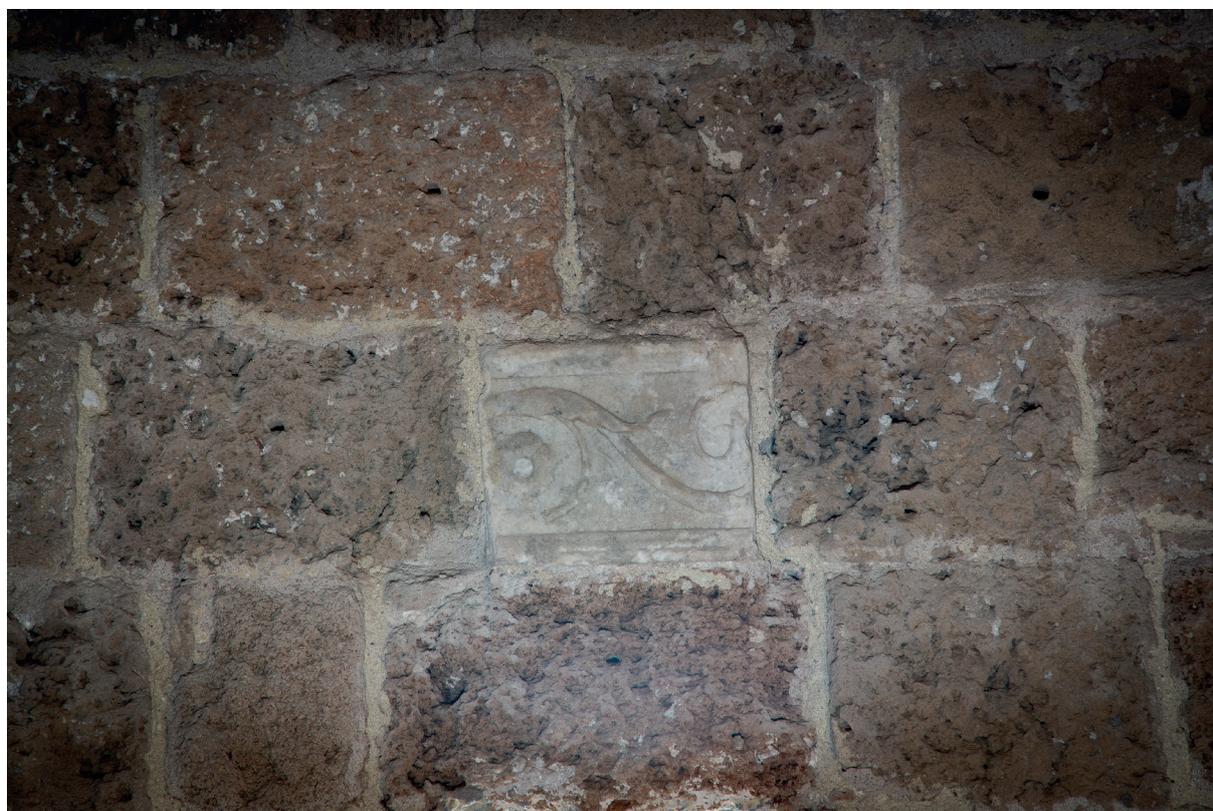


Fig. 4. NORA – Chiesa di Sant’Efisio. Interno navata centrale, lesena reimpiegata - I sec. d.C. (foto V. Deidda).



Fig. 5. NORA – Chiesa di Sant'Efisio. Interno, navata centrale (foto V. Deidda).

riginario piano di calpestio. Quest'area semi-ipogea (Fig. 8) percorre perpendicolarmente la parte terminale est della fabbrica e potrebbe corrispondere a un probabile precedente *martyrium*, che merita senz'altro una futura lettura delle stratigrafie murarie per poter andare oltre il novero delle ipotesi. La fabbrica romanica, che presenta delle incertezze costruttive nel sistema strutturale, sarebbe stata affidata a maestranze catalane giunte in Sardegna a seguito dei Vittorini. Dall'analisi spaziale dal piano alto dell'atrio sono stati inoltre riconosciuti degli stilemi che riflettono il gusto e una sensibilità di ascendenza asturiana, con preciso riferimento al San Salvador de Valdediós (CORONEO 1999: 39). La ricostruzione del santuario nell'XI secolo attesterebbe la volontà dei monaci marsigliesi di rivitalizzare il culto di sant'Efisio e richiamare i fedeli devoti al martire. È senz'altro ancora da capire se il sito dove insiste l'edificio di Sant'Efisio a Nora doveva essere occupato in epoca altomedievale da un santuario, di cui dovrebbero riconoscersi i resti della struttura cupolata che emerge dal pavimento presbiterale della stessa chiesa, che si ritiene più probabile ascrivere ai secoli successivi alla fase vittorina. Generalmente si ritiene che ci sia stata una «ristrutturazione, o in alternativa, riedificazione di un edificio di culto intermedio di cui nulla ci è dato di conoscere» riconducibile agli anni intorno al X secolo (SPANU 2007: 279). A questo presunto edificio preesistente sono stati riferiti gli elementi marmorei (capitelli, plutei) rinvenuti in mare presso l'isolotto di S. Macario, nelle vicinanze di Nora, che trovano confronti con analoghe produzioni campane della seconda metà del X secolo (PALA, USAI 2019: 297-308). È plausibile, ma non certo, che tali elementi di arredo liturgico, perfettamente aggiornati nel contesto della produzione tirrenica di fine X- inizi XI secolo (CORONEO 2000: 101-105), fossero destinati alla fabbrica che precedette la chiesa vittorina, ma nessuno di questi elementi scultorei, decorati per lo più con motivi fitozoomorfi, consente di riconnettere in maniera decisiva la decorazione dei marmi rinvenuti in mare con il culto del santo venerato a Nora. È senz'altro possibile affermare che dopo la donazione del 1089, effettuata dal giudice cagliaritano Costantino Salusio II de Lacon Gunale, l'edificio fu ricostruito dai monaci marsigliesi nelle nuove forme della prima architettura romanica. D'altronde la riforma gregoriana ebbe una forte influenza presso i monaci vittorini di

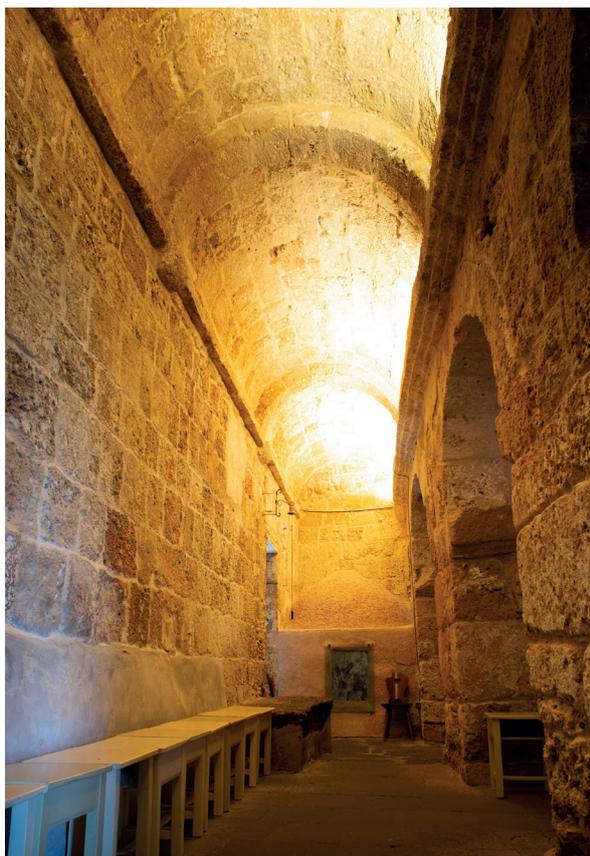


Fig. 6. NORA – Chiesa di Sant’Efisio. Interno, navata settentrionale (foto V. Deidda).

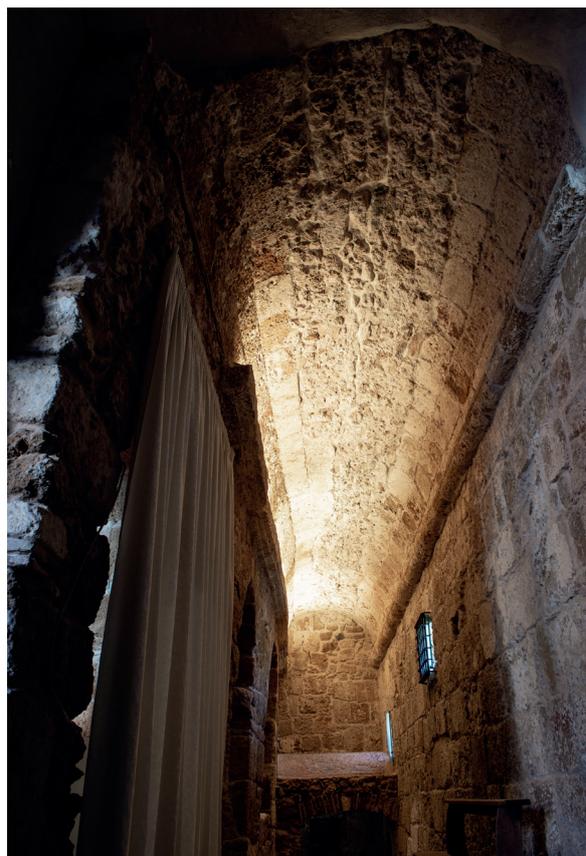


Fig. 7. NORA – Chiesa di Sant’Efisio. Interno, navata meridionale (foto V. Deidda).

Marsiglia che, rapportandosi agli apostoli di Cristo, si pongono come loro continuatori nella costruzione degli edifici ecclesiastici. Quando ciò non era possibile li adattavano secondo i criteri della liturgia romana. Possiamo ad esempio vedere il caso dell’abbazia madre di San Vittore con il recupero dell’antico *Martyrium* che è stato inglobato nelle nuove costruzioni, che indica senz’altro il superamento ma non un taglio definitivo col passato (cfr. LAUWERS 2009). Questo aspetto è evidente anche nelle chiese vittorine in Sardegna nel Basso Medioevo, come la basilica di San Saturnino a Cagliari e quella di Sant’Antioco nell’isola omonima, dove la continuità con la chiesa antica è evidenziata anche dal reimpiego di materiali lapidei, come appunto accade nell’abbazia dei San Vittore. Nella fabbrica di Sant’Efisio si percepisce anche una “rottura” con la tradizione costruttiva preesistente, che si esprimeva principalmente con chiese a pianta cruciforme e cupola all’incrocio dei bracci, a favore di chiese a pianta longitudinale generalmente trinavata. L’uso della copertura a botte interrotta da *doubleaux*, poggiante su semplici mensole, dei *formerets* su colonne o pilastri a basamento continuo sui muri perimetrali, l’orientamento dell’abside a est e la predilezione dell’architettura robusta e monumentale. Nella prassi operativa dei monaci vittorini si avverte una ricerca di autorevolezza di santità dei luoghi e di antichità di fondazione che riprende il concetto proprio del monachesimo vittorino quale continuatore di un processo riformistico che rimandava alla *ecclesia primitiva*. È senz’altro giusto, a mio avviso, dire che i costruttori trovano nell’isola terreno fertile per l’edificazione delle loro fabbriche, lasciando però un forte richiamo al primo romanico provenzale, la cui forma decorativa si manifestava per esempio con l’uso di piccole sporgenze come le arcate cieche su supporti senza capitello, le cosiddette *bandes lombards*, oppure dalle volte a botte interrotte dai *doubleaux*, ovvero da sottarchi a rinforzo della struttura portante, che dà peraltro anche una funzione decorativa, e nella modulazione della luce all’interno dell’edificio.

[A.P.]

## 2. I restauri documentati nell'Archivio storico negli istituti di tutela dal 1955 ai giorni nostri<sup>2</sup>

Lo spoglio delle carte relative alla chiesa di sant'Efisio di Nora, eseguito presso l'archivio restauri della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna<sup>3</sup>, ha permesso di individuare la documentazione prodotta dall'Istituto dal 1955 ai giorni nostri. Nel corso delle indagini sono stati consultati i fascicoli e le fotografie dell'archivio restauri<sup>4</sup>, che hanno consentito di rilevare la tipologia di documenti custoditi, analizzarli al fine di creare una scansione diacronica rispetto ai lavori di restauro, o alle richieste di intervento di manutenzione che l'edificio ha subito nel corso del Novecento. Il primo quadro di riferimento che emerge, e che ha coinvolto le amministrazioni dei comuni di Cagliari e di Pula, della Soprintendenza di Cagliari, nonché il Ministero dell'Istruzione e, successivamente, dei beni e delle attività culturali, è sufficiente per delineare una soddisfacente ricerca sull'argomento. È tuttavia verosimile che per alcune operazioni eseguite in precedenza (restauro, consolidamento delle strutture, etc.) non vi sia traccia documentale. Nell'archivio restauri sono state esaminate tre buste, due delle quali contengono informazioni relative a lavori eseguiti nell'edificio, mentre la terza contiene fascicoli che riguardano attività di scavo e ricognizione archeologica<sup>5</sup>. La prima busta consultata contiene la documentazione che va dal 1955 al 1981<sup>6</sup>. È senz'altro di interesse una lettera di Mario Palomba, sindaco di Cagliari, che scrive a Renato Salinas, soprintendente dell'epoca, auspicando un restauro conservativo del monumento in vista del terzo centenario della festa di sant'Efisio che ricadeva l'anno successivo, cioè nel 1956<sup>7</sup>. Lo stesso Salinas, appena ricevuta la missiva, scrive al Ministero dell'Istruzione, Direzione generale Antichità e belle arti, per richiedere un finanziamento sottolineando l'importanza del monumento e dimostrando un'attenta conoscenza dello stesso e del suo stato di conservazione<sup>8</sup>. Il soprintendente, infatti, nella nota definisce la chiesa come «importantissimo monumento della corrente di arte romanica d'influenza francese» e ne inquadra subito alcuni interventi da eseguire, riassumendo così lo stato dell'edificio che risulta «in buone condizioni statiche ma necessita di una accurata revisione delle coperture e sarebbe auspicabile una scrostatura degli intonaci per mettere in luce il paramento originale» (*ibid.*). L'anno seguente, lo stesso soprintendente, in una nota inoltrata al Ministero di competenza, rimarca l'importanza di un intervento di restauro e di un eventuale contributo economico<sup>9</sup>. Nel mese di giugno del 1957, in un documento emendato dall'amministrazione comunale di Cagliari è possibile desumere che alcuni lavori furono eseguiti nel tempo intercorso tra il mese di luglio del '55 e il mese di giugno del '57. Nella nota, firmata dallo stesso sindaco Palomba e indirizzata alla soprintendenza, si legge che sarebbe «il caso di far presente che tempo a dietro alcuni lavori furono eseguiti dal Comune [...] la riparazione di un tratto di volta nella navata centrale, rifacimenti di intonaco, tinteggiamenti a calce e altre opere di modesta entità»<sup>10</sup>. Da questi documenti degli anni Cinquanta emergono poche ma chiare informazioni che riguardano l'edificio. In primo luogo, vengono citati dati sullo stato di conservazione di alcuni elementi dell'architettura, come la volta della navata centrale. In secondo luogo, risulta evidente come la chiesa rivestisse non solo impor-

<sup>2</sup> Questo studio è stato effettuato dal Dott. Valerio Deidda, vincitore di una *Borsa di Ricerca* nell'ambito del Progetto biennale Fds "Talking stones". *Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials. An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art, and literature* (annualità 2020 – Carboni Romina).

<sup>3</sup> D'ora in poi ASABAP.

<sup>4</sup> Sono grato a Maria Zedda, responsabile dell'archivio documenti e a Giovanni Pintori, responsabile dell'archivio fotografico, per la pazienza e la cura riservatami durante il periodo di ricerca presso l'Istituto di tutela.

<sup>5</sup> Nell'ambito della ricerca specifica, si è ritenuto opportuno soffermarsi solo nelle due buste relative ai lavori di manutenzione e restauro, lasciando quindi le operazioni archeologiche alle analisi degli specialisti della materia.

<sup>6</sup> ASABAP, b. CA/59 – (5) – 6.

<sup>7</sup> ASABAP: b. CA/59 – (5) – 6, f. 1, *Lettera del sindaco Mario Palomba alla soprintendenza*.

<sup>8</sup> ASABAP: b. CA/59 – (5) – 6, f. 2, *Lettera di Renato Salinas al Ministero*.

<sup>9</sup> ASABAP: b. CA/59 – (5) – 6, f. 3, *Nota di Renato Salinas al Ministero*.

<sup>10</sup> ASABAP: b. CA/59 – (5) – 6, f. 4, *Lettera del Comune di Cagliari alla soprintendenza*.

tanza per il culto del santo, ma anche un notevole interesse come bene monumentale. Dalle carte successive emergono ulteriori dati che ci consentono di comprendere quali siano stati gli interventi che hanno restituito l'attuale lettura dell'impianto. È il 1975 quando si avvia l'*iter* per formalizzare gli interventi di restauro: in un documento redatto dalla divisione tecnica del Comune di Cagliari, diretto alla soprintendenza, vengono delineati gli interventi previsti, cioè il rimaneggiamento parziale delle coperture del tetto, mediante ricollocamento delle tegole sarde originarie (coppi), e sostituzione delle sottostanti travature in legno eventualmente rinvenute «putride o tarlate». Viene poi ordinata la demolizione del controsoffitto pericolante all'interno del locale della sacrestia e il successivo rifacimento con intonaco e rete metallica incorporata. Segue la «demolizione degli intonaci all'interno della chiesetta in modo da lasciare a vista le murature originarie in pietrame», nonché la «demolizione e rifacimento parziale di intonaci in malta bastarda nei locali annessi», infine si prevede il «risarcimento di alcune lesioni denunciate dalle murature»<sup>11</sup>. Sebbene gli elementi relativi agli interventi strutturali siano ben definiti, e si faccia attenzione all'individuazione di possibili cause di degrado, nello stesso documento si evince una totale disconoscenza verso la rilevanza storico monumentale della chiesa. Infatti, nella relazione si legge che «l'edificio riveste tuttora un interesse locale assai spiccato, pur rappresentando sotto l'aspetto architettonico un monumento di modesta rappresentazione». Alla relazione risponde l'allora soprintendente Margherita Asso, la quale sottolinea subito questa mancanza di attenzione verso il patrimonio culturale con queste parole: «Si fa tuttavia fin da ora presente che la chiesa di Sant'Efisio a Nora non è affatto quel "monumento di modesta rappresentazione" che viene descritto nella relazione tecnica trasmessa da codesto Comune. Esso, al contrario, rappresenta un rilevante interesse storico-artistico: dai rapporti spaziali dell'interno a tre navate, dalla muratura della zona absidale e da altri elementi già notati dalla scrivente»<sup>12</sup>. Inoltre, viene fatto esplicito riferimento ad un progetto di restauro previsto dalla soprintendenza negando, a chiare lettere, diversi interventi richiesti dall'amministrazione comunale come la demolizione degli intonaci. Appare evidente come l'atto, doveroso da parte di una soprintendente che rappresentava il giovane ministero nato nemmeno un anno prima della nota, fosse necessario per affermare il valore dei monumenti e innescare la sedimentazione di una coscienza sempre più attenta verso il patrimonio storico-artistico e architettonico del territorio. Proseguendo lo spoglio della documentazione fino agli interventi di restauro eseguiti tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta, si incontrano documenti prettamente tecnici relativi all'appalto, come i capitolati, e il *Diario di cantiere*. Dall'esame di quest'ultimo si appura che il primo lotto di lavori, iniziato nel mese di novembre del 1976, prevedeva il risanamento delle murature, la demolizione degli intonaci e dei pavimenti. Tra il mese di gennaio e il mese di febbraio del 1977 furono eseguiti due importanti interventi: la demolizione della pavimentazione interna e l'eliminazione degli intonaci (Fig. 8). È interessante rilevare nel *Diario di cantiere* che in quelle giornate siano stati rinvenuti alcuni «lastroni di pietrame, certamente provenienti dalla facciata demolita, inoltre dei blocchi di pietra che sembrano di provenienza da qualche architrave, questo nella zona della navatella sinistra»<sup>13</sup> (Fig. 9). Per comprendere al meglio quale fosse la situazione degli spazi interni dobbiamo fare riferimento alle testimonianze dell'Archivio fotografico dell'Istituto, dove si contano circa 90 immagini, e altrettanti negativi, eseguiti tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento. All'interno di questa raccolta sono presenti tre fotografie che riguardano gli spazi interni, eseguite da Osvaldo Lilliu, e che restituiscono il quadro della situazione precedente ai lavori citati con pavimentazione e intonaci ancora visibili. L'eliminazione delle superfetazioni nelle pareti interne ed esterne ha consentito di mettere in luce le diverse stratigrafie murarie che hanno permesso una lettura del paramento in maniera più definita. Nella parete, come già annotato nel *Diario di cantiere*, questa azione consentì già all'epoca una preliminare lettura delle differenze tra il paramento originario e

<sup>11</sup> ASABAP: b. CA/59 - (5) - 6, f. 5, *Relazione tecnica del Comune di Cagliari*.

<sup>12</sup> ASABAP: b. CA/59 - (5) - 6, f. 6, *Lettera della soprintendente Margherita Asso*.

<sup>13</sup> ASABAP: *Diario di cantiere*: b. CA/59 - (5) - 6, f. 7.



Fig. 8. NORA – Chiesa di Sant'Efisio. Interno durante i restauri del 1977 (Archivio SABAP/ Pula, Ch. S. Efisio, foto n. 15868; su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali– Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).



Fig. 9. NORA – Chiesa di Sant'Efisio. Interno durante i restauri del 1977, navata sinistra, lastricato venuto in luce durante i lavori del 1977 (Archivio SABAP/ Pula, Ch. S. Efisio, foto n. 15304 del 10/3/77; su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali– Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).



Fig. 10. NORA – Chiesa di Sant’Eufisio. Scavi all’esterno dell’abside (Archivio SABAP/ Pula, Ch. S. Eufisio, foto n. 15290 del 10/3/77; su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali– Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).

quello settecentesco<sup>14</sup>. Inoltre, grazie anche ai lavori per la nuova pavimentazione, emersero dati utili per avere una visione più chiara in seno alle dimensioni dell’edificio vittorino. La spazzolatura del paramento murario consentì, inoltre, di riportare alla luce elementi di riempimento oblitterati dagli intonaci in un’epoca non meglio definita. È il caso, ad esempio, della stele murata nella parete meridionale esterna, citata nella prima parte di questo saggio, già vista e pubblicata con un disegno da Gaetano Cara nel XIX secolo (FLORIS, GUZZO 2022: 212). Nel mese di maggio del 1977 fu eseguito un saggio all’esterno, nel lato meridionale in corrispondenza dell’antica pavimentazione con una profondità di circa 50 cm, lasciando in vista le pietre. Lo stesso saggio fu eseguito in prossimità dell’abside, mettendo in luce dei conci alla base sui quali riflettere per comprendere a fondo la stratigrafia muraria dell’edificio (Fig. 10). Tra le altre informazioni riportate nel *Diario* del febbraio del 1977, durante un sopralluogo dell’Ispettore ai lavori vengono rilevate una serie di lesioni nella muratura, specialmente nella navatella destra: lungo il perimetro centrale della volta si notano il distacco della parete che affianca la navata centrale e lungo il muro lato destro sempre sulla stessa navatella. Inoltre, furono rinvenuti dei disegni sull’intonaco, definiti «affreschi non di figura»<sup>15</sup>, forse con motivi “geometrici”, dei quali parrebbe però non esistere nessuna traccia nell’archivio fotografico e nemmeno sono visibili oggi *in situ*. Durante i lavori per la pavimentazione ci furono delle interruzioni dovute al ritrovamento di alcune sepolture individuate in corrispondenza del corpo di fabbrica aggiunto nel Settecento, poi indagate dalla Soprintendenza alle antichità nella persona di Carlo Tronchetti (*ibid.*). Questo primo lotto di interventi si chiuderà nel mese di giugno del 1979. Nella seconda busta esaminata sono contenuti i fascicoli relativi al secondo lotto di lavori, ovverossia i disegni e i rilievi del monumento, il vincolo e altri atti<sup>16</sup>. Il fa-

<sup>14</sup> ASABAP: *Diario di cantiere*, b. CA/59 – (5) – 6, f. 7.

<sup>15</sup> ASABAP: *Diario di cantiere*, b. CA/59 – (5) – 6, f. 7.

<sup>16</sup> ASABAP: CA/59 – (6) – 6.

scicolo relativo al secondo lotto è del 1981, contiene informazioni di carattere tecnico strettamente connesse ai materiali e alle operazioni che saranno realizzate nel corso del lavoro. È in questo frangente che sarà ultimata la descialbatura delle pareti interne con spazzolatura delle superfici per lasciare le pietre a vista, il restauro della cripta e il rifacimento della pavimentazione. Durante le attività di rifacimento della pavimentazione emersero nuove sepolture, questa volta con importanti ritrovamenti. Infatti, è in questo momento che fu rinvenuta una tomba a cassone con un mosaico funerario policromo (IV – VI sec. d.C.), strappato e poi custodito ancora oggi presso il Museo civico di Pula, considerato testimonianza di un nucleo cimiteriale sviluppatosi attorno alla memoria del martire (MUREDDU 2002). Tra le ultime carte analizzate, sono da considerare i rilievi e i disegni dell'edificio<sup>17</sup>. In precedenza, fu Foiso Fois nel 1964 ad elaborare una pianta con sezione dell'edificio, stabilendone le differenze dei corpi di fabbrica tra la parte antica, di pertinenza vittorina, e la parte recente settecentesca (FOIS 1964). Negli elaborati più recenti, grazie alle conoscenze emerse durante i lavori di restauro degli anni Settanta, è stato possibile restituire una pianta quotata che fornisce maggiori elementi per la lettura della stratigrafia muraria e rispetto alle pavimentazioni precedenti. Una riflessione finale riguarda le fotografie che documentano i lavori dei restauri degli anni Settanta. La fotografia racchiude molteplici valori. Essa condivide una testimonianza intenzionale, quando realizzata come in questo caso, in quanto documentazione delle fasi del restauro. Ci consente, infatti, di leggere il monumento in tutte le fasi storiche documentate e seguirne le fasi di cambiamento fino all'aspetto attuale, di concerto con la documentazione amministrativa prodotta durante i lavori. Tuttavia, la fotografia è anche documento che fornisce informazioni in maniera involontaria, in modo non intenzionale restituendoci la storia inconfutabile dell'oggetto, laddove si riscontrano elementi non rilevabili dalla documentazione prodotta. In questo senso, tutti gli scatti eseguiti e contenuti nel fondo dell'archivio fotografico ci permettono di definire e di comparare, attraverso la letteratura del monumento e l'analisi *in situ*, le fasi costruttive del monumento e di fare delle ipotesi più attente. È questo il caso degli elementi di riuso della fabbrica vittorina come la stele murata nella parete meridionale esterna o la formella posizionata al di sopra dell'abside, venuta alla luce dopo i lavori di spazzolatura delle pareti, e il frammento di una lesena del I sec. d.C.<sup>18</sup>, verosimilmente parte di una decorazione non più presente ma citata nel 1812 nella descrizione del duca Francesco IV d'Austria (ZUCCA 2011: 115).

[V.D.]

<sup>17</sup> ASABAP: *Disegni e rilievi*, b. CA/59 – (6) – 6, f. 3.

<sup>18</sup> Cfr. *supra*.

## Riferimenti bibliografici

- BOSCOLO A.  
1958. *L'abbazia di San Vittore, Pisa e la Sardegna*, Padova, CEDAM.
- BOTTERI M.  
1978. *Guida alle chiese medievali della Sardegna*, Sassari, Chiarella.
- CORONEO R.  
1993. *Architettura romanica dalla Metà del 1000 al primo '300*, Nuoro, Ilisso.
- CORONEO R.  
2000. *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, Ilisso.
- CORONEO R., SERRA R.  
2004. *Sardegna preromanica e romanica*, Milano, Jaca book.
- CORONEO R.  
2011. *Arte in Sardegna dal IV alla Metà dell'XI secolo*, Cagliari, AV edizioni.
- JOHNSON M.  
2013. *The Byzantine churches of Sardinia*, Weisbaden, Ludwig Reichert.
- DELOGU R.  
1953. *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, La libreria dello stato.
- DEL VAIS C.  
2019. Il tofet di Nora. In C. Del Vais, M. Guirguis, A. Stiglitz (eds.), *Il tempo dei Fenici. Incontri in Sardegna dall'VIII al III sec. a.C.*, Nuoro, Ilisso: 334-335.
- FLORIS S., AMADASI GUZZO M.G.  
2022. A New Inscribed Stele from the Tophet of Nora. A Note on the Punic Votive Stone Monuments Reused in the Church of Sant'Ef시오 (Pula, Sardinia). *Rivista di Studi Fenici*, vol. 50: 197-218.
- FOIS F.  
1964. Una nota su tre chiese vittorine del Cagliaritano. *Archivio Storico Sardo*, XXIX: 277-284.
- GUÉRARD G.  
1857. *Cartulaire de l'abbaye de SaintVictor de Marseille*, I-II, Paris, De Ch. Laure.
- MOSCATI S., UBERTI M.L.  
1970. *Le stele puniche nel Museo Nazionale di Cagliari*, Roma, Consiglio Nazionale delle ricerche.
- LAUWUERS M.  
2009. Cassien, le bienhereux Isarn et l'abbé Bernard. Un moment charnière dans l'édification de l'Église monastique provençale (1060-1080). In M. M. Fixot, J-P. Pelletier (eds.), *Saint-Victore de Marseille. Études archéologiques et historiques*, Actes du colloque de Marseille (18-20 Novembre 2004), Turnhout, Brepols: 213-238.
- LAUWUERS M.  
2013. Réforme, romanisation, colonisation? Le moine de Saint-Victor del Marseille en Sardaigne (seconde moitié XIe- première moitié XIIe). *La réforme "grégorienne" dans le Midi, Cahier de Fanjeaux*, 48: 257-310.
- MUREDDU D., STEFANI G.  
1986. La diffusione del mosaico funerario in Sardegna: scoperte e riscoperte. In *L'Africa romana. Atti del III Convegno di studio* (Sassari, 13-15 dicembre 1985), Sassari, Edizioni Gallizzi: 339-361.
- PALA A.  
2018. La chiesa di Sant'Ef시오 di Nora a Pula. In R. Concas (ed.), *Ef시오, martirizzato dai romani, santificato dai cristiani, venerato dai contemporanei*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana editoriale: 125-127.
- PALA A., USAI N.  
2019. Manufatti scultorei dai rinvenimenti marini e in area costiera della Sardegna (VI-X secolo). In R. Martorelli (ed.), *Know the sea to live the sea. Conoscere il mare per vivere il mare*, Atti del convegno (Cagliari- Cittadella dei Musei, Aula Coroneo, 7-9 marzo 2019), Perugia, Morlacchi: 295-315.

PALA A.

2021. Aspects of medieval Architecture in Sardinia in the Eleventh and Twelfth Century. In A. Metcalfe, H. Fernández-Aceves, M. Muresu (eds.), *The Making of Medieval Sardinia*, (The Medieval Mediterranean 128), Boston, Leiden, Brill: 391-416.

PERGOLA PH. *et alii*

2010. Le sedi episcopali della Sardegna paleocristiana. Riflessioni topografiche. *Rivista di Archeologia Cristiana* 86: 353-410.

SERRA R.

1989. *La Sardegna*, Milano, Jaca book.

SPANU P.G.

2000. *Martyria Sardiniae. I santuari dei martiri sardi*, Oristano, S'Alvure.

SPANU P.G.

2002. I possedimenti vittorini del priorato cagliaritano di San Saturno. Il santuario del martire Efisio a Nora. In R. Martorelli (ed.), *Città, territorio e produzione e commerci nella Sardegna medioevale. Studi in onore di Letizia Pani Ermini offerti dagli allievi sardi per il settantesimo compleanno*, Cagliari, AM&D: 65-105.

SPANU P.G.

2007. I possedimenti vittorini in Sardegna. In L. Pani Ermini (ed.), *Committenza, scelte insediative e organizzazione patrimoniale nel Medioevo*. Atti del convegno di studi (Tergu, 15-17 settembre 2006). *De re monastica* 1, Spoleto, Fondazione Cisam: 245-279.

TRONCHETTI C., BERNARDINI P.

1985. La necropoli romana. *Nora. Recenti studi e scoperte*, Pula, Giuseppe Chiappini Editore: 52-60.

USAI N.

2011. Per una rilettura delle chiese vittorine in Sardegna. In R. Coroneo (ed.), *Cagliari tra terra e laguna. La storia di lunga durata di San Simone- Sa Illetta*, Cagliari, AM&D: 75-81.

VOLPINI R.

1986. Documenti nel Sancta Sanctorum del Laterano. I resti dell'Archivio di papa Gelasio II. *Lateranum* LII, n. 1: 51-264.

ZUCCA R.

2011. Giovanni Spano e Gaetano Cara a Nora nel XIX secolo. In J. Bonetto, G. Falezza (eds.), *Vent'anni di scavi a Nora: ricerca, formazione e politica culturale, 1990-2009*, (Scavi di Nora, 2), Noventa Padovana, Edizioni Quasar: 113-125.



# Metodologie di indagine archeometrica per la datazione e il restauro delle murature della chiesa di Sant'Efisio a Nora

Donatella Rita FIORINO<sup>1</sup>, Silvana Maria GRILLO<sup>2</sup>, Elisa PILIA<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura (DICAAR) - Università degli Studi di Cagliari; <sup>2</sup>Dipartimento di Scienze Chimiche e Geologiche - Università degli Studi di Cagliari  
email: donatella.fiorino@unica.it; grillo@unica.it; elisa.pilia@unica.it

*Abstract:* This contribution presents the results of a transdisciplinary research conducted for the area of Nora and, specifically, for the small rural church of Sant'Efisio, which has recently undergone restoration due to some static problems with the central vault, the deterioration of the wooden roofing and the superficial degradation of the stone walls. The study, started with the analysis of indirect sources (document and photographic archives) for the reconstruction of the building's construction and restoration history, has been focused on archaeometric investigations. These, through the integrated study of stratigraphies, building techniques and materials, investigated with diagnostic studies of optical microscopy and diffractometry, have allowed to date the building's construction phases and to design a conservative restoration project compatible with the historical stone materials and immaterial values embodied in this significant religious architecture.

*Keywords:* transdisciplinarity, stratigraphy, materials diagnostics, conservation

## 1. Introduzione

Il contributo<sup>1</sup> presenta le risultanze di uno studio interdisciplinare condotto nell'areale di Nora e, nello specifico, per la chiesa campestre di Sant'Efisio e si inserisce in due più ampie linee di ricerca condotte dalla Cattedra di Restauro dell'Università degli Studi di Cagliari.

La prima occasione di studio del manufatto è da ricondurre all'accordo di collaborazione sottoscritto tra il Comune di Pula e il Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura (DICAAR) dell'Università degli Studi di Cagliari<sup>2</sup>, finalizzato alla ricostruzione delle fasi costruttive e di modificazione del bene, all'individuazione delle cause di degrado in atto e alla definizione dello stato di conservazione, nonché alla definizione di linee guida per il progetto di restauro. In sinergia con questa ricerca è da considerare lo specifico approfondimento condotto sul monumento all'interno del progetto *Talking Stones*, che, nell'ambito di una più ampia indagine sull'uso del materiale lapideo nell'architettura monumentale della Sardegna, ha analizzato le tecniche costruttive come vero e proprio documento tangibile, testimonianza di tradizioni, prassi e tecnologie propri delle culture che si sono succedute nel tempo<sup>3</sup>. Le "pie-

<sup>1</sup> Il contributo è da attribuirsi per le introduzioni e le conclusioni a tutte le autrici.

<sup>2</sup> L'accordo è stato sottoscritto il 15.07.2020 con successivo Atto integrativo - Esplicitazione e Conferma accordo di collaborazione tra il Comune di Pula, il Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura (DICAAR) dell'Università degli Studi di Cagliari e Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo, Direzione Generale Archeologia Belle Arti e Paesaggio, Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna (febbraio 2021) (resp. scientifici della ricerca Donatella Rita Fiorino e Fausto Mistretta; le collaborazioni scientifiche attiva hanno riguardato l'attività di rilievo con resp. scient. Giuseppina Vacca, l'analisi dei materiali e del loro stato di conservazione con resp. scient. Silvana Maria Grillo e l'analisi storico-costruttiva e dello stato di conservazione condotta dalla dott.ssa Elisa Pilia).

<sup>3</sup> La ricerca rientra nel progetto *Talking stones. Society and culture in Sardinia through the analysis of stone materials*.



Fig. 1. NORA – Inquadramento della chiesa di Sant'Efisio nell'areale del sito antico (elaborazione grafica E. Pilia).

tre” dell'architettura costituiscono infatti elementi “parlanti”: «il materiale lapideo comunica con immediatezza il senso di appartenenza topologica e nell'incontro tra la naturalità della pietra grezza e il lavoro dell'uomo l'architettura trova un forte legame con il singolo e con la comunità» (ACOCELLA 2014).

In particolare, attraverso la rilettura storica del patrimonio costruito dell'areale dell'antica Nora, è emersa l'eccezionalità di tale area lagunare, in termini di testimonianze storiche che coprono un arco temporale che va dal periodo nuragico sino ai giorni nostri. Paradigmatico è il caso della chiesa di Sant'Efisio (Fig. 1), ubicata in prossimità della spiaggia di Nora, caratterizzata da un ricco palinsesto stratigrafico. Per tale motivo, il manufatto è stato assunto quale significativo ambito di lavoro sia sotto il profilo conoscitivo che in relazione alla definizione di specifici interventi per la sua conservazione. Il presente contributo intende illustrare sia il processo metodologico messo in atto che le risultanze scaturite dall'analisi materico-costruttiva dei paramenti murari.

## 2. La metodologia

Lo studio della chiesa di Sant'Efisio è stato condotto mediante un approccio transdisciplinare (Fig. 2) che ha previsto la lettura integrata del sito attraverso l'analisi del manufatto alla scala territoriale (STEP 1) e, a seguire, alla scala architettonica (STEP 2), adottando quale strumento principale di indagine le tecniche archeometriche di caratterizzazione degli elevati.

Lo studio ha preso avvio con la ricognizione sistematica delle fonti bibliografiche, archivistiche<sup>4</sup>, iconografiche, al fine di ricostruire la storia del monumento: le tecniche e i materiali costruttivi di primo impianto, le successive stratificazioni e modificazioni, fino agli interventi di restauro attuati dalla fine del XIX secolo ai giorni nostri.

L'analisi diretta è stata condotta mediante rilievo laser scanner<sup>5</sup> e successiva restituzione architettonica, sulla quale sono stati mappati i materiali e i fenomeni di degrado.

---

*An interdisciplinary path from ancient times to the present day, across archaeology, architecture, art and literature, è stata condotta dall'Unità di ricerca U3 “Architecture/geology” comprendente i settori disciplinari ICAR/19 – Restauro architettonico (resp. scient. Donatella Rita Fiorino) e GEO/09, Geologia (resp. scient. Silvana Maria Grillo).*

<sup>4</sup> Nello specifico, sono stati consultati gli archivi documenti e fotografico della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna - SABAP-CA.

<sup>5</sup> Il rilievo è stato eseguito dal gruppo di ricerca costituito dalla prof.ssa Ing. Giuseppina Vacca, docente di Topografia e Fotogrammetria del Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura (DICAAR) per il settore scientifico disciplinare Topografia e Cartografia, dal geom. Andrea Dessi e da Sergio Demontis, tecnici del DICAAR. Le restituzioni sono state elaborate dalle Dott.ssa Elisa Pilia.



Fig. 2. Schema della metodologia (E. Pilia).

Parallelamente, ha preso avvio l'analisi stratigrafica degli elevati che ha permesso di avanzare nuove ipotesi circa le cronologie relative e talvolta assolute dei paramenti rilevati. A supporto delle letture materico-costruttive è stata svolta una campionatura ragionata delle malte di allettamento e di rivestimento e dei laterizi, materiali investigati con tecniche di diagnostica mineralogica e petrografica (microscopia ottica in luce trasmessa e diffrazione a raggi X)<sup>6</sup>.

Tale caratterizzazione dei materiali rappresenta un contributo alla sistematizzazione dello stato dell'arte e aggiorna sensibilmente le informazioni circa la natura e la provenienza dei litotipi, nonché le modalità di lavorazione e messa in opera da parte delle maestranze, oltre a evidenziare la sequenza cronotipologica degli interventi di restauro.

[D.R.F., S.M.G.]

### 3. La cronologia delle strutture

La chiesa di Sant'Efisio si trova al centro di un areale caratterizzato da un palinsesto pluri-stratificato di resti archeologici e architetture risalenti ad un arco cronologico che va dall'età fenicia al Novecento, a testimonianza della rilevanza strategica – geografica, commerciale, militare – del sito. Tra le emergenze più significative, in relazione ai rapporti storico-costruttivi con la chiesa, è utile citare in questa sede almeno il sito archeologico della città punico-romana di Nora, la Torre di Sant'Efisio detta anche del Coltellazzo, la torre di San Macario nell'omonima isola (Fig. 3).

Il monumento, di origine medioevale e notoriamente edificato con materiali costruttivi di reimpiego dalla limitrofa città fenicio-punica-romana<sup>7</sup>, in origine isolato, è oggi accostato a fabbricati di più tarda costruzione seicentesca e fronteggia quanto rimane delle antiche *cumbessias*, la cui riconfigurazione è avvenuta negli anni 2000 (Fig. 4).

Pur rivestendo un ruolo significativo per il culto del Santo nell'intera isola, solo il 30 aprile 2007 è stato avviato il procedimento di verifica dell'interesse culturale ai sensi dell'articolo 11 comma 2 del D. Lgs. 42/2004 dell'immobile, che ha portato al riconoscimento del complesso con la seguente motivazione: rappresentare «uno dei più interessanti esempi di chiesa protoromanica del cagliaritano, realizzata nell'XI secolo incorporando strutture precedenti, in un'area di eccezionale valore storico-culturale»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Le analisi materiche sono state condotte da Silvana Maria Grillo e dalla dott.ssa Pilia presso i laboratori del DICAAR | LabMAST Laboratorio Mediterraneo per i Materiali e le Architetture Storico-Tradizionali. Le analisi sono state eseguite presso il LabMast (laboratorio Materiali Storici) del DICAAR, con diffrattometro Rigaku Ultima IV, in ottica parallela e presso i laboratori del DICAAR di microscopia ottica a luce polarizzata.

<sup>7</sup> Tale legame archeologia-architettura è stato riscontrato sia in termini di litologie impiegate che nelle dimensioni dei blocchi come verrà in seguito esplicitato.

<sup>8</sup> 30/04/2007. Lettera di avvio del procedimento di verifica dell'interesse culturale ai sensi dell'articolo 11 comma 2 del D. Lgs. 42/2004. Il responsabile del procedimento è l'Arch. Stefano Montinari (visto il Soprintendente Gizzi per

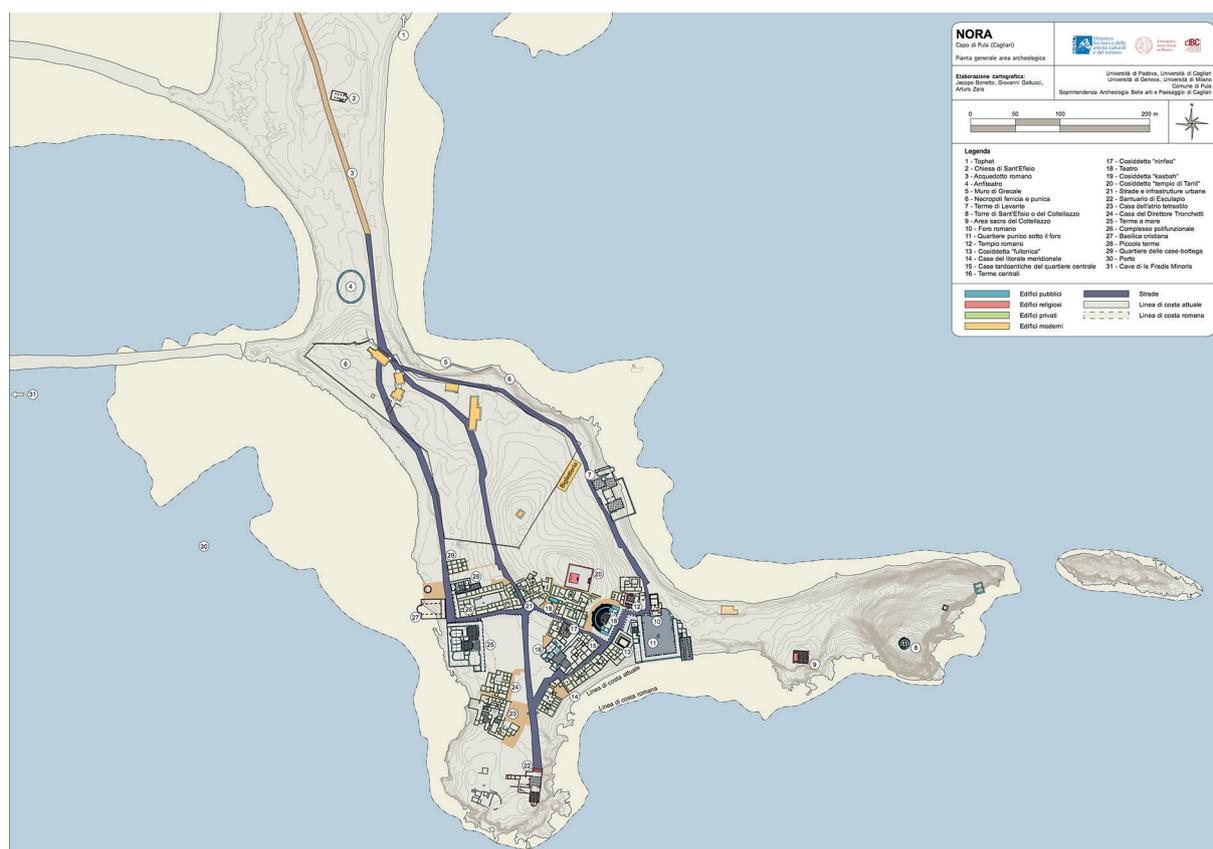


Fig. 3. NORA – Pianta generale dell'areale con individuazione delle funzioni storiche degli immobili inclusi nell'ambito archeologico (credits: <https://nora.beniculturali.unipd.it/>).

Circa la datazione del monumento, questo compare per la prima volta nel 1089, nell'atto con cui il giudice di Cagliari ne stabilisce la donazione ai Vittorini di Marsiglia insieme alle chiese di San Saturnino di Cagliari e il Sant'Antioco di Sulcis (SERRA, CORONEO 2006). La prima descrizione della chiesa risale però solo al 1837, grazie al viaggiatore Valery (1996), che sottolinea il precario stato di conservazione del monumento in quanto, nonostante fosse «così prodigiosamente visitato ogni anno, ha l'aria di un fienile» (VALERY 1996: 175). Lo stesso autore scrive che «sarebbe di certo opportuno ed edificante destinare al restauro e all'abbellimento del santuario una piccola parte dei soldi che si sperperano lì nei tre giorni della festa» (*ibid.*).

Le altre informazioni provengono dagli scavi archeologici. In particolare, quelli avvenuti tra gli anni '70 e '80 del Novecento all'interno della chiesa, hanno portato alla luce alcune iscrizioni musive di età paleocristiana che confermano l'esistenza di un *martirium* insistente sullo stesso sito della costruzione Vittorina.

Su questo, le maestranze provenzali realizzarono successivamente un impianto *ex novo*, longitudinale a tre navate e con forme del protoromanico franco-catalano, affidando con alta probabilità il cantiere a un architetto di formazione catalana. La chiesa fu edificata in blocchi di calcareniti autoctone di dimensione variabile, ma con filari regolari, i più grandi probabilmente di recupero dalle mura dell'antica Nora, come confermato dalle indagini archeometriche condotte. Nel fianco Sud è inserita una stele funeraria fenicio-punica, probabilmente proveniente dalla zona del *tophet* (luogo deputato alla sepoltura dei bambini – IX sec a. C.).

Dagli studi pregressi, due risultano essere le macrofasi costruttive: l'impianto Vittorino del XI sec. e gli ampliamenti introdotti tra Sei e Settecento (Fig. 5). È in questo secondo momen-

il Soprintendente Tola); cartella 5-Vincolo D.D.R.N. 12 del 09/02/2009, faldone CA/59-(6)-6 PULA (CA) CHIESA S.EFISIO (LOC. NORA) presso l'Archivio documenti della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna - SABAP-CA. Il decreto di vincolo a firma del direttore regionale Arch. Elio Garzillo è del 16 febbraio 2009.



Fig. 4. NORA – vista aerea a 45° della chiesa di Sant'Efisio (elaborazione grafica E. Pilia).

to che a ovest della originaria facciata viene addossato un porticato che cancella la facciata protoromanica, la cui posizione è segnata oggi dal campanile a vela, di successiva ricostruzione tipologica. Nello stesso periodo è stata edificata in aderenza al prospetto nord l'attuale sacrestia, per cui allo stato attuale l'impianto romanico è ancora integralmente visibile solo nel prospetto sud e per il perimetro prospetto absidale (Fig. 6). L'attuale facciata si presenta, invece, completamente intonacata, con tre finestre rettangolari che danno luce ad alcuni ambienti accessibili dal coro.

Attraverso la rilettura critica della documentazione di progetto e di corrispondenza relativa ai restauri succedutisi dal 1975 ad oggi<sup>9</sup>, è stato possibile comprendere ancor meglio l'attuale configurazione della fabbrica, segnata da numerose stratificazioni introdotte nei diversi restauri condotti dalla locale Soprintendenza.

Sei sono le perizie che, a partire dal 1956, anno di richiesta di un primo intervento da parte di Renato Salinas, allora Soprintendente, si susseguono trovando finanziamento e approvazione da parte del Ministero preposto alla sua tutela.

Nel 1976, con perizia N.O. del 02/04/1976 si attuano i primi lavori di restauro per una somma di L. 28.000.000 (1°lotto), i quali tengono conto di pregressi interventi, mai dichiarati, tra i quali la riparazione di un tratto di volta nella navata centrale, i rifacimenti di intonaco, i tinteggi a calce e lo spicconamento abusivo dell'intonaco dei pilastri interni da parte di "manodopera incompetente che ha danneggiato la superficie delle pietre antiche"<sup>10</sup>.

In particolare, in questo intervento si prevede la totale demolizione e il rifacimento degli intonaci e dei pavimenti, il risanamento delle murature sia interne che esterne – queste ultime esposte soprattutto alla erosione del vento –, la sistemazione del coro, dell'abside e della mensa e lavori riguardanti gli infissi da sostituire e mancanti. È previsto, inoltre, il rivestimento esterno della navata principale in tegole essendo in quel momento in bitume<sup>11</sup>. Si procede

<sup>9</sup> Faldoni conservati presso l'Archivio documenti della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna - SABAP-CA.

<sup>10</sup> Oggetto: Riparazioni chiesa S. Efisio – Nora – Domanda di contributo dal Sindaco alla Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie (5.06.1957).

<sup>11</sup> Perizia di spesa n. 2/76 Per i lavori di restauro chiesa di S. Efisio di proprietà comunale nel comune di Pula, (CA), da eseguirsi in economia e m/cottimo fiduciario. Spesa prevista L. 29.800.000. Firmato dal progettista e

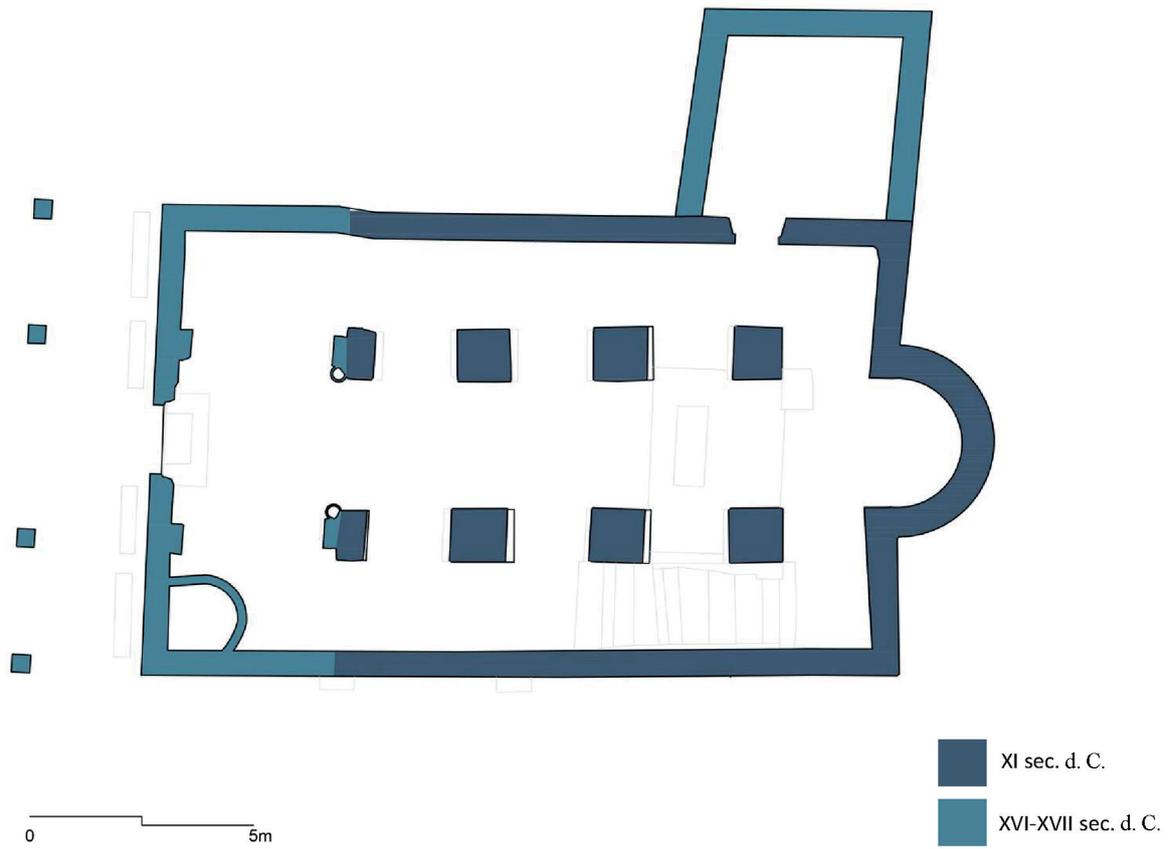


Fig. 5. Cronologia delle strutture (elaborazione grafica E. Pilia).



Fig. 6. NORA – In alto, prospetto sud della chiesa; in basso, a sinistra, dettaglio del campanile a vela; in basso, a destra, prospetto est (E. Pilia).

parallelamente con degli scavi archeologici nella parte anteriore della chiesa, i quali portano alla luce sepolture intatte – le cosiddette “tombe a cappuccino” – contenenti ossa e resti di varia natura.

È in questo periodo che vengono restaurate le prime lesioni strutturali nelle volte delle navate, viene rimossa la pavimentazione e messo in opera un nuovo vespaio con pavimento in pietra calcarea; viene inoltre realizzata un'armatura metallica alla navata centrale e il nuovo cocchiopesto. Un dettagliato giornale di cantiere riporta tutte le lavorazioni e lo stato di avanzamento dei lavori.

Il 2° lotto<sup>12</sup> completa i lavori precedentemente menzionati con la risistemazione della scala a chiocciola e di tutti gli infissi al primo piano.

Tre anni dopo vengono poi eseguite ulteriori lavorazioni quali: la fornitura e posa in opera di vespaio a massetto e pavimento, la demolizione di murature e intonaci, la demolizione e il rifacimento di tetto e tavolato, scavi, la rimozione di conci e la revisione di gronde<sup>13</sup>. Materiali e lavorazioni sono accuratamente riportati nei progetti di restauro dei quali però non sono conservate in archivio le fotografie.

Nel 1985<sup>14</sup> si attuano, invece, restauri di consolidamento mediante il trattamento del paramento lapideo interno con micro-iniezioni di speciali componenti chimici, nello specifico di boiaccia di cemento tipo 425, attraverso l'applicazione del tubetto portagomma, fino alla saturazione della pietra. Resine di tipo acrilico vengono impiegate in seguito per la stuccatura superficiale dei giunti, prima scarniti e poi sigillati con l'impiego di malte cementizie. Si attua parallelamente il restauro del campanile e vengono individuate internamente ulteriori lesioni nella navatella destra; ne consegue la ricucitura di alcune parti di muratura e la saldatura di altre con barre di acciaio. Infine, è oggetto di restauro il portone ligneo di ingresso. Tutte le lavorazioni sono riportate nel giornale di cantiere in maniera puntuale.

I problemi concernenti l'umidità delle strutture vengono invece affrontati l'anno seguente<sup>15</sup>. L'impermeabilizzazione viene eseguita per mezzo di diffusione a pressione su paramento esterno, realizzata attraverso l'inietto su file di fori predisposti ogni 40 cm per l'ampiezza della parete, di un formulato idrorepellente e consolidante sino ad una altezza di due metri. Ulteriori iniezioni di malta di boiaccia di cemento 425 vengono realizzate per il consolidamento della muratura fatiscente e nelle perforazioni già eseguite.

A conclusione dei lavori, viene restaurato il mosaico ritrovato durante gli scavi mediante l'aggrappaggio dell'intonaco al supporto murario con iniezioni di collante vinilico e acrilico, consolidamento della pellicola pittorica delle tessere con solventi, stuccatura delle lacune con malta di calce e sabbia, integrazione pittorica delle lacune a colori a tempera a tinta locale e verniciatura finale con protezione di Paraloid B72. Il mosaico viene poi strappato e restaurato presso la Soprintendenza e depositato presso il Museo Archeologico Comunale di Pula.

Infine, durante gli ultimi restauri<sup>16</sup> si provvede ancora alla pulitura delle superfici murarie portate a vista precedentemente e alla riparazione di un metro di lesioni eseguite mediante cucì e scuci con conci di pietrame o mattoni pieni per una larghezza media di 30 cm e profondità media di 25 cm. Viene compresa la pulitura e l'eventuale rimozione di elementi lapidei e loro ri-fissaggio alla muratura, piccoli puntellamenti, il tutto murato con calce idraulica e compresa la stuccatura dei giunti mediante applicazione di malta idraulica della stessa tonalità di colore a quella esistente. Tali malte sono, con buona probabilità, in parte tra quelle prelevate *in situ* per l'analisi diagnostica dei materiali.

[E.P.]

---

soprintendente Arch. Francesca Segni Pulvirenti (02.04.1976).

<sup>12</sup> Perizia n. 5 del 09/06/1978, di importo pari a L. 20.000.000.

<sup>13</sup> Perizia n. 81 del 01/06/1981 di importo pari a L. 60.000.00.

<sup>14</sup> Perizia n. 9/85 del 15/04/1985, di importo pari a L. 110.000.000,

<sup>15</sup> Perizia n. 23 del 12/09/1986, di importo pari a L. 40.000.000.

<sup>16</sup> Perizia n. 41 del 30/11/2006 di importo pari a €40.000.000.

#### 4. Indagini archeometriche

Successivamente alla rilettura critica della storia costruttiva e dei restauri della fabbrica è stato condotto uno studio archeometrico degli elevati a partire dalla comprensione della natura geologica dell'areale.

Dal punto di vista geologico, il substrato dell'area è composto da rocce vulcaniche formatesi nell'Oligo-Miocene, e in particolare da lave di natura andesitico-anfibolica di colore grigio chiaro o bruno nerastro. La struttura di queste rocce è porfirica, con fenocristalli spesso distinguibili mediante semplice esame visivo, presenta una tessitura talvolta compatta, talvolta conglomeratica, come già osservava La Marmora a proposito del promontorio di Sant'Efisio (trachiti anfiboliche e fonolitiche)<sup>17</sup>.

Nell'area sono presenti, inoltre, diversi affioramenti di depositi tirreniani che affiorano lungo la linea di costa nel settore settentrionale del promontorio norense, in prossimità sia della cala orientale, sia della cala occidentale, nella zona più vicina all'istmo, ma si ritrovano anche sulla penisola di Is Fradis Minoris. Depositi tirreniani sono presenti anche in prossimità della spiaggia di Nora, in località Su Guventeddu.

Essendo di origine sedimentaria, tali depositi si presentano "a strati", e le rocce che li compongono assumono differenti *facies*, come si evince da un semplice esame macroscopico degli affioramenti: talvolta hanno l'aspetto di conglomerati, altri di arenarie ben cementate e molto ricche di fossili. Infine, a breve distanza dalla città affiorano le arenarie della formazione del Cixerri, ampiamente utilizzate in ambito edilizio. Si tratta di arenarie di colore grigio e granulometria variabile da media a grossa.

Il quadro delle ricerche relativo allo studio delle cave storiche si deve al lavoro di Carolina Previato che nella sua monografia (2016) restituisce una rilettura puntuale sulla pietra e le sue cave di estrazione, poste in relazione con le emergenze archeologiche e architettoniche dell'areale di Pula. Negli studi avanzati dalla studiosa le cave dell'*hinterland* norense vengono analizzate quali siti archeologici in sé e luoghi di provenienza degli elementi lapidei presenti nei monumenti cittadini, attraverso un'interessante analisi della filiera produttiva, dall'individuazione delle diverse litologie alla loro estrazione, lavorazione, trasporto e destinazione ai diversi prodotti edilizi finiti<sup>18</sup>. Tale studio, volto alla comprensione dei rapporti tra Nora e il suo territorio, nonché alla ricostruzione delle complesse dinamiche economiche, sociali e culturali connesse all'approvvigionamento e all'estrazione della pietra, ha offerto una valida base per collegare il patrimonio archeologico con quello costruito e con la chiesa di Sant'Efisio.

Numerosi altri studi precedenti sono stati invece, a partire dagli anni '50 e successivamente negli anni '70, condotti più specificatamente sulle tecniche costruttive impiegate a Nora<sup>19</sup>.

Indubbiamente, la pietra è il materiale da costruzione più diffuso nell'areale, impiegato dalla fine del VI secolo a.C. fino almeno al IV-V secolo d.C., senza soluzione di continuità (PREVIATO 2016).

Da un'analisi macroscopica e dagli studi pregressi è possibile affermare che i litotipi impiegati nella costruzione della chiesa di Sant'Efisio sono arenarie tirreniane, di facile approvvigionamento in quanto affioranti nelle immediate vicinanze della città di Nora, cavate presso le due cave di Is Fradis Minoris e della cala nord-orientale, situate rispettivamente ad ovest e ad est dell'attuale sito archeologico. Altro materiale presente è la vulcanite, in particolare l'andesite, cavata presso un affioramento all'interno della città, sul promontorio di Sant'Efisio, probabilmente sfruttato per l'approvvigionamento di pietra in epoca antica.

<sup>17</sup> Lo studioso afferma che si tratta di «una roccia trachitica a base di feldspato grigio violaceo, tutto punteggiato di macchioline pure feldspatiche» con una tessitura «d'una massa formata da parecchi pezzi irregolari o arrotondati, cementati da una pasta della stessa natura», che si alterna «con banchi o falde d'una sostanza più compatta».

<sup>18</sup> MINOIA M. E., *Presentazione*, in *op. cit.* pag. XV.

<sup>19</sup> Si tratta degli studi condotti da Gennaro Pesce nel 1957 e da Giuseppe Pecorini, il quale identifica per la prima volta i quattro litotipi impiegati nell'edilizia norense. Si vedano PESCE G. 1957. *Nora: guida agli scavi*, Bologna e PECORINI G., POMESANO-CERCHI A. 1969. *Ricerche geologiche e biostratigrafiche sul Campidano meridionale (Sardegna)*, in *Memorie della Società Geologica Italiana*, 8/4, pp. 421-451.

Al fine di caratterizzare le diverse tipologie di materiali presenti nella chiesa e valutarne la composizione per meglio comprendere i processi di degrado naturale e antropico, è stata eseguita la campionatura ragionata, limitata per ragioni contestuali ad alcuni campioni sufficientemente rappresentativi di malte di allettamento e di intonaco (Fig. 7).

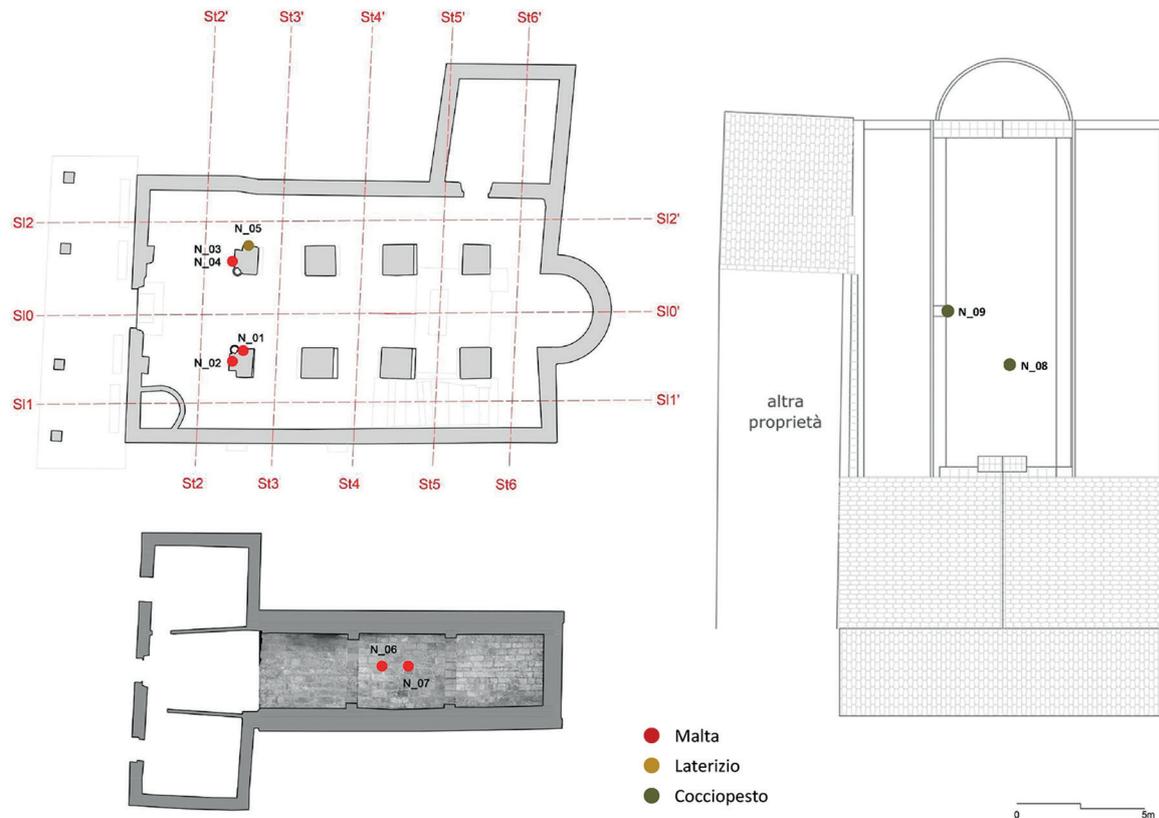


Fig. 7. Planimetria delle campionature (E. Pilia).

I campioni, prelevati nei tratti murari dell'edificio in punti in cui non erano presenti evidenze di recenti interventi di restauro e/o di manutenzione, sono stati caratterizzati mediante analisi eseguite in microscopia ottica a luce trasmessa e in diffrattometria ai raggi X secondo le Raccomandazioni UNI – Normal (ICR e CNR, Norma UNI 10924) al fine di ottenere informazioni mineralogiche, petrografiche e strutturali.

Nello specifico, sono stati analizzati nove campioni di materiali lapidei naturali (calcareniti) e artificiali (malte e laterizi). Di seguito, la planimetria delle campionature e le schede dei diversi campioni.

Lo studio diagnostico sui campioni di malte di allettamento e di intonaco ha evidenziato la presenza di un aggregato prevalentemente silico – clastico e subordinatamente carbonatico di natura organica e un legante di natura di calcica.

Nei campioni prelevati nella copertura, è presente una importante aggiunta di laterizio di forma angolosa e di frammenti di cocciopesto con talora sottili bordi di reazione caratterizzati da differenti frazioni granulometriche da decimetriche a millimetriche. La materia prima legante, di questi campioni, è formata da calce aerea calcica idraulicizzata con aggiunta di cocciopesto.

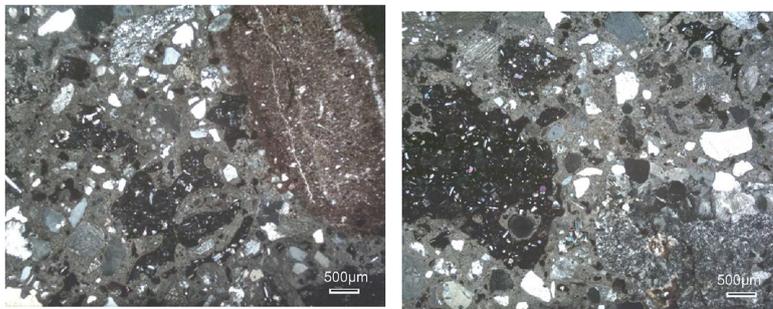
I lapidei naturali presenti nella muratura sono prevalentemente delle calcareniti che mostrano colori ocra dovuti soprattutto a fenomeni di ossidazione. La presenza di gesso e di halite esprime il normale processo di *wheathering*, legato ai fenomeni di aerosol che interessano tutti i manufatti realizzati in aree costiere.

In dettaglio, i campioni mostrano un aggregato silico-clastico con prevalente frazione



Campioni 08 e 09 sono stati prelevati in diversi punti del cocchiopesto di copertura

**Indagine microscopica** (Norma UNI 10924)



**Spettro di Diffrazione a raggi X**

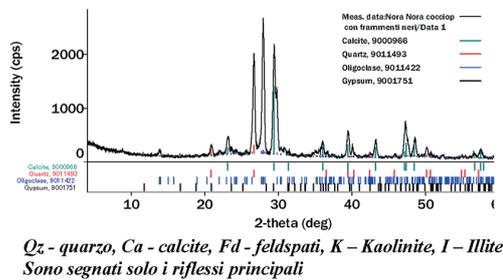


Fig. 8. Analisi del campione n. 08: a) punto di prelievo e campione macroscopico; b) sezione sottile in microscopia ottica; c) difratrogramma ai raggi X.

quarzoso-feldspatica e subordinata frazione carbonatica organica; un legante a prevalente componente calcica; un rapporto aggregato/legante variabile e quindi malte con impasti magri e grassi, differenze granulometriche nei diversi impasti, variazione nella distribuzione delle fasi mineralogiche e nel rapporto aggregato/legante, legati probabilmente alle diverse maestranze; uniformità di composizione mineralogica dei diversi campioni.

Complessivamente, i campioni analizzati, riconducibili a diverse fasi di restauro, hanno aggregati con caratteristiche morfometriche e composizionali simili a quelle delle sabbie del prospiciente arenile marino. Gli impasti non mostrano significative patologie di degrado, se non quelle comunemente attribuibili ai processi di *weathering* e a carico delle acque di risalita.

Nello specifico, si riportano le campionature e le risultanze per i campioni prelevati di cocchiopesto n. 08 e 09, i quali sono stati approfonditamente investigati in previsione di una loro ipotetica rimozione per risolvere le copiose infiltrazioni interne di acqua piovana e alleggerire

i carichi della copertura vista la lesione passante per la volta a botte centrale (Fig. 8).

Come si evince dalle fotografie delle sezioni sottili analizzate in microscopia ottica e dal diffrattogramma, i campioni di cocchiopesto, messo in posa – come documentato nei restauri – degli anni 70, presentano un aggregato costituito da sabbia silicea e grande quantità di frammenti di vulcanite, laterizi e cocchiopesto, di diversa frazione granulometrica.

La materia prima legante è costituita da calce aerea calcica a struttura da micritica a microspartica idraulicizzata con aggiunta di cocchiopesto. Si osservano sottili bordi di reazione nei frammenti di cocchiopesto. Il diffrattogramma mostra riflessi riferibili a: quarzo, feldspato calcite, illite, gesso e si può osservare come le fasi più abbondanti siano quelle relative al quarzo e al feldspato che rappresentano l'aggregato; mentre la presenza della calcite è riferibile prevalentemente al legante. Inoltre, la presenza di gesso è dovuta a fenomeni di *weathering*.

La campionatura ragionata ha in parallelo supportato l'identificazione di tecniche murarie e delle unità stratigrafiche, nonché la definizione dei rapporti stratigrafici che tra esse intercorrono. Secondo il protocollo messo a punto, ogni prospetto del monumento è stato oggetto di analisi stratigrafica, identificazione delle tecniche murarie e analisi dello stato di conservazione. A titolo esemplificativo si riporta lo studio per il prospetto a sud-est (Fig. 9).

Le ortofoto generate dal modello 3D del monumento hanno permesso una restituzione e caratterizzazione dei paramenti alla scala archeologica (1:20) (Fig. 9b) sui quali è stata così possibile l'identificazione delle unità stratigrafiche murarie, di rivestimento e di taglio e dei loro rapporti stratigrafici di contemporaneità, anteriorità e posteriorità. Infine, il loro riordinamento attraverso l'impiego del diagramma di Harris ha permesso di visualizzare i rapporti stratigrafici secondo un sistema di tipo cartesiano noto come *matrix* (Fig. 9c).

Sono stati così individuati i rapporti fisici tra le diverse unità omogenee, mettendo in evidenza le stratigrafie di crolli, lesioni e ricostruzioni non percepibili da uno sguardo complessivo della fabbrica che integrano la storia novecentesca del monumento con la disamina degli interventi di restauro ancora mai investigati.

Lo studio sistematico delle superfici murarie della fabbrica storica in termini metrici e materici e il loro confronto con le informazioni ricavate dagli studi pregressi inerenti alle cave e alle emergenze archeologiche ha permesso di ricavare una prima tabella di sintesi di unione (Tab.1) tra il litotipo impiegato, il punto di spolio dal sito archeologico, la cava di affioramento dei materiali e la dimensione dei blocchi, nonché la tecnica costruttiva utilizzata.

[E.P.]

Litotipo	Dove (sito archeologico)		Cava	Dimensione blocchi
Andesite	Blocchi impiegati come soglie, scalini e piedritti	Non autoctoni	Punta d'Agumu e cava di Su Casteddu	113 cm x 50 cm
Arenaria quaternaria, di "panchina"	Stele, teatro	Autoctoni	Is Fradis Minoris	85 cm x 50 cm (ca)
Arenaria terziaria	Miste nelle murature	Autoctoni	Sa Perdera	85 cm x 50 cm (ca)
Calcare tramezzario e Pietra cantone	Miste nelle murature	Non autoctoni	Cagliari	Pezzature varie (area cripta)

Tab. 1. Tabella di sintesi dei materiali impiegati nella costruzione della chiesa di Sant'Efisio e della loro provenienza nell'area archeologica.

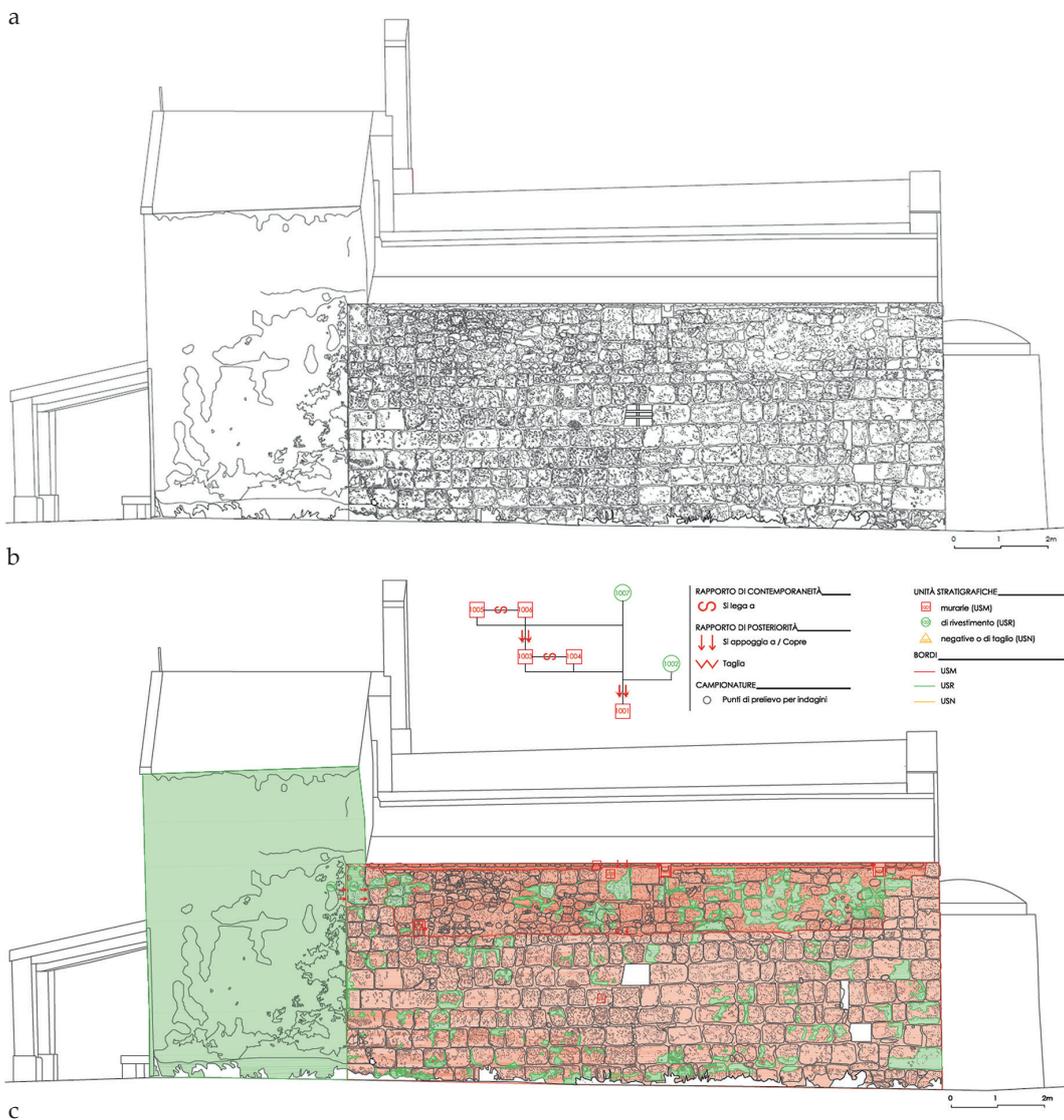


Fig. 9. Sequenza di analisi, dall'alto verso il basso: a) rilievo fotografico; b) restituzione grafica in scala 1:20 per la lettura della tessitura muraria "concio per concio"; c) analisi stratigrafica e diagramma di Harris (foto E.Pilia; elaborazione grafica condotta dalle studentesse G. Cherchi, M. Noli e A. Viridis durante il corso di "Cantiere di Restauro" - A.A. 2019/2020, docente D.R. Fiorino, tutor E. Pilia).

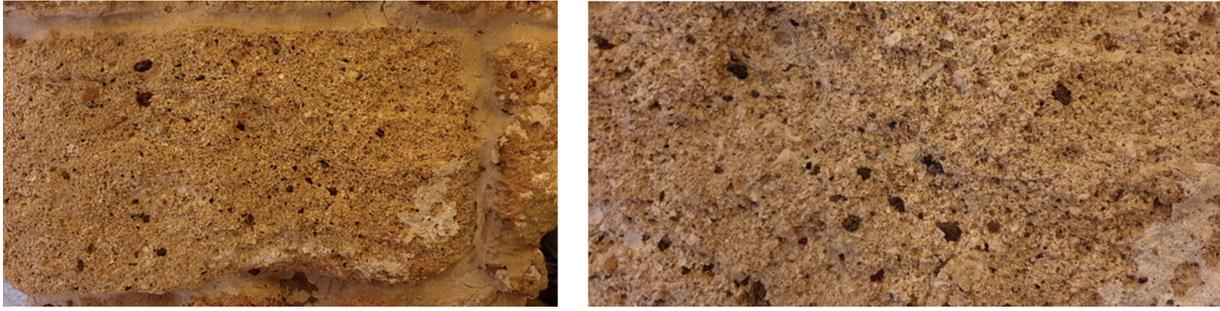


Fig. 10. NORA – Blocchi di calcarenite proveniente dalla cava di Is Fradis Minoris (100 x 45 cm) impiegati nella muratura della chiesa di Sant’Efisio (E. Pilia).

## 5. Conclusioni

A seguito delle indagini condotte, si può affermare che l’areale di Nora è certamente un palinsesto dinamico, ricco di stratigrafie storiche che si intrecciano ed in continua evoluzione nel corso dei secoli, per fattori antropici legati allo spoglio di materiali da costruzione e per l’azione del *weathering* (aerosol marino, vento, etc.), che modella gli elementi lapidei, alterandone e levigandone le tessiture superficiali.

Più nello specifico, lo studio qui presentato ha consentito di individuare, caratterizzare e catalogare i materiali lapidei, i siti di provenienza, le tecniche murarie e i rapporti cronologici tra le diverse fasi costruttive presenti nella chiesa di Sant’Efisio, ricostruendo la cronologia della fabbrica e individuando, attraverso lo studio incrociato delle fonti indirette, materiali e tecniche degli interventi pregressi.

Inoltre, sono stati messi in relazione la dimensione e la natura dei conci con le cave di provenienza e individuati i materiali di spoglio provenienti con alta probabilità dall’area archeologica di Nora, studiandone mediante la diagnostica applicata la natura mineropetrografica e lo stato di conservazione.

Infine, l’apporto conoscitivo specialistico ha permesso di delineare linee di indirizzo progettuale, non oggetto di questo contributo, che sono state messe a disposizione dell’Amministrazione Comunale, al fine di fornire un supporto specialistico alla risoluzione dei più significativi fenomeni di degrado in atto, che interessano le strutture murarie storiche, esposte all’aggressione tipica dell’ambiente marino in cui si trovano.

## Riferimenti bibliografici

- ACOCELLA A.  
2004. *L'architettura di pietra: antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Firenze, Lucense-Alinea.
- BONETTO J.  
2009 (ed.). *Nora. Il foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità 1997-2006, I, Lo scavo*, Roma, Edizioni Quasar.
- BOTTERI M.  
1978. *Guida alle chiese medievali di Sardegna*, Sassari, Chiarella.
- CORONEO R., SERRA R.  
2006. *Sardegna preromanica e romanica*, Milano, Jaka Book (Patrimonio artistico italiano).
- CORONEO R.  
1993. *Architettura Romanica della metà del Mille al Primo Trecento*, Nuoro, Ilisso.
- DELLA MARMORA A.  
1997. *Itinerario dell'isola di Sardegna*, volume primo, traduzione a cura di Maria Grazia Longhi, Nuoro, Ilisso.
- DELOGU R.  
1988. *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Sassari, Delfino Editore.
- FINOCCHI S.  
2002. Considerazioni sugli aspetti produttivi di Nora e del suo territorio in epoca fenicia e punica. *RStudFen*, 30: 147-186.
- FOIS F.  
1964. *Una nota su tre chiese vittorine del cagliaritano*, Padova, CEDAM.
- GHIOTTO A.R.  
2004. *L'architettura romana nelle città della Sardegna. Antenor Quaderni 4*, Roma, Edizioni Quasar.
- GHIOTTO A.R.  
2009. Il complesso monumentale del foro. In J. Bonetto (ed.), *Nora. Il foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità (1997-2006), I, Lo scavo*, Roma, Edizioni Quasar: 247-373.
- GRILLO S.M.  
2015. Materiali e Fortificazioni. In D.R. Fiorino, M. Pintus (eds.), *Verso un atlante dei sistemi difensivi. Sardegna*, Napoli, Giannini: 142-148.
- MOSSA V.  
1953. *Architettura religiosa minore in Sardegna*, Sassari, Tipografia Gallizzi.
- MUSSO S. F.  
2013. *Tecniche di restauro: aggiornamento*, Torino, UTET Scienze Tecniche.
- PECORINI G., POMESANO-CERCHI A.  
1969. Ricerche geologiche e biostratigrafiche sul Campidano meridionale (Sardegna). *Memorie della Società Geologica Italiana* 8/4: 421-452.
- PESCE G.  
1957. *Nora: guida agli scavi*, Cagliari, Edizioni La Zattera.  
Pirodda G.  
2008. *La chiesa templare di San Pietro di Nora (Villa San Pietro): il pellegrinaggio medievale di Sant'Efisio d'Elia*, Cagliari, Condaghes.
- PREVIATO C.  
2016. *Nora. Le cave di pietra della città antica*, Roma, Edizioni Quasar.
- Scano D.  
1980. *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Cagliari, Edizioni 3T.
- VALERY P.  
1996. *Viaggio in Sardegna*, traduzione e cura di Maria Grazia Longhi, Nuoro, Ilisso.
- VIRDIS, F.  
2002. *Sant'Efisio da Cagliari a Pula: devozione e culto da nuovi documenti del Seicento*, Dolianova, Grafica del Parteolla.

**Sezione III**  
**L'uso della pietra tra età moderna e contemporanea**



# La pietra nei grandi complessi conventuali di Cagliari e Oristano in età moderna (XVI-XVIII sec.)

Donatella Rita FIORINO<sup>1</sup>, Silvana Maria GRILLO<sup>2</sup>, Elisa PILIA<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura (DICAAR) - Università degli Studi di Cagliari; <sup>2</sup>Dipartimento di Scienze Chimiche e Geologiche - Università degli Studi di Cagliari  
email: donatella.fiorino@unica.it; grillo@unica.it; elisa.pilia@unica.it

*Abstract:* The contribution presents the results of studies on traditional masonry techniques aimed at the recognition and dating of historical architectural structures, due to the lack of certain references regarding their first foundation and the evolution they have undergone over time, cannot be easily placed chronologically. The goal is to provide sustainable guidelines to architects and all the restoration specialists involved in the conservation project supporting the process of intervention in a correct and conscious practical approach, respecting the historical and valuable stratifications of the built palimpsests.

Specifically, the study has been conducted for historical convents, with particular attention to the modern period (16th-18th centuries), in the two urban contexts of Cagliari and of Oristano, for the definition of a chrono-typological abacus and a regional atlas on traditional masonry techniques.

*Keywords:* archaeometric investigations, chronotypologies, masonry techniques, stratigraphies, historical materials

## 1. Introduzione

Il contributo presenta gli esiti di una più ampia ricerca decennale, che si inserisce negli studi sulle tecniche murarie tradizionali condotti dalla cattedra di Restauro dell'Università degli Studi di Cagliari<sup>1</sup> volti al riconoscimento e alla datazione di manufatti architettonici che, per la mancanza di riferimenti certi sulla loro fondazione e per le modifiche subite nel tempo, non sono facilmente collocabili cronologicamente. Si presentano qui le risultanze degli studi compiuti in ambito religioso, e più specificatamente conventuale, con particolare attenzione agli areali cagliaritano e oristanese, aventi come obiettivo la definizione di un abaco cronotipologico per la redazione di un atlante regionale sulle tecniche murarie tradizionali in età moderna (XVI-XVIII sec.).

Le fabbriche conventuali sono state investigate secondo un approccio conoscitivo transdisciplinare finalizzato alla descrizione tecnologica dei sistemi costruttivi murari, associandoli al momento storico e al contesto regionale in cui sono stati realizzati nonché ad aspetti geomorfologici e politico-culturali. Inoltre, tutte le architetture sono state oggetto di approfondimenti di tipo morfologico, dimensionale e minero-petrografico, attraverso analisi macroscopiche dei lapidei naturali, analisi al microscopio ottico a luce trasmessa e diffrazione raggi X per i lapidei artificiali<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Progetto finanziato dalla Regione Autonoma della Sardegna con L.R.7/2007, annualità 2013 – “Tecniche murarie tradizionali: conoscenza per la conservazione e il miglioramento prestazionale” – Responsabile Scientifico: Caterina Giannattasio (Università degli Studi di Cagliari – DICAAR). Le risultanze sono edite in GIANNATTASIO 2020.

<sup>2</sup> Le analisi materiche sono state condotte da Silvana Maria Grillo presso i laboratori del DICAAR | LabMAST

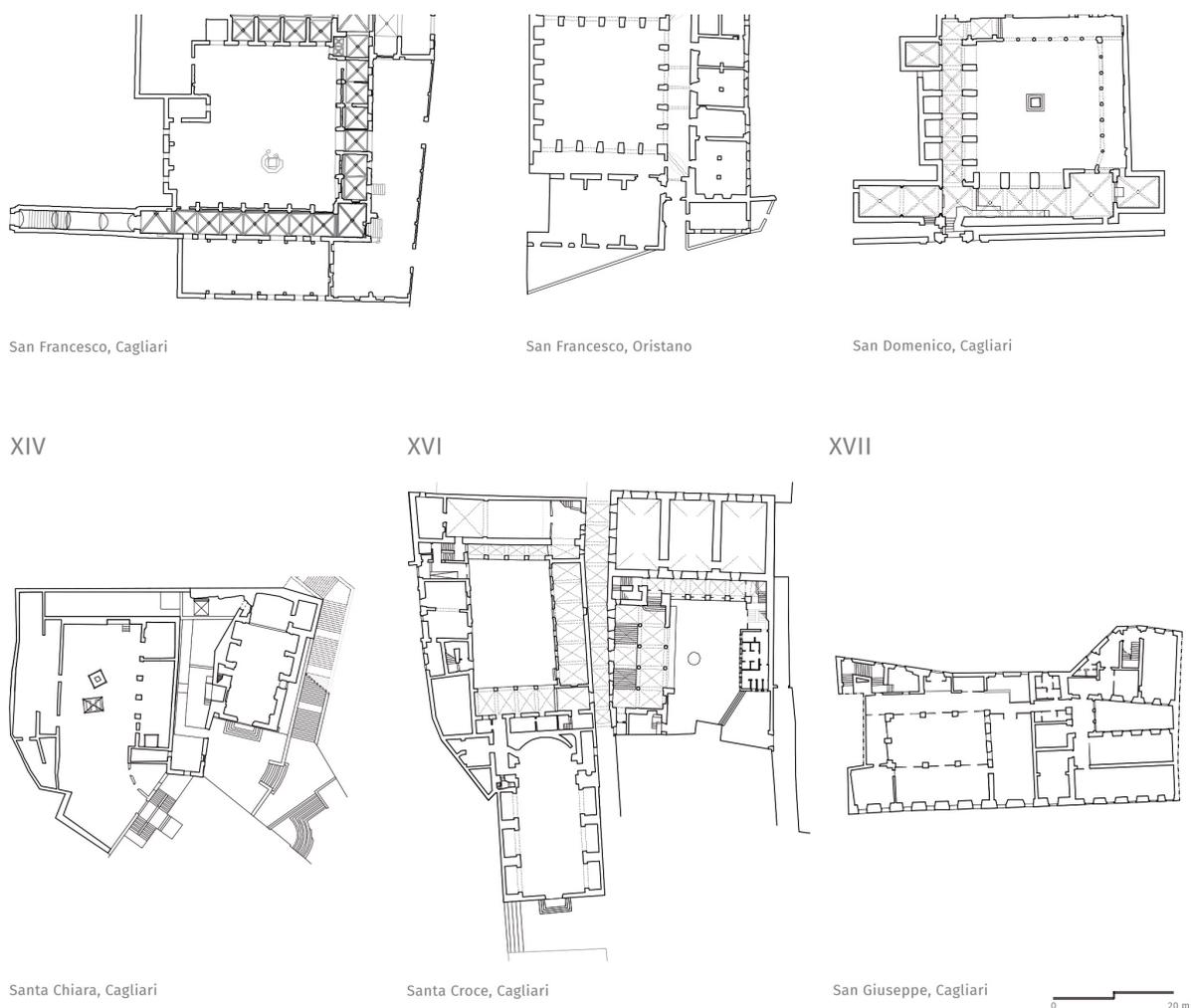


Fig. 1. Planimetrie delle architetture conventuali investigate (elaborazione grafica M. Mameli 2020).

Tale ricognizione ha consentito di mettere in evidenza come i due contesti siano diversificati e contraddistinti da peculiarità litologiche e morfologiche. Inoltre, le complesse vicende storiche e le conseguenti variazioni degli assetti del potere politico e amministrativo hanno altresì contribuito a diversificare questi territori. Le differenti culture che li hanno attraversati diffondendo i propri saperi si ritrovano ancora oggi riflesse nei manufatti analizzati che, nella loro eterogeneità e complessità, costituiscono e caratterizzano il paesaggio antropizzato locale. In particolare, l'importanza dello studio circoscritto ai maggiori complessi conventuali risiede nel fatto che per secoli la produzione architettonica istituzionale della Sardegna è stata indirizzata prevalentemente alla realizzazione di complessi religiosi, i quali hanno poi direttamente influenzato le modalità costruttive dell'isola (PILIA *et alii* 2020: 65-67).

I casi conventuali presi in esame per i due contesti sono stati i conventi di San Francesco, di San Domenico e di Santa Chiara e i collegi di Santa Croce e di San Giuseppe in Cagliari e il convento di San Francesco in Oristano (Fig. 1).

[D.R.F., S.M.G., E.P.]

## 2. I complessi conventuali negli areali di Cagliari e Oristano

Le architetture religiose investigate costituiscono testimonianze costruttive locali riconducibili a un arco temporale compreso tra il XIV e il XIX secolo, le quali, costruite per i nuovi

---

Laboratorio Mediterraneo per i Materiali e le Architetture Storico-Tradizionali ed eseguite presso il LabMast (laboratorio Materiali Storici) del DICAAR, con diffrattometro Rigaku Ultima IV, in ottica parallela e presso i laboratori del DICAAR di microscopia ottica a luce polarizzata.

Ordini monastici mendicanti – Francescani, Domenicani e Clarisse – affiancano per volere del papato le grandi congregazioni monastiche entrate in crisi proprio nel XIV sec. Tali complessi conventuali, solitamente posizionati nelle immediate vicinanze dei centri urbani, contribuiscono non solo allo sviluppo urbano delle città, ma anche alla crescita sociale ed economica delle stesse (SALVI 1993: 28; SEGNI PULVIRENTI, SARI 1994). In questo momento, ad esempio, sorgono a Cagliari i conventi di San Francesco, di Santa Chiara e di San Domenico, contraddistinti da caratteristiche comuni in termini di impianti, tecniche e apparati decorativi poiché realizzati dalle maestranze locali con materiali autoctoni. Essi sono costituiti, nel rispetto dei canoni costruttivi mendicanti (DELOGU 1953), da una chiesa a navata unica e da chiostrini marcati da apparati decorativi gotico-catalani. Successivamente, l'avvento della Controriforma conduce alla costruzione di testimonianze architettoniche nuove in linea col rinnovato fervore spirituale di questo periodo (KIROVA, Fiorino 2002). I nuovi Ordini religiosi, Gesuiti e Scolopi, fondano entro le mura urbane le loro sedi quali i complessi collegiali di Santa Croce e di San Giuseppe a Cagliari, realizzati secondo un articolato schema di corpi di fabbrica destinati a residenza e scuola.

In questo assetto culturale, dunque, si verifica l'abbandono di formule del passato e si assiste a un rinnovamento delle tecniche edificatorie, frutto della partecipazione dei progettisti piemontesi. La produzione religiosa subisce un arresto a partire dal 1886, a seguito dell'emanazione delle cosiddette "leggi eversive", con cui, com'è noto, si segna definitivamente la soppressione degli Ordini monastici, e a cui consegue il passaggio dei grandi complessi religiosi alla giurisdizione dello Stato italiano di recente unificazione, che ne decreta un cambio d'uso conforme a quello delle istituzioni pubbliche.

Entro tale contesto storico culturale vengono fondati e si evolvono i casi conventuali investigati, censiti entro una casistica di patrimonio religioso ben più ampio (105 casi) (Fig. 2).

[D.R.F., S.M.G., E.P.]

### **3. La metodologia**

Il percorso di indagine è stato avviato a partire dalla ricognizione indiretta e dall'analisi diretta dei casi studio, alle varie scale – territoriale, architettonica e di dettaglio – con il coinvolgimento di diversi apporti specialistici quali quello della storia dell'architettura, del disegno e del rilievo, del restauro e dei geomateriali.

La ricognizione sistematica delle fonti, volta alla ricostruzione delle fasi costruttive di impianto e all'individuazione delle trasformazioni e dei successivi restauri, è stata fondamentale per l'esecuzione delle successive indagini archeometriche ed in particolare delle analisi stratigrafiche, facilitando la comprensione degli eventi che hanno interessato i manufatti, nonché l'individuazione delle strutture murarie ascrivibili alle diverse fasi costruttive, sulle quali sono stati effettuati approfondimenti cronotopologici puntuali.

Tale ricognizione ha interessato le collezioni archivistiche del XVI, XVII e XVIII secolo, conservate presso l'Archivio di Stato di Cagliari e l'Archivio Storico Comunale, riferibili con maggiore frequenza ai contratti d'appalto e agli atti notarili, documenti dai quali è possibile recuperare preziose informazioni sugli aspetti di natura architettonica e tecnico-costruttiva. Tra i documenti di maggiore interesse per la definizione degli aspetti cronologici ritroviamo anche gli apparati iconografici e cartografici. Il copioso materiale storico-documentale è stato poi messo a confronto con la fase successiva di analisi diretta delle fabbriche, avvenuta mediante rilievo, caratterizzazione e tematizzazione delle strutture murarie, seguendo un approccio di tipo "archeologico" e arrivando a rappresentazioni di dettaglio fino alla scala 1:10.

In tale fase è stato possibile annotare le caratteristiche morfologiche degli elementi lapidei, le modalità di apparecchiatura, la dimensione e la finitura dei giunti, la presenza di eventuali strati di protezione e finitura, non tralasciando il rilevamento di processi di alterazione. Inoltre, attraverso le analisi minero-petrografiche sono state definite le proprietà macroscopiche e microscopiche dei materiali lapidei artificiali quali malte e intonaci, utili non solo per la definizione delle composizioni aggregato/legante e delle classificazioni tipologiche ma an-

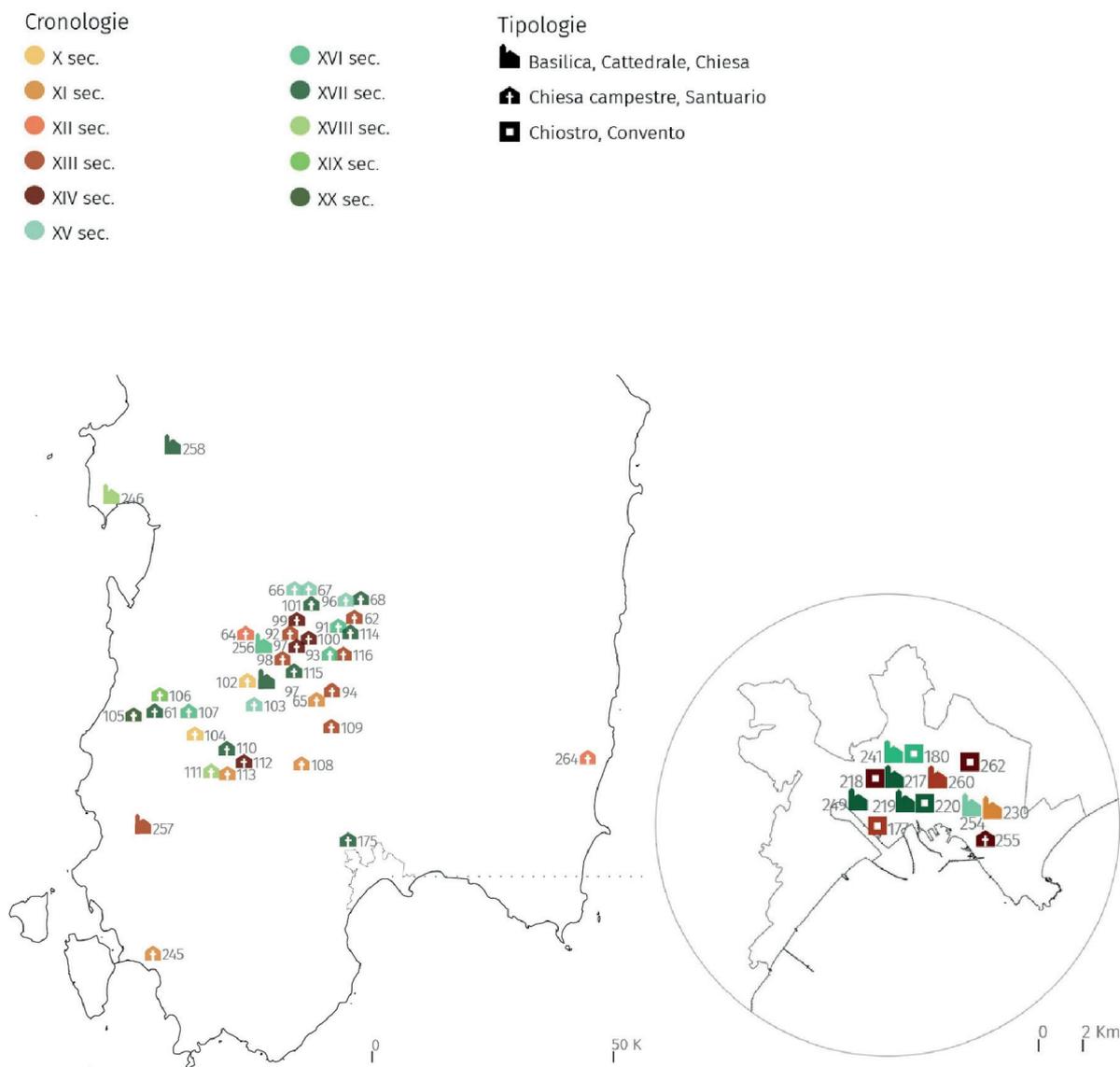


Fig. 2. Tipologia e cronologia delle architetture religiose con la mappa dei casi studio indagati, distinti per tipologia; b. Ingrandimento del territorio di Cagliari (elaborazione grafica N. Bellu e M. Mameli 2020).

che per la definizione dello stato di conservazione delle stesse. Tutti i dati sono stati, infine, confrontati per la definizione dell'abaco delle tecniche costruttive giungendo a individuare similitudini e diversità crono-tipologiche.

[D.R.F., S.M.G.]

#### 4. L'areale Cagliaritano

##### 4.1 Litologia e materiali costruttivi

Com'è noto, i litotipi impiegati nel costruito storico riflettono le caratteristiche litologiche dell'area circostante e in particolar modo, coincidono con le possibilità di prelievo locale (GRILLO 2009: 79-83).

Per tale motivo i conventi oggetto di studio, localizzati nel centro storico della città di Cagliari, sono prevalentemente edificati con rocce calcaree appartenenti alla serie oligo-miocenica distinte dall'alto verso il basso in Pietra Forte, Tramezzario e Pietra Cantone. La Pietra Forte, così chiamata per le sue caratteristiche di consistenza e tenacità, è un calcare organogeno di scogliera, molto compatto di colore generalmente bianco con screziature giallognole, fa-

cilmente riconoscibile in quanto ricco di resti organogeni quali molluschi e alghe. Questo è il litotipo più pregiato della serie miocenica ed è stato, per le sue caratteristiche fisiche e meccaniche, ampiamente utilizzato per le costruzioni monumentali, opere facciavista, portali, etc.

Il "Tramezzario", così denominato perché un tempo impiegato nell'edilizia per tramezzature, consiste in un calcare di colore bianco avorio, con clasti minuti e frammenti organogeni, che danno un aspetto farinoso alla roccia. Esso è stato utilizzato, invece, prevalentemente per un uso interno.

Infine, la "Pietra Cantone", così chiamata perché un tempo impiegata come pietra angolare per la costruzione degli edifici, localmente nota come tufo, è stata comunemente utilizzata nell'edilizia diffusa minore e per la realizzazione di ornamenti architettonici (BARROCU, CREPELLANI, LOI 1979).

L'edilizia monumentale religiosa è stata prevalentemente realizzata con opere faccia a vista di pietra forte, la cui cava più importante si trovava nel colle di Bonaria, mentre le opere murarie soggette ad intonacatura sono state realizzate in pietra cantone, impiegata per la realizzazione degli apparati decorativi grazie alla sua più maggiore lavorabilità. Le cave di approvvigionamento del materiale potevano essere individuate nella limitrofa Fossa di San Guglielmo e nella cava di Tuvixeddu, non lontane dal centro urbano, e nelle cave site nel colle di Bonaria e Montemixi. Per quanto concerne malte e intonaci, essi sono realizzati con le sabbie degli arenili locali e si distinguono tra di loro per il diverso rapporto aggregato/legante.

#### **4.2 Il complesso ecclesiastico di San Francesco**

Il complesso ecclesiastico di San Francesco, un tempo residenza dei frati minori conventuali, sorge nel quartiere storico di Stampace a Cagliari. Il convento, sorto accanto alla chiesa oggi non più esistente, è ascrivibile alla fine del XIII secolo ma è stato oggetto di continui rinnovamenti in particolare successivamente alla Controriforma, con la costruzione di numerose cappelle. Nel corso del tempo l'insediamento religioso è stato oggetto di ampliamenti, trasformazioni, demolizioni, abbandoni che ne hanno stravolto la configurazione originaria e compromesso lo stato di conservazione, con l'insorgere di importanti fenomeni di degrado chimico, fisico e biologico, a cui va aggiunto quello antropico, legato all'incuria e all'utilizzo di materiali impropri. Una parte delle preesistenti strutture risultano oggi inglobate negli edifici ottocenteschi prospicienti l'attuale corso Vittorio Emanuele, realizzati conseguentemente alla demolizione della chiesa, avvenuta a seguito di improvvisi crolli, nel 1877. Del complesso conventuale originario si conservano oggi solo i corpi che definiscono lo spazio claustrale e l'ambiente che accoglieva il refettorio, seppure resi pressoché invisibili dal contesto urbano soffocante configuratosi nelle forme attuali nella prima metà del XX secolo (Fig. 3).

Per quanto concerne le tecniche murarie, queste risultano eterogenee e con segni di rimaneggiamenti che rendono complessa l'interpretazione. I campioni murari più significativi CM1 (XVI-XVII sec.) e CM2 (XVI-XVI sec.), entrambi di pietra cantone, mostrano il primo conci ben squadrate apparecchiati in filari orizzontali (h 50 cm), con giunti verticali sfalsati e strati di allettamento ridotti; il secondo, invece, blocchetti apparecchiati a corsi orizzontali (h media 18 cm) con abbondante malta, oggi fortemente scarnificata e saltuario sfalsamento dei giunti. Quest'ultima muratura, presumibilmente a sacco, ha spessore pari a 63 cm. I laterizi, ove presenti, sono usati solo sporadicamente per reintegrazioni, occlusioni o manomissioni. Dalle analisi diagnostiche le malte storiche sono risultate a base di calce aerea, mentre quelle novecentesche a base cementizia.

#### **4.3 Il complesso collegiale di Santa Croce**

I Gesuiti, arrivati in Sardegna nella seconda metà del XVI secolo, costruiscono il loro Collegio nel quartiere di Castello, secondo un'articolazione dei corpi di fabbrica destinati a residenza e scuola, intorno a due cortili, collegati mediante un corpo porticato al piano terra. In seguito alla soppressione della Compagnia, il collegio e la casa dei Padri passano nelle mani dello Stato, subendo considerevoli aggiunte e superfetazioni per via delle loro

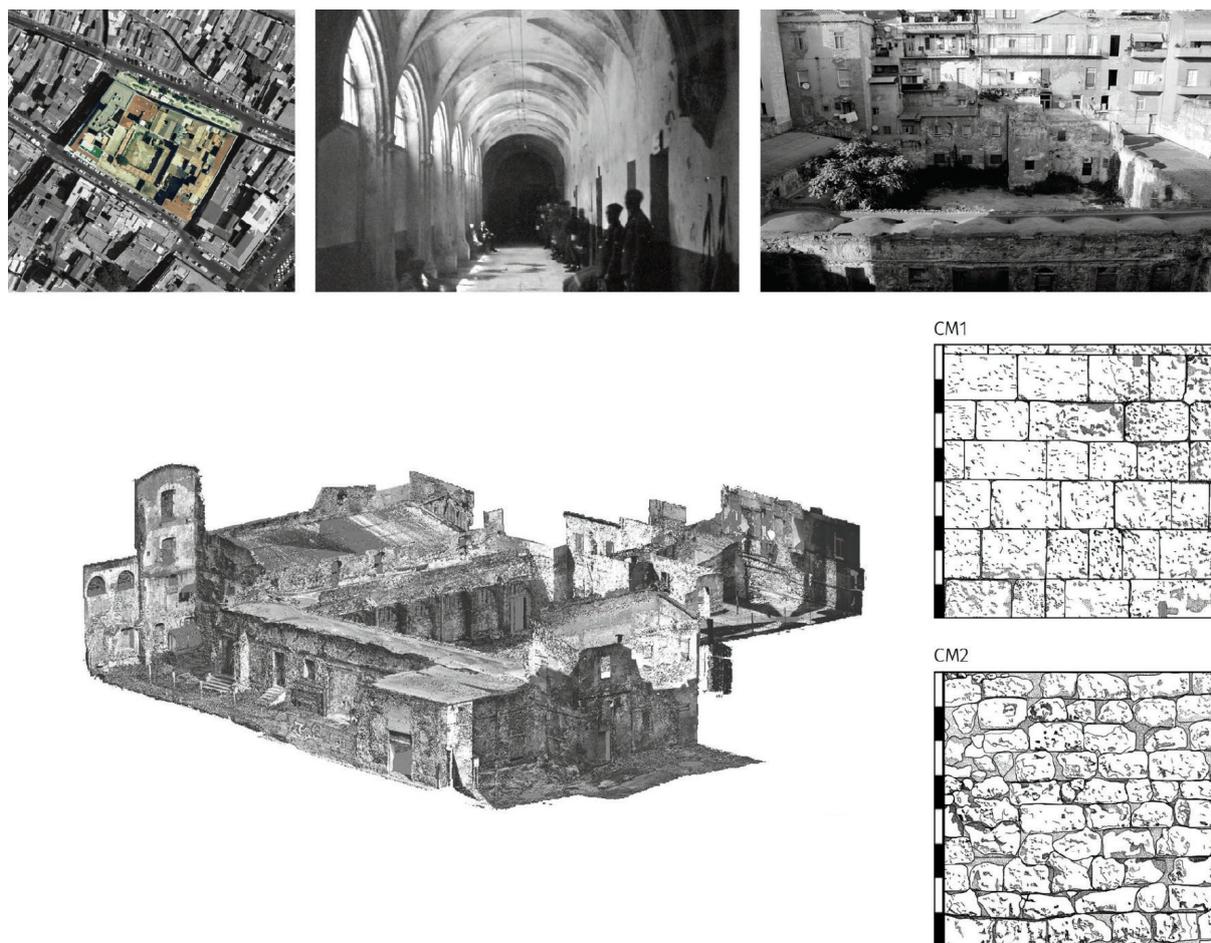


Fig. 3. CAGLIARI – Convento di San Francesco: a) inquadramento urbano del sito; b) immagine storica del braccio ovest del chiostro, 1940 circa; c) stato attuale; d) nuvola dei punti 3D; e) campioni murari investigati (elaborazione grafica V. Pintus 2020).

rifunionalizzazioni più diverse, quali alloggi, caserme militari, uffici pubblici e stamperia. Nello specifico, l'edificio della scuola è stato in seguito sede del Regio Archivio, dal 1776 al 1849, e successivamente della Reale Udienza e della Corte d'Appello fino al 1940.

Gli ambienti sotterranei, che costituiscono il piano di appoggio delle strutture in elevato realizzate in conci, blocchi o bozze di pietra cantone, sono in parte scavati nella roccia di pietra forte costituendo la prima (XVI sec.) delle sei fasi costruttive individuate (Fig. 4).

Nello specifico, la fase 2 ascrivibile ai lavori di riadattamento del collegio è caratterizzata dalle pareti in conci squadrate di Pietra Cantone (CM1, XVI secolo), mentre i lavori riconducibili al riadattamento delle strutture interrato (fasi 4 e 5) sono contraddistinte da murature più irregolari seppure organizzate per filari orizzontali e sub-orizzontali allettati con abbondante malta (CM2-CM3, datazione incerta). Nel complesso si registrano ampie porzioni realizzate in laterizio, nonché l'utilizzo di ciottoli di fiume e qualche elemento di reimpiego in pietra forte.

#### 4.4 Il complesso conventuale di Santa Chiara

Il complesso, originariamente isolato rispetto al contesto urbano, si colloca oggi in un punto di connessione tra i tre quartieri storici di Cagliari di Castello, di Stampace e di Marina, sui resti della preesistente chiesa di Santa Margherita (XI secolo). Della configurazione originaria, riferibile al XVI secolo, sono testimonianza la chiesa barocca – attualmente non officiata – e le rovine del convento, di cui si conservano i resti di due bracci.

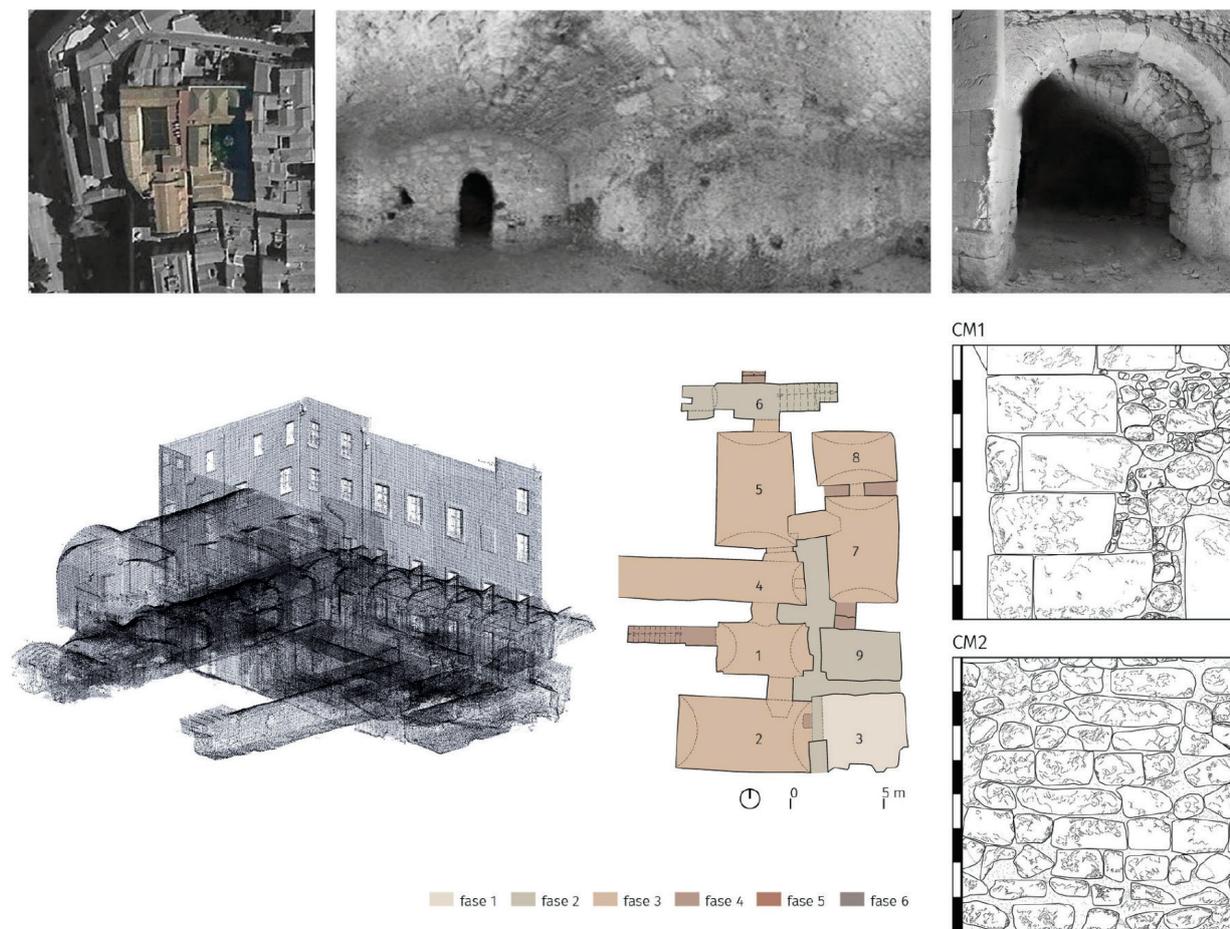


Fig. 4. CAGLIARI – Complesso collegiale di Santa Croce: a) inquadramento urbano del sito; b-c) stato attuale; d) nuvola dei punti 3D; e) planimetria con sintesi delle fasi costruttive; f) campioni murari investigati (elaborazione grafica M. Porcu 2020).

Il suo definitivo abbandono a seguito della legge nazionale di soppressione degli Ordini mendicanti del 1864 e i successivi bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale hanno fatto perdere totalmente al convento la sua configurazione, caratterizzata da pianta quadrangolare<sup>3</sup> con ambienti disposti attorno a un chiostro centrale porticato.

Le strutture superstiti, nel tempo riutilizzate per ospitare il mercato rionale, oggetto di scavi archeologici e di numerosi restauri, sono attualmente prive di coperture e in stato di rovina. A partire dal 1990, nello spazio compreso tra la chiesa e il chiostro è stato inserito un ascensore di connessione tra i quartieri di Stampace e di Castello, che ha modificato totalmente la percezione unitaria del complesso monumentale.

Le tecniche costruttive e i materiali impiegati sono eterogenei. Tutte le pareti sono realizzate in conci e/o pietrame di Pietra Cantone, allettate con malta di calce o di terra e rivestiti con intonaci rimossi durante i recenti interventi di restauro. Le tamponature in laterizi semipieni, di consolidamento postbellico, sono in questi apparecchi murari numerose.

Al periodo analizzato risale la terza fase di ampliamento, di datazione incerta, nella quale rientrano i contrafforti dei pilastri del braccio con loggiato e il muro contraffortato del braccio nord. Entrambe le murature, eterogenee ed irregolari, presentano una malta in terra (Fig. 5).

#### 4.5. Il collegio di San Giuseppe Calasanzio

Inaugurato nel 1640, il collegio, disposto su quattro livelli, è esito del riadattamento di edifici preesistenti. La sua seconda fase di espansione (1651-1655) volta ad adeguare gli spazi del complesso alla funzione collegiale è diretta dal maestro-muratore Pietro Martis. Successivamente,

<sup>3</sup> Essa è desumibile dall'unica planimetria risalente ai primi del Novecento.

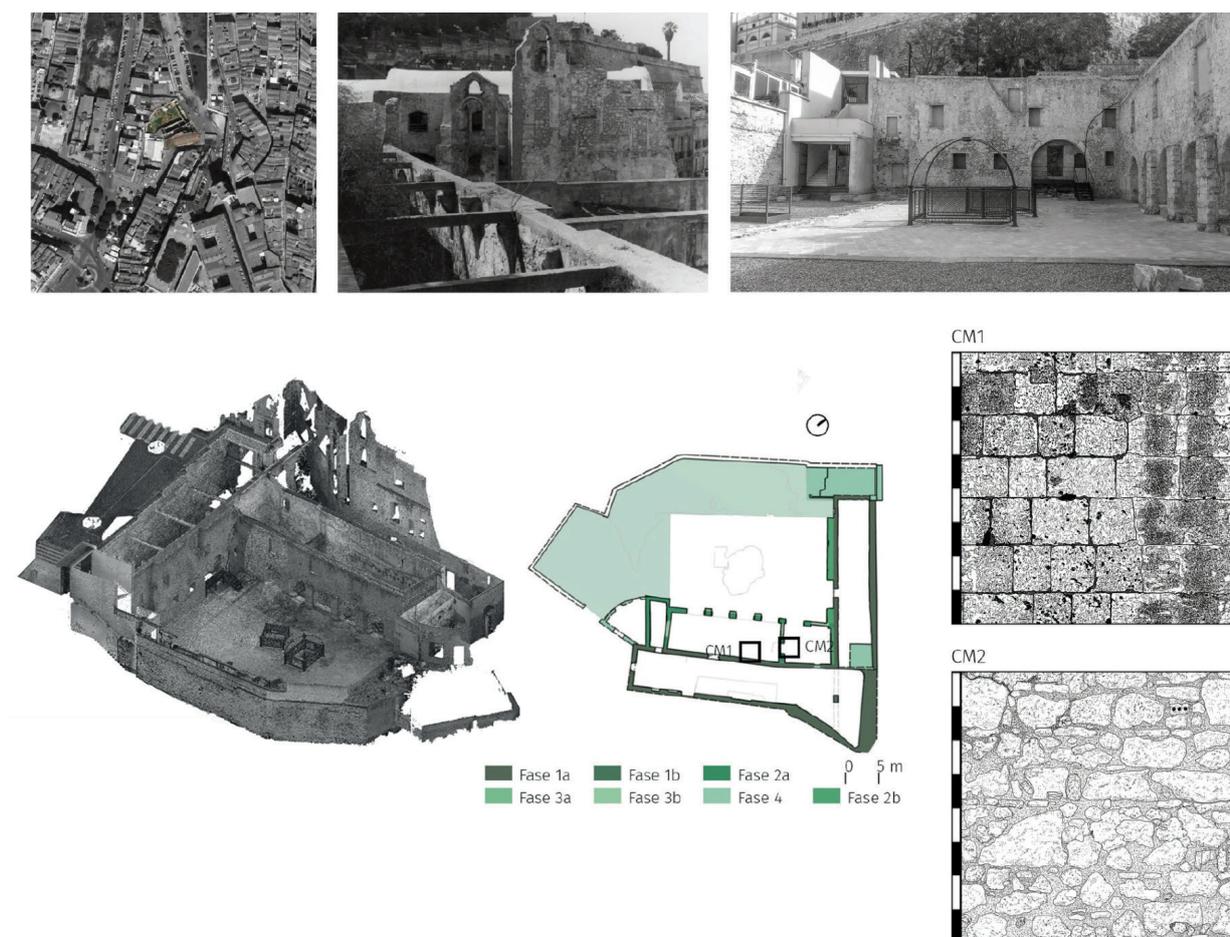


Fig. 5. CAGLIARI – Complesso conventuale di Santa Chiara: a) inquadramento urbano del sito; b) foto storica n. 2190 del 21.07.82 conservata presso l'archivio fotografico della Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna; c) vista interna del chiostro (2012); d) nuvola dei punti 3D; e) planimetria con sintesi delle fasi costruttive; f) campioni murari investigati (elaborazione grafica E. Pilia 2020).

a seguito della soppressione dell'Ordine (1646) e della fondazione della Provincia sarda delle Scuole pie (1661), si assiste a una nuova fase edificatoria del complesso, conclusasi in epoca sabauda, intorno al 1742, in cui si provvede, tra le altre cose, alla costruzione della sacrestia. Nel 1866, le strutture passano definitivamente in mano allo Stato.

Anche il collegio è contraddistinto da tipologie murarie piuttosto eterogenee i cui elementi lapidei, in Tramezzario e in Pietra Cantone, si presentano in diverse pezzature, talvolta insieme a laterizi. Nelle murature si ritrovano inoltre scaglie di laterizi pieni come rinzeppature.

Con riferimento alla natura delle malte, esse mostrano i medesimi leganti e aggregati riscontrati nei complessi dell'areale e le varie tipologie riscontrate differiscono tra loro sostanzialmente in relazione alla forma e alla dimensione dei minerali, nonché al rapporto legante/ aggregato.

Nello specifico, dall'analisi dei sotterranei della fabbrica si evincono due tipologie significative: una prima tipologia (CM1), contraddistinta dall'uso di Tramezzario per gli archi di fondazione lavorato in conci squadrati e levigati (h 20 cm, l 35 cm ca.), e una seconda tipologia (CM2), data da una muratura in blocchi, non perfettamente lavorati, di Pietra Cantone di varie dimensioni, disposti su corsi sub-orizzontali posati su letti di malta irregolari (Fig. 6).

#### 4.6 Il convento di San Domenico

Il complesso monumentale domenicano è stato fondato nel quartiere storico di Villanova sulla preesistente chiesa di Sant'Anna nel XIII secolo. Esso si articola in quattro bracci, a pianta quadrangolare, di cui quelli sud e ovest, in forme gotiche di matrice iberica, sono



Fig. 6. CAGLIARI – Complesso collegiale di San Giuseppe Calasanzio: a) inquadramento urbano del sito; b) vista aerea; c) stato attuale del chiostro; d) planimetria con individuazione dei campioni murari; e) prospetto esemplificativo delle fasi costruttive; f) campioni murari investigati (elaborazione grafica M. Barrui, A. Murgia, E. Pilia, A. Tavera 2020).

precedenti al 1493. Il lato nord nel 1598 e il lato ovest nei primi del Seicento vengono, invece, edificati dai muratori Giovanni Cocodi e Monserrato Lay con un contributo finanziario del re di Spagna Filippo II. Nel 1866, mentre la chiesa continuava a essere officiata dai frati, il convento viene incamerato dallo Stato e circa dieci anni dopo, acquistato dal Comune che, apportando diverse modifiche, lo reimpiega anche come caserma per le guardie civiche. Nel primo quindicennio del Novecento alcune parti dell'edificio hanno mutato configurazione per la costruzione del vicino casamento scolastico Riva e, in occasione dell'apertura della nuova via XXIV Maggio, a partire dal 1937, viene costruita la nuova fronte verso piazza San Domenico. Infine, a seguito dei bombardamenti del 1943 oggi il complesso assume una nuova configurazione: le strutture superstiti della chiesa danneggiata fanno da cripta alla nuova chiesa, realizzata in calcestruzzo armato dall'architetto Raffaello Fagnoni nel 1954. Il chiostro, invece, è stato oggetto di numerosi cantieri di restauro per tutto il XX secolo (Fig. 7).

L'intero complesso è realizzato nelle parti basamentali in conci di Pietra Forte e per le strutture in elevato del chiostro e della chiesa originaria, nonché per tutti gli elementi decorativi in Pietra Cantone. Le parti di ricostruzione post-bellica sono invece in Tramezzario. In particolare, ciò è evidente nella parete nord del chiostro dove alla muratura (CM1, XV sec.) realizzata in conci di Pietra Cantone (l 45 cm; h 35 cm), allettati con malta di calce e apparecchiati a filari regolari, si accosta la muratura di ricostruzione post-bellica posta in opera in Tramezzario secondo filari regolari di conci delle medesime dimensioni del CM1. Le malte di restauro sono invece realizzate in cemento bianco e resine acriliche.

[E.P.]

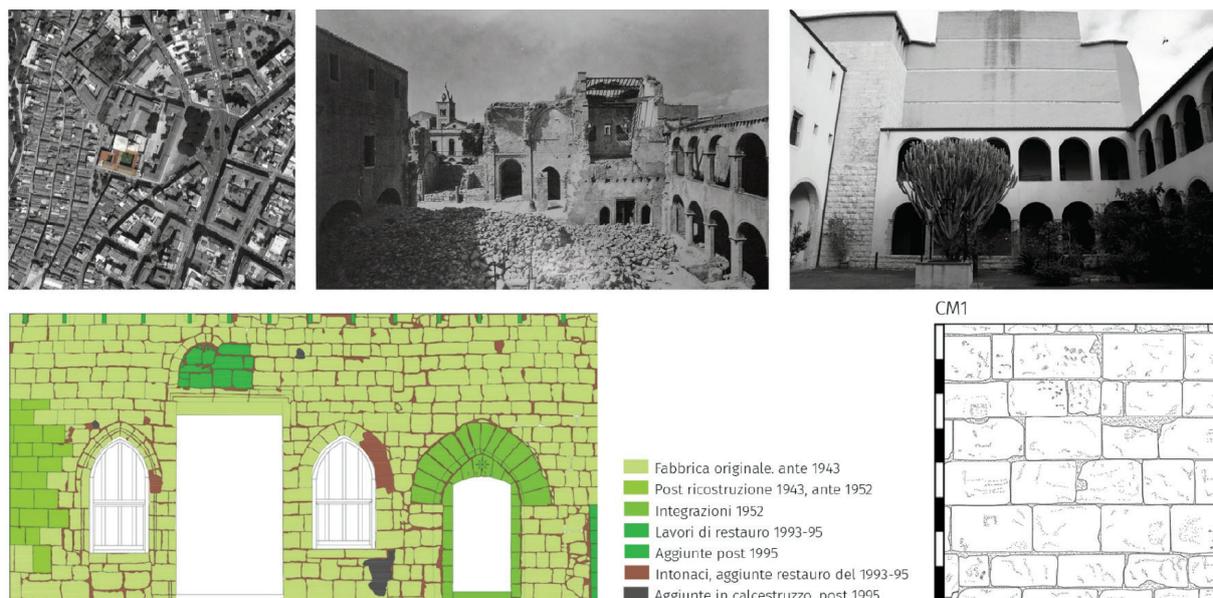


Fig. 7. CAGLIARI – Complesso conventuale di San Domenico: a) inquadramento urbano del sito; b) foto storica post bombardamenti del 13 maggio 1943; c) stato attuale del chiostro; d) prospetto esemplificativo delle fasi costruttive; e) campione murari investigato (elaborazione grafica E. Pilia 2020).

## 5. L'areale Oristanese

### 5.1 Litologia e materiali costruttivi

Il convento studiato, localizzato nel centro storico della città di Oristano, è realizzato anch'esso con i litotipi presenti nelle aree limitrofe, i cui affioramenti e siti estrattivi si estendono da Capo San Marco alla località Muras. Si tratta di sequenze arenacee pleistoceniche, materiale di buona lavorabilità con buone caratteristiche fisico-meccaniche, presenti in maniera continua lungo la fascia costiera e nell'entroterra per alcuni chilometri. Nello Specifico, le Arenarie sono descritte come: "Arenarie Quarzose Medie e Grossolane a Stratificazione Incrociata, con Superfici di Erosione e Riattivazione. Le Sezioni Esposte Evidenziano Arenarie Medio-Fini di Colore Grigio Chiaro Debolmente Cementate" (ISPRA: 84).

### 5.2. Il convento di San Francesco

Il vasto complesso architettonico, costituito dalla chiesa e dal Convento dei Frati Minori di Oristano, sorge nel XIII sec. all'interno del centro storico dell'attuale capoluogo di Provincia, accanto ai resti della Porta di Sant'Antonio, uno dei tanti accessi alla città medievale. L'intero complesso conventuale è situato nei pressi della Cattedrale di Santa Maria Assunta e si ritrova inglobato tra la neoclassica chiesa ottocentesca di San Francesco, disegnata dall'architetto rinascimentale Gaetano Cima. Per quanto concerne l'architettura degli spazi prettamente conventuali, essi sono disposti attorno a un chiostro. Il corpo sud-orientale della fabbrica è l'unica parte del monastero che risulta tutt'ora abitata dai Frati Francescani essendo anche la più conservata. Il braccio sudoccidentale della fabbrica, invece, è composto da due lunghe sale che, secondo quanto documentato dai numerosi inventari collocati nell'archivio del 14° REPAINFRA<sup>4</sup>, sono stati suddivisi da tramezzi trasversali per ricavare una successione di locali al servizio del Distretto Militare, insediatosi nel XIX secolo a seguito delle leggi eversive. In particolare, in tali spazi, al livello inferiore, si osserva una sequenza di volte a crociera poggianti su robusti pilastri. Tutta la composizione muraria delle coperture in questo ambiente e negli spazi di raccordo con i bracci confinanti è costituita con lo stesso impiego dei laterizi. Il corpo di fabbrica più esteso del Convento sorge tra l'antico portale, il nuovo ingresso carrabi-

<sup>4</sup> L'archivio del 14° Reparto Infrastrutture è situato presso la Caserma Riva Villasanta di Cagliari.

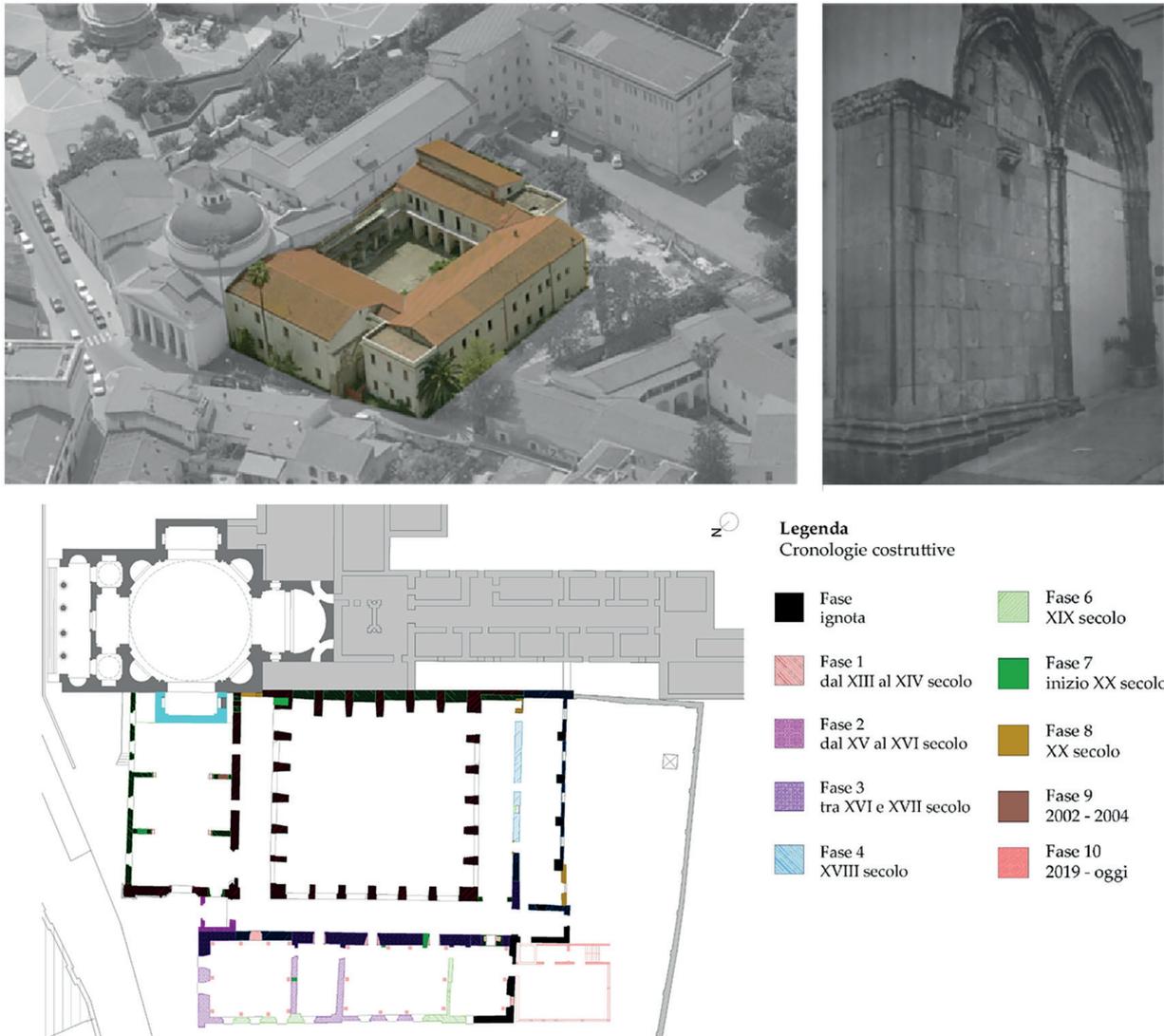


Fig. 8. ORISTANO – Complesso conventuale di San Francesco: a) inquadramento urbano del sito; b) foto storica del portone di ingresso dell'antica chiesa duecentesca di fine Ottocento – inizi Novecento; c) planimetria con sintesi delle fasi costruttive (elaborazione grafica: E. Pilia, M. Turnu 2021).

le e il retrostante cortile di pertinenza. Infine, l'ala nord-occidentale del monastero è una delle parti più antiche, come testimoniano le aperture e i cantoni lapidei tardo-medievali presenti inglobati nelle murature.

Si tratta di uno dei settori maggiormente trasformati nelle modifiche otto e novecentesche. In questo, emerge in modo più chiaro l'aggiunta sette-ottocentesca delle volte laterizie rispetto agli altri corpi di fabbrica per via della sovrapposizione, o talvolta affiancamento, dei caratteristici mattoncini ai paramenti lapidei più antichi. Nella galleria superiore, le ultime eliminazioni di alcune tamponature hanno riportato alla luce la loggia d'affaccio sul chiostro, impreziosita da pilastri con angoli smussati di probabile fattura seicentesca recentemente restaurati (Fig. 8).

[E.P.]

## 6. Conclusioni e prospettive

L'indagine interdisciplinare presentata, supportata da metodi e strumenti dell'archeometria, ha consentito di giungere a una conoscenza puntuale del patrimonio storico religioso locale attraverso la caratterizzazione minero-petrografica e tecnologica delle murature storiche. In particolare, lo studio dei complessi religiosi monumentali, incentrato sulla disamina delle

tecniche costruttive in epoca moderna, ha considerato i casi più significativi delle città storica di Cagliari e di Oristano, che hanno permesso, inoltre, di evidenziare, attraverso letture incrociate, la presenza delle medesime tecniche anche in tipologie architettoniche differenti, quali, per esempio, quelle civili come il caso del palazzo Aymerich a Cagliari o il portale di Vitu, vicino ad Oristano. Notevole importanza in tali contesti hanno avuto anche gli apparati decorativi che contraddistinguono tali fabbriche, come nei casi dei conventi di San Domenico e di San Francesco di Cagliari. Gli studi cronotipologici dei tipi murari condotti hanno permesso inoltre, di datare l'edilizia diffusa e di delineare le linee guida per l'intervento di tutela, conservazione e salvaguardia delle stratificazioni materiche delle fabbriche storiche. Infine, tale ricerca ha permesso di fornire ai progettisti e a tutte le figure che gravitano attorno al progetto di restauro strumenti di supporto per guidare in maniera corretta e consapevole il processo, nel rispetto delle plurime stratificazioni materiche che i beni hanno conosciuto nel tempo.

[D.R.F., S.M.G., E.P.]

## Riferimenti bibliografici

ACOCELLA A.

2004. *L'architettura di pietra. Antichi e nuovi magisteri costruttivi*, Firenze-Lucca, Alinea Editrice, Lucense.

BARROCU B., CREPELLANI T., LOI A.

1979. Caratteristiche geologico-tecniche dei terreni dell'area urbana di Cagliari, *Rivista Italiana di Geotecnica*.

CORONEO R.

1999. *Architettura romanica in Sardegna: schede bibliografiche*, Deputazione di storia patria per la Sardegna, Cagliari, Edizioni AV.

CORONEO R.

2005. *Chiese romaniche della Sardegna: itinerari turistico-culturali*, Cagliari, Edizioni AV.

FIORANI D.

2005. Murature medievali in Italia, spunti di riflessione da una ricerca. In D. Fiorani, D. Esposito (eds.), *Tecniche costruttive dell'edilizia storica. Conoscere per conservare*, Roma, Viella: 31-46.

FIORINO D.R., BAGNOLO V., GRILLO S.M., NONNE S., SCHIRRU M.

2017. Integrated sciences for heritage reuse: interdisciplinary studies on the piarist college of San Giuseppe in Cagliari (Italy). *International Journal of Heritage Architecture* 4: 517-537.

FIORINO D.R., GIANNATTASIO C., GRILLO S.M.

2015. Fortificazioni e cronologie. Protocolli conoscitivi per la conservazione. In D.R. Fiorino, M. Pintus (eds.), *Verso un atlante dei sistemi difensivi della Sardegna*, Napoli, Giannini: 128-172.

FIORINO D.R., GIANNATTASIO C., PILIA E., PINTUS V., PIRISINO M.S.

2019. Paesaggi difensivi. Conoscenza e tutela attiva in Sardegna. *ANANKE* 86: 139-144.

FIORINO D.R., GRILLO S.M.

2015. Stratigrafie e materiali: il caso studio e la buona regola d'arte. *Materiali e Strutture. Problemi di conservazione. La materia del restauro* 8: 21-30.

FIORINO D.R., GRILLO S.M., PILIA E., VACCA G.

2019. Geomatics and archaeometric investigations for the sustainable reuse of ruins. The Santa Chiara Convent ruin in Cagliari (Sardinia). *Int. Arch. Photogramm. Remote Sens. Spatial Inf. Sci.* XLII-2/W11: 525-532.

FIORINO D.R., PILIA E.

2014. Il rudere come Time-Landmark del paesaggio storico. *The International and Interdisciplinary periodical. Agribusiness Paesaggio & Ambiente* XVII, 2: 108-114.

FIORINO D.R., PINTUS M.

2015 (eds.). *Verso un Atlante dei sistemi difensivi*, Napoli, Giannini.

GIANNATTASIO C.

2019. *Arte muraria tradizionale in Sardegna. Conoscenza, Conservazione, Miglioramento / Traditional masonry art in Sardinia. Knowledge, Preservation, Enhancement*, Collana PAESAGGI IN TRASFORMAZIONE. Tecnologie e progetto per l'ambiente la città l'architettura, Roma, Gangemi editore, Roma.

GIANNATTASIO C.

2020. *Arte muraria tradizionale in Sardegna. Conoscenza Conservazione Miglioramento / Traditional masonry art in Sardinia. Knowledge, Preservation, Enhancement*, Collana PAESAGGI IN TRASFORMAZIONE. Tecnologie e progetto per l'ambiente la città l'architettura, Roma, Gangemi editore.

GIANNATTASIO C., PINTUS V.

2016. Il complesso claustrale di San Francesco a Stampace in Cagliari. Archeologia dell'architettura per il progetto di restauro. *Arkos* 3-4: 51-72.

GIANNATTASIO G.

2009. La conoscenza e la datazione dell'edilizia tradizionale. In G.G. Ortu, A. Sanna (eds.), *Manuali del recupero dei centri storici della Sardegna. Atlante delle culture costruttive della Sardegna, Approfondimenti*, vol. 0.2, Roma, Dei: 57-100.

GRILLO S.M.

2009. Notizie geologiche, petrografiche e storiche. In U. Sanna, C. Atzeni (eds.), *Manuali del Recupero dei centri storici della Sardegna. Il manuale tematico della pietra*, Roma, Dei: 1-22.

PILIA E.

2017. Urban ruins in historical centres. An integrated methodology for sustainable interventions in Cagliari, Sardinia. *ArchiStoR* 8: 174-217.

PILIA E., PINTUS V., PIRISINO M.S.

2020. Architetture, tipologie e morfologie. In C. Giannattasio, *Arte muraria tradizionale in Sardegna. Conoscenza, Conservazione, Miglioramento / Traditional masonry art in Sardinia. Knowledge, Preservation, Enhancement*, Collana PAESAGGI IN TRASFORMAZIONE. Tecnologie e progetto per l'ambiente la città l'architettura, Roma, Gangemi editore: 64-70.

# Da bottega ad impresa. Usi ed arte della pietra nell'architettura ottocentesca di Cagliari

Marcello SCHIRRU

Dipartimento di Ingegneria civile, ambientale e architettura – Università degli Studi di Cagliari  
email: marcello.schirru@unica.it

*Abstract:* The cultural progress between eighteenth and nineteenth centuries fully affected the world of design and techniques applied to constructions. Sardinia is also experiencing a historical phase characterized by large buildings, new professional figures and a business diversification aimed at the rational and serial production of architecture and artworks.

The processing and use of ornamental stone shows the transition from the artisanal dimension of the craft to a more complex proto-industrial declination, with immediate consequences in the field of corporate finance. In the final part of the century, the big contracts financed by public clients provided further impetus to a sector already driven by strong dynamism, in which stone, the most archaic building material, acquires unexpected values.

Through the stories of some protagonists, sculptors, contractors, business groups, the essay will analyze how the art of stone accompanies the changes in the nineteenth-century architecture of Sardinia.

*Keywords:* Nineteenth century architecture Cagliari; Stone; Andrea Ugolini; Vittorio Fogu; Late Nineteenth century Civil Architecture Cagliari.

Il secolo XIX fissa uno spartiacque culturale nel campo delle arti figurative, al di là del consueto alternarsi di linguaggi e tendenze. L'architettura e il mercato dell'edilizia vivono intensi mutamenti con effetti immediati nel panorama della committenza e dei progettisti; nuovi indirizzi economici e sociali spostano l'attenzione verso orizzonti inesplorati, come la diversificazione d'impresa o la gestione plurima dei grandi appalti. Se, nel tardo Settecento, le burocrazie di Stato separano le figure del progettista e del maestro costruttore, riservando ai primi percorsi di studio politecnici, esami di abilitazione e normative cogenti (ROGGERO BARDELLI 1995: 216; MAZZOLI, VANZELLA 1992: 375-376), il Positivismo ottocentesco genera nuovi modelli d'impresa, accompagnati da un ricco ed aggiornato bagaglio tecnico. Ciò apre inattese opportunità per il vecchio mondo delle maestranze, dopo il giro di vite imposto dalle leggi, assicurando lauti guadagni a figure estranee agli studi tecnici ed universitari, ma dotate di adeguata esperienza e mezzi finanziari. Accanto ad esse, continuano a primeggiare gli allievi d'accademia, trasversalmente attivi in più ambiti dell'arte, favoriti dalla iniziale esiguità di progettisti abilitati.

Cimentandosi nel campo dell'imprenditoria edile, queste figure trovano il campo ideale per evitare le restrizioni professionali imposte dalle leggi. In questa nuova veste, gli artisti diventano spesso veri e propri appaltatori, attratti soprattutto dal diversificato settore pubblico. Per quanto riguarda la Sardegna e, più nello specifico, Cagliari, sono diversi i protagonisti distintisi nel corso dell'Ottocento; con buone capacità professionali e spirito d'intraprendenza, questi personaggi occupano rilevanti fette di mercato, adeguando l'antico *modus operandi* al mutare dei tempi. Soprattutto nella seconda metà del secolo, gli appalti legati all'espansione e

decoro delle città o alla costruzione di infrastrutture garantiscono introiti rilevanti; il riordino degli apparati amministrativi e il sostegno di grandi gruppi bancari riservano alle autorità pubbliche evidente preminenza nell'ambito delle clientele. In questo scenario, la fornitura e lavorazione della pietra da taglio assumono notevole importanza negli infiniti piani di abbellimento ed infrastrutturazione del secolo XIX. Attraverso la disamina di contratti d'appalto, cause civili, rogiti notarili, di cui il presente saggio rappresenta una accurata selezione, si può ricostruire uno scenario umano e professionale senza precedenti per la Sardegna e Cagliari in particolare.

Il Municipio di Cagliari, infatti, investe crescenti risorse, un tempo impensabili, tali da rendere l'Ottocento una delle parentesi architettoniche decisive nello sviluppo urbanistico della città: nuove strade e piazze; il Campo Santo; grandi edifici amministrativi e di servizio; i monumenti commemorativi, etc. (MASALA 2022). Col tempo, le Giunte alla guida del capoluogo si avvalgono di sostegni economici estesi all'intero territorio, sardo prima ed italiano poi, destinati alla fabbrica di grandi opere pubbliche: si pensi all'istituzione, nel 1850, della Cassa Depositi e Prestiti (DE CECCO, TONIOLO 2001).

### 1. Andrea Ugolini, imprenditore del taglio e lavorazione della pietra

Del mutato clima professionale, intuisce appieno le potenzialità lo scultore carrarese Andrea Ugolini, operante in Sardegna dal secondo quarto dell'Ottocento. L'artista appartiene ad un gruppo di allievi della rinomata Accademia di Carrara, pronti a cogliere le opportunità offerte dal mercato locale: sulla scia di quanto avviene nel resto d'Europa, inediti filoni culturali ampliano e diversificano le richieste di una clientela sempre più esigente. Decorati di ville, casali e campi santi, fontane e arredo urbano, ritrattistica in forma di busti e medaglioni affiancano, ormai, la consueta produzione di altari e sculture sacre, per altro destinata a perdurare nei decenni a seguire. L'artista ideale è, dunque, un intellettuale a tutto tondo: un neoumanista cosmopolita, abile nell'esecuzione manuale, quanto raffinato nel gusto: un purista senza fronzoli, attento alla dimensione d'impresa. Oltre Ugolini, tra gli ex allievi dell'accademia toscana operanti in Sardegna, ricordiamo il pavese Francesco Cucchiari, talvolta indicato come 'professore', ed i carraresi Michele Fiaschi e Ceccardo Franchi, autori di un ampio catalogo di opere in giro per la regione. Ad eccezione di Ugolini, il loro soggiorno nell'isola è temporaneo: sia Cucchiari che Fiaschi alternano rientri momentanei in Toscana, per ragioni non del tutto chiare (SCANO 1997: 102-105; SCANO 1985: 216-217). Ma il novero degli accademisti non si esaurisce con il filone carrarese, cui pure appartengono interessanti operatori locali come i progettisti Gerolamo Melis e, prima ancora, Antonio Cano, quest'ultimo con paralleli cimenti nell'arte dello scalpello. Artisti di formazione romana o torinese animano lo scenario pittorico e scultoreo sardo con apprezzabili ingerenze sul tema architettonico e d'ornato: Andrea Galassi; Raffaele Arui; Antonio Bachisio Pinna; Giuseppe Zanda.

Andrea Ugolini è personaggio noto agli storici. Lo scultore non brilla per doti artistiche; le sue attitudini declinano verso il mestiere meno nobile del marmorario e cedono il passo a mani più educate per la resa dei volti e i decori più complessi, specie nell'ambito dell'arte funeraria. Ciononostante, Ugolini è il primo, tra gli ex allievi carraresi, a convertire una bottega 'tradizionale' in un'impresa dal carattere multiforme, dedita alla lavorazione della pietra ornamentale sotto varie forme. Il crescente successo professionale può, forse, giustificare l'inspiegabile congedo di Cucchiari e Fiaschi dalla scena sarda e la volontà dell'artista di risiedere stabilmente a Cagliari. Il mutamento d'orizzonte assume i connotati di un vero e proprio passaggio di consegne, se si considerano le opere confezionate da Fiaschi, ma poste in opera da Ugolini: ad esempio, i pulpiti delle parrocchiali di Sardara e Sorgono (1853) o l'altare maggiore della parrocchiale di Neoneli (1858) (SCANO 1997: 165). Si devono all'intervento autonomo del carrarese gli altari maggiori delle parrocchiali di Pabillonis (1855) e Baunei (1859) (Fig. 1) e l'acquasantiera della parrocchiale di Belvì (1864)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> [www.culturaitalia.it/opencms/opencms/system/modules/culturaitalia/templates/viewItem.jsp?language=en&case=&id=oai%3A%40oaiicat.iccd.org%3A%40ICCD4894960%40](http://www.culturaitalia.it/opencms/opencms/system/modules/culturaitalia/templates/viewItem.jsp?language=en&case=&id=oai%3A%40oaiicat.iccd.org%3A%40ICCD4894960%40); [www.catalogo.beniculturali.it/detail/](http://www.catalogo.beniculturali.it/detail/)



Fig. 1. Baunei – Parrocchiale di San Nicola, Altare maggiore, Andrea Ugolini, 1859 (da [www://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000056121](http://www://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000056121)).

Ugolini è, dunque, pienamente calato nel clima culturale ottocentesco quando gli artisti d'Accademia spopolano tra le committenze d'élite, forti di un apprezzamento sociale incondizionato, appena scalfito dalle rivendicazioni dei colleghi politecnici, foriere di dissapori quanto di flebili conseguenze. Definire un ambito d'intervento chiaro e circoscritto, un profilo univoco per questi artisti è un esercizio sterile e, forse, concettualmente errato, trattandosi di professionisti fedeli ad un'idea platonica di bellezza senza apparenti steccati. Ornatista, decoratore, architetto scenografo sono definizioni reperibili nelle fonti, utili a denotare l'ambiguità di un mestiere senza confini netti: si pensi ad artisti *tout court* come Lodovico Crespi (ROSSI 1832), Efisio Luigi Tocco (CADINU 2016) o Antonio Bachisio Pinna (SCHIRRU 2023a: 223), ora autori di palinsesti teatrali, ora pittori, ora archeologici, architetti, restauratori. Lo stesso Andrea Ugolini non mostra timori reverenziali nel dirigere opere dal forte carattere architettonico, come l'innalzamento nel capoluogo della statua del Re Carlo Felice; scultura e piedistallo ideati, manco a dirlo, da due stimati allievi d'Accademia: il sassarese Andrea Galassi ed il progettista cagliaritano Gaetano Cima (SCANO 1997: 165-166).

Nato a Carrara nel 1825 e figlio del marmorario Raimondo, Andrea Ugolini approda in Sardegna appena ventenne dove contrae matrimonio con Adelaide Ruvioli, donna dal carattere forte ed intraprendente, protagonista parigrado nell'impresa familiare. All'età di trent'anni, l'artista vanta già un patrimonio personale di 1.000 lire, cifra rilevante per l'epoca (SCHIRRU 2017: 446). Con tutta probabilità, Andrea e Adelaide sono genitori o zii di Federico, allievo del corso di Ingegneria Civile presso la Facoltà di Scienze Fisiche, Matematiche e Naturali di Cagliari, deceduto, ancora studente, nel 1877<sup>2</sup>. Dopo la separazione dalla prima

---

HistoricOrArtisticProperty/2000056124; [www.comune.pabillonis.su.it/images/MONUMENTI\\_APERTI/2019/PABILLONIS\\_2\\_-\\_MA2019.pdf](http://www.comune.pabillonis.su.it/images/MONUMENTI_APERTI/2019/PABILLONIS_2_-_MA2019.pdf).

<sup>2</sup> Archivio Storico dell'Università di Cagliari, Carriere Studente, Ugolini Federico.

Federico Ugolini nasce a Cagliari nel 1855 dove Andrea Ugolini risiede da circa dieci anni. Il cognome, estraneo alla realtà cittadina e riconducibile in via esclusiva all'artista o al fratello Antonio, morto suicida nello stesso capoluogo, porta ad ipotizzare la stretta parentela tra queste persone.

moglie, Ugolini si lega alla bosana Teresa Cariga, sua consorte fino alla morte, sopraggiunta il 29 aprile 1889<sup>3</sup>.

Il patrimonio immobiliare dei coniugi denota un'evidente agiatezza e la possibilità di condurre una attività diversificata, distribuita su grandi spazi. Ugolini e Ruvioli possiedono un ampio lotto nel quartiere cagliaritano di Villanova, esteso quasi un ettaro, tra la piazza Costituzione e le *vie dei Tintori e della Botanica*, attuali viale Regina Margherita e via Lanusei. L'area, in larga parte inedificata, segue il degradare del colle, fino a raggiungere il confine settentrionale della Manifattura Tabacchi; il settore urbano è oggi occupato da eleganti palazzi signorili e diviso in due porzioni dal passaggio della via Eleonora d'Arborea. La residenza padronale dell'artista fronteggia la piazza Costituzione, cardine del primo sviluppo orientale di Cagliari, destinata a diventare uno dei salotti dell'alta borghesia cittadina. Accanto al palazzo, lungo le vie laterali, sorgono altri fabbricati dei coniugi; nei corpi prospicienti la *via dei Tintori* si svolge l'attività dello scultore e dei suoi collaboratori<sup>4</sup>.

Nel 1870, Andrea Ugolini contrae il pesante debito di 15.000 lire, con interesse dell'8,5%, a favore del negoziante Camillo Vittorio Fevrier, originario di Grenoble, sotto forma di biglietti della Banca Nazionale. L'impegnativo onere graverà sulle finanze dell'artista per svariati anni, obbligandolo al pagamento semestrale di 500 lire. Soltanto nel 1878, gli avvocati Francesco e Giuseppe Picinelli, legali rappresentanti di Fevrier libereranno l'ipoteca sui beni di Ugolini. Allora come oggi, gli immobili offrono le migliori garanzie nel mercato creditizio; il notaio Efsio Aru, autore del rogito, annota, quindi, le proprietà dell'artista, davanti ai testimoni Francesco Testa e Giovanni Antonio Bellisai, «lavoranti in marmo», probabili collaboratori di Ugolini:

- Casa nella piazza Costituzione, composta da due piani alti e magazzini terreni rivolti alla piazza e da tre piani alti e sottano verso il vicolo *della Botanica* (Mappale n. 2057). Confini: davanti, con la casa del negoziante Massone; da un lato, con casa dell'orologiaio Besson; dall'altro lato, con casa terrena dello stesso Ugolini; dietro, con case di Ugolini e Giacomo Nurchi, ai numeri civici 8 e 9;

- Casa terrena nella stessa piazza Costituzione (Mappale 2058). Confini: davanti, casa Massone; da un lato, casa Ugolini descritta in precedenza; dall'altro lato, case terrene con accesso dalla *via dei Tintori* di proprietà degli eredi Calabrò; dietro, con casa Nurchi, al civico 7;

- Casa composta da piano alto e magazzino in *via dei Tintori* (Mappale 2063). Confini: davanti, allo stradone; da un lato, a casa di Giacomo Nurchi; dall'altro lato, a casa degli eredi Marini e a casa di Raffaele Mari; dietro, a casa di Domenico Besson, al civico 5;

- Casa terrena in via *Botanica* (Mappali 2063, 2081). Confini: case di Domenico Besson; Giacomo Nurchi; Andrea Ugolini, al civico 1;

- Casa in via Piccioni (Mappale 1414), civico 69. Confini: case di Salvatore Marcialis; eredi Altea; strada;

- Casa in via Muraglia (Mappale 1852), civico 28. Confini: casa del soppresso convento dei Frati Carmelitani; casa del soppresso monastero di Santa Caterina; strada;

- Corpo di case, con cortile, laboratorio ed annesso giardino, nella discesa alla Fabbrica dei Tabacchi, civici 1, 3. Confini: davanti, Teatro Cerruti, stradone in mezzo; verso tramontana, casa di Pietro Marini ed a terreno di Giovanni Todde; verso mezzogiorno, alla Fabbrica dei Tabacchi; verso levante, la stessa fabbrica e terreno di Luigi Davide<sup>5</sup>.

Nel pieno dell'Ottocento, Andrea Ugolini ha, dunque, raggiunto un livello d'impresa di tutto rispetto anche attraverso un'articolata strategia di investimenti immobiliari; al tradizionale mestiere dello scultore, mai venuto meno, l'artista affianca il crescente interes-

<sup>3</sup> Archivio di Stato di Cagliari (da ora A.S.Ca), Tribunale, Cause Penali, Processi Decisi, Busta 121, Fascicolo 87. A.S.Ca, Archivio Notarile Distrettuale di Cagliari, Atti anteriori al 1906, Atti fra Vivi, notaio Luigi Tocco, vol. 23 (106), nn. 7054, 7352.

<sup>4</sup> A.S.Ca, Ufficio dell'Insinuazione, Atti fra Vivi, notaio Efsio Aru, vol. 8, n. 50; A.S.Ca, notaio Luigi Tocco, vol. 10 (1876), rep.212, n. 28.

<sup>5</sup> A.S.Ca, Ufficio dell'Insinuazione, Atti fra Vivi, notaio Efsio Aru, vol. 8, n. 50; Atti fra Vivi, notaio Luigi Tocco, vol. 12 (1878), n. 155.

se per la lavorazione dei rivestimenti lapidei su larga scala. Ingenti partite di materiale richiedono adeguati spazi di stoccaggio oltre ad un «laboratorio ed annesso giardino» per la movimentazione. Si notino, a tal proposito, le differenze rispetto alle più avviate botteghe di scultori sette-ottocenteschi, tutti provenienti dalla Regione dei Laghi, ubicate *intra muros*, nei quartieri Stampace e Marina (PASOLINI, STEFANI 1993; FARCI 2004).

Questo dettaglio segna un ulteriore salto culturale e professionale: il committente tipo non è più il referente di un Ordine religioso o un intermediario addentro alla Curia Arcivescovile, ma la vasta pletora di soggetti pubblici, *in primis* il Municipio di Cagliari, le cui solide finanze calamitano l'interesse degli esperti dello scalpello. Ciò non impone l'abbandono del meno fruttuoso mercato degli arredi sacri, i cui onorari non possono competere con le basi d'appalto dei grandi interventi pubblici.

Possiamo, quindi, ipotizzare il contributo di Ugolini in tanti campi santi della Sardegna, siano essi ai margini delle grandi città o nei centri dell'entroterra. Le qualità artistiche, si è detto, non gli consentono di cimentarsi in dettagli sofisticati, come gli incarnati, la ritrattistica, o la resa di tessuti e gioielli; si rileva, in questo la netta differenza rispetto all'atelier di Giuseppe Sartorio (PETTA 2022). Eppure lo scultore possiede certi mezzi tecnici e laboratori adeguati al confezionamento seriale di cippi, colonne, parti decorate: tutto quanto compone l'ossatura degli elaborati sepolcri funerari. Di questa produzione continua, fatta di grandi partite di rivestimenti e, talvolta, particolari senza chiara destinazione, si caratterizza l'opera tarda di Andrea Ugolini. La sua attività, come detto, è talmente articolata da affidarsi talvolta alle capacità imprenditoriali della moglie, Adelaide Ruvioli: nel 1882, è la donna a calarsi nelle vesti di appaltatrice, accaparrandosi, con la procura del marito, la fornitura di lastre marmoree per i colombari del Campo Santo monumentale di Bonaria, disegnati dal progettista municipale Enrico Besson Frau<sup>6</sup>.

In fin dei conti, è lo stesso testamento di Ugolini, rogato dal notaio Efsio Aru di Cagliari, il 27 aprile 1889, a renderci chiara prova di una attività d'impresa caratterizzata da commissioni sacre, ma diversificate fra i consueti altari marmorei e i meno prestigiosi, ma non meno redditizi, rivestimenti lapidei. Ai punti terzo, quarto e quinto del documento, l'artista elenca, infatti, i lavori lasciati in sospeso; crediti costituenti il patrimonio finanziario destinato agli eredi:

« - l'opera dell'erezione dei due Cappelloni nella Chiesa Parrocchiale di Ghilarza dal Signor Reverendo Parroco di quel Villaggio verbalmente e di cui non esiste scrittura somministrando io il marmo e la mano d'opera dei quali uno è già ultimato, e l'altro tuttora di farsi. Al Cappellone ultimato in mia coscienza fisso il prezzo di lire mille cinquecento, di cui io ne ho ricevuto un acconto di lire cinquanta. Per l'altro Cappellone poi da farsi la surriferita mia moglie (Teresa Cariga n.d.r.) ed eredi potrà meglio aggiustare con quel Reverendo Parroco.

- col Reverendo Antonio Atzori Parroco di Baressa ho contrattato e fatto il pianellamento in marmo di quella Parrocchia, non rimane altro che la consegna di sette pianelle, per completare detto pianellamento, e la consegna di una pila in marmo, che ho in pronto, di cui ne incarico la surricordata mia moglie, che esigerà da quel Reverendo Parroco il residuo di lire quattocento che tuttora mi deve per saldo.

- La detta mia erede (sempre la moglie Teresa Cariga n.d.r.) esigerà inoltre lire cento dieci dal Sindaco o Parroco di Quartuccio, residuo importo per il me eseguito pianellamento in marmo in quella Chiesa Parrocchiale»<sup>7</sup>.

Meno di due anni prima, il 27 dicembre 1887, Adelaide Ruvioli, prima moglie di Ugolini, sottoscrive un atto notarile segreto ad Oristano, davanti al notaio Pietro Cannas. L'imprenditrice nomina eredi i nipoti di primo grado, suoi e dell'ex coniuge, all'epoca ancora vivente; il documento è tutt'altro che benevolo nei confronti dell'artista, il quale avrebbe utilizzato i beni immobiliari della donna senza remore, gravandoli di ipoteche.

<sup>6</sup> Archivio Storico del Comune di Cagliari (da ora A.S.Ca), Serie Contratti, n. 165.

<sup>7</sup> A.S.Ca, Archivio Notarile Distretturale di Cagliari, Atti anteriori al 1906, Atti fra Vivi, notaio Luigi Tocco, vol. 23 (106), nn. 7054.

I beni elencati denotano i mutamenti sopraggiunti nell'azienda familiare, in meno di un ventennio, tra il 1870 ed il 1887. Adelaide Ruvioli possiede, ora, un palazzo nel Castello di Cagliari, tra le vie San Giuseppe e dei Genovesi, composto da diversi piani alti, mezzanelli e cinque sottani, stimato circa 22.000 lire. Permangono, però, all'imprenditrice alcuni immobili ipotecati dall'ex marito nel 1870, come garanzia del prestito Fevrier, forse parte della dote matrimoniale di Ruvioli: un edificio nella via Principe Umberto, composto da piano terreno e piano alto, piazzale e tettoia, confinante con la *via Tintori*, stimato circa 30.000 lire; una casa nella *via la Botanica*, accanto all'immobile precedente.

Andrea Ugolini, come detto, non risiede più con Adelaide Ruvioli, il cui patrimonio immobiliare, sembra ormai diviso con l'ex marito benché arricchitosi di un sontuoso palazzo nel Castello. Non sappiamo se lo scultore, ormai anziano e malato, abbia dismesso e ceduto il laboratorio nella *via dei Tintori* dopo il secondo matrimonio con Teresa Cariga. Gli ultimi incarichi di Ugolini, elencati nel suo testamento, dipingono un portfolio clienti a prevalente carattere religioso, all'epoca distribuito tra le regioni storiche dell'Oristanese, Alta Marmilla e Basso Campidano. La stessa Adelaide Ruvioli potrebbe aver stabilito la residenza in laguna per avvantaggiarsi nel mercato locale; in una realtà colta e dinamica dove gli appalti della pietra da taglio, di arredo urbano e opere di quadro vivono una stagione florida, sulla scia dei grandi lavori avviati anni prima dal progettista Pietro Cadolini, responsabile dell'Ufficio Tecnico municipale. Si pensi al Campo Santo, alla sistemazione della piazza Eleonora, al Mercato, al lastricamento di strade e piazze.

Comprendere dove termini l'ingerenza di Andrea Ugolini in simili incarichi o se Adelaide Ruvioli coordini in autonomia le opere descritte sono interrogativi al momento senza risposta. Di certo, l'intraprendenza dell'imprenditrice e la qualità delle commesse assegnate ad entrambi confermano i mutamenti sopraggiunti nel mondo dell'arte e della produzione lapidea.

## 2. La famiglia Fogu e i loro investimenti tra Sassari e Cagliari

Ugolini non è l'unico a portare la lavorazione della pietra ornamentale e da rivestimento ad alti livelli di impresa nella Sardegna ottocentesca. Efficiente e diversificata si dimostra la compagine dei fratelli Fogu, titolari di uno «stabilimento [...] di commerci e negoziazioni» con sede direzionale a Sassari ed interessi prevalenti nella realizzazione di fabbriche civili e religiose ed infrastrutture<sup>8</sup>. Concluso un soggiorno a Roma negli anni '20 dell'Ottocento, Vittorio Fogu diviene punto di riferimento per i fratelli minori, Giuseppe Luigi e Antonio dopo la morte del maggiore Proto, nonché capomastro di fiducia per svariate committenze ecclesiastiche. Queste circostanze rendono l'azienda familiare un valido referente per clientele d'eccellenza ed un supporto tecnico di alto profilo nelle fasi esecutive. Segnaliamo, in particolare, i rapporti con monsignor Giovanni Maria Bua, volitivo arcivescovo di Oristano, e con il suo progettista di fiducia, Giuseppe Cominotti, autore di svariate opere in varie località dell'isola (SCHIRRU 2023b; PAZZONA 2011).

Con l'appalto di importanti fabbriche a Cagliari e vari tronchi delle Strade Reali, i Fogu estendono il già ampio campo d'azione al meridione sardo. Vittorio fissa stabile dimora a Cagliari da dove coordina iniziative su larga scala, comprese l'estrazione e lavorazione della pietra destinata ai cantieri familiari.

Tra il 1828 ed il 1834, ad esempio, i Fogu affittano una cava di ardesia nella Nurra, presto abbandonata per la qualità scadente del materiale prodotto (COSTA 1977: 307). L'attività estrattiva trova spiegazione nelle numerose chiese e seminari edificate dagli esperti costruttori, i cui rivestimenti interni presuppongono la frequente posa di lastre pavimentali. Secondo una

<sup>8</sup> Per quanto concerne l'azienda familiare dei Fogu, si veda: A.S.Ca, Reale Udienza, Cause Civili, Pandetta 54-55, busta 1527, fascicolo 14833. Per quanto concerne le opere stradali, si vedano: A.S.Ca, Regia Segreteria di Stato e di Guerra, Serie II, busta 1398 (Strade e Ponti Comunali - Provincia d'Oristano); A.S.Ca, Prefettura, I Versamento, buste 10 (Circolari, Leggi, Regolamenti, Istruzioni, Editti, Aste, Appalti relativi) e 226, n. 1 (Strade Reali in Sardegna). Archivio Storico del Comune di Oristano, buste 1037 (Consiglio degli Edili) e 1048 (Opere Pubbliche). Per le opere di architettura realizzate dai fratelli Fogu, si rimanda alla bibliografia segnalata e ad alcune delle note archivistiche seguenti.

tradizione radicata da alcuni secoli, le committenze sarde apprezzano il rigore cromatico della pietra scura, nonostante la tendenza al degrado superficiale, prediligendolo per il manto pavimentale di edifici di culto, vestiboli di palazzi e scale.

Circa un decennio dopo, nel 1842, troviamo Vittorio Fogu impegnato nella gestione di una cava di calcare nel colle cagliaritano di Bonaria e di ben otto forni per la cottura della calce nella località di Lluch. Il valore stimato di 60 sudi per ciascun forno denota la produzione massiva di legante, destinato ai cantieri all'epoca affidati all'azienda sassarese: il Bagno Penale di San Bartolomeo e la Regia Polveriera di Cagliari. L'iniziativa costa all'imprenditore una vertenza decennale promossa dal negoziante Giovanni Columbu, appaltatore della gabella della calce, secondo il quale Fogu disattenderebbe il pagamento dei dazi dovuti. Il costruttore ritiene, infatti, illegittimo il pagamento degli oneri fiscali per i materiali destinati ai cantieri statali, tanto più per due fabbriche esterne alla cinta daziaria. Columbu, da parte sua, ricorda la vicenda del notaio Poddighe, appaltatore della Tonnara di Flumentorgiu, il quale «spiantò quasi per intero le bellissime selve di Arbus» nella convinzione di poter attingere liberamente il legname entro i confini del Marchesato di Quirra, venendo poi irrimediabilmente condannato<sup>9</sup>.

Nonostante la strenua difesa di Giovanni Columbu e degli eredi, l'esito finale della vertenza sorride a Vittorio Fogu e al Regio Demanio, forti della sentenza emessa dal Magistrato d'Appello del Supremo Real Consiglio di Sardegna, a Torino, il 28 giugno 1852. Al di là dei fatti, il contenzioso conferma i mutamenti avvenuti nel panorama imprenditoriale sardo con effetti immediati nel comparto edile. La causa non è l'unica vertenza ai danni dei fratelli Fogu, i cui passaggi negli uffici di tribunale sono tutt'altro che rari; ma anche la capacità di assorbire i potenziali tracolli prodotti dalle controversie giudiziarie denota il salto compiuto dall'azienda sassarese: un salto culturale e tecnologico, dalla dimensione arcaica di bottega, alla complessa logica d'impresa.

Dopo la morte di Vittorio, nel 1866, l'azienda dei Fogu non regge, a sua volta, l'evolvere del mercato, delle innovazioni introdotte nel mondo delle costruzioni e delle crescenti esigenze economiche.

### **3. I grandi appalti municipali del secondo Ottocento**

Nel secondo Ottocento, autorevoli protagonisti si affacciano sulla scena architettonica della Sardegna e, grazie ad essi, la lavorazione della pietra conosce una nuova, intensa stagione. I grandi appalti stradali e portuali fanno gola a gruppi imprenditoriali di alto profilo, supportati da cospicui patrimoni finanziari e dalle indispensabili fidejussioni creditizie. Aziende familiari, come i Magnini e gli Zamberletti, originarie della Lombardia, concentrano nell'isola i propri investimenti, stringendo rapporti matrimoniali con l'alta borghesia locale (MURTAS 2013).

I finanziamenti statali per la costruzione delle Strade Reali e Secondarie e per il potenziamento degli scali portuali riversano sulla Sardegna ingenti quantitativi di denaro, capaci di innescare un meccanismo virtuoso nel comparto edilizio. Progettisti e costruttori sviluppano un bagaglio tecnico senza precedenti, favorito dalle riforme dei percorsi di studio politecnici. La natura pubblica degli appalti impone il coinvolgimento di figure con ampie competenze, istruite nelle Scuole d'Applicazione ed abilitate all'esercizio della professione, a tutto vantaggio della qualità finale dell'opera. I capitolati d'appalto divengono sempre più dettagliati; le voci riguardanti forniture e lavorazioni della pietra occupano spazi di rilievo, sotto forma di rivestimenti, pezzi sbozzati o decori di dettaglio. Centinaia di chilometri di strade presuppongono, infatti, la posa di cippi miliari, banchine, cordoli, la realizzazione di sobri decori per le case cantoniere, il rivestimento di ponti e viadotti; tutto è scrupolosamente annotato nei capi d'opera con i relativi prezzi e regole d'arte.

Agli appalti statali, si affiancano, poi, le grandi commissioni municipali. Nell'ultimo trentennio dell'Ottocento, i progettisti dell'Ufficio Tecnico Comunale di Cagliari salgono alla ri-

<sup>9</sup> A.S.C.Ca, Sezione II, Categoria I, Classe 9, Fascicolo 2, n. corda 63.

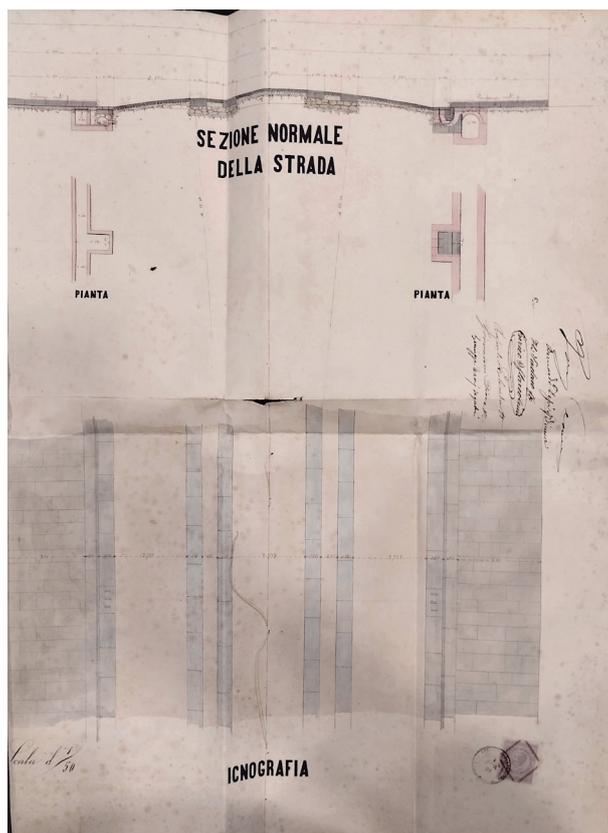


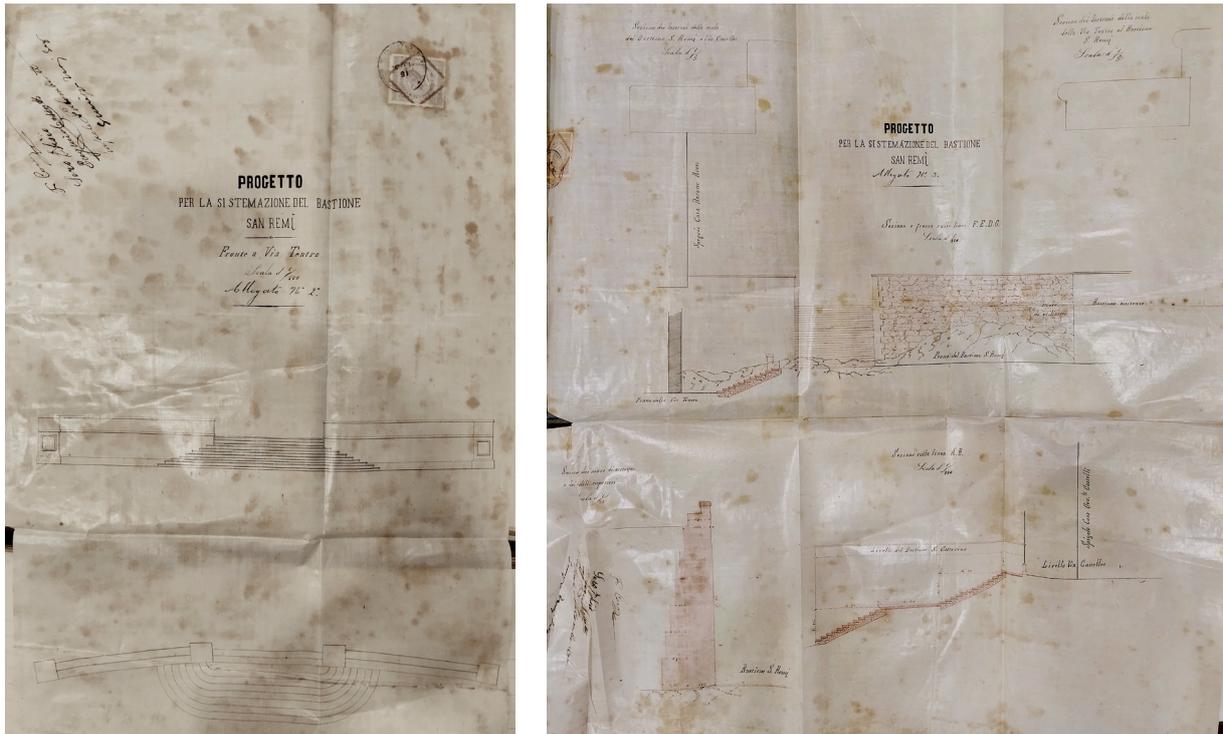
Fig. 2. Cagliari – Progetto di lastricamento e dei sottoservizi della via Roma, Enrico Melis Romagnino, 1880 (Archivio Storico del Comune di Cagliari).

balta, disegnando architetture destinate a mutare l'immagine della città, fino ai giorni nostri. I piani di espansione, oltre la cinta muraria in dismissione, ospitano certo eleganti palazzi, ma anche viali, piazze e edifici pubblici: il Mercato Civico; il nuovo Municipio; il Bastione di Saint Remy; la Regia Dogana; la Stazione Marittima; i casamenti scolastici nei quartieri Stampace e Sant'Avendrace. Tante di queste opere recano la firma dell'ingegnere civico Enrico Melis Romagnino e del successore Giuseppe Costa, autori di gran parte delle fabbriche municipali nell'ultimo trentennio dell'Ottocento.

Tra il 1880 ed il 1885, Melis Romagnino elabora le complesse opere del *viale di San Pietro*, odierno viale Trieste, della piazza del Carmine, della via Francesco Crispi e, soprattutto, della via Roma (Fig. 2), nuovo fronte mare cittadino. Lunghi allineamenti fissano i profili delle strade e dei relativi sottoservizi, stabilendo, fra l'altro, un significativo avanzamento verso il mare della via Roma e dei suoi portici. Sempre Melis Romagnino, nel 1883, coordina un interessante progetto di arredo urbano, affidato all'impresa Efisio Soro: la terrazza di Saint Remy, panoramico belvedere sulla città e sul golfo, sulla quale, a partire dal 1899, si addosserà l'omonimo bastione, uno dei monumenti più noti di Cagliari (Figg. 3-4).

Sempre nel 1883, nella scrivania del progettista civico, prende forma il complesso architettonico dei Mercati Civici, diviso nei nuclei contrapposti dei commestibili e del pesce. Accantonato un inutile concorso di idee (MASALA 2002: 102-110), Enrico Melis redige le tavole architettoniche e di dettaglio dell'opera, raffiguranti gli ornati e i fronti colonnati, impreziositi dal caratteristico cromatismo grigio-bruno della pietra di Serrenti, tanto diffusa nel Campidano di Cagliari (Figg. 5-6-7)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> A.S.Ca, Serie Contratti, vol. 6, nn. 143, 145, 147; vol. 8, n. 199; vol. 8, n. 194; vol. 9, n. 211. A.S.Ca, Prefettura, Serie II, Versamento 1920, buste 108/7, 108/8. A.S.Ca, Prefettura, II Versamento, Categoria XXIII (Delegazioni e Ministeri), busta 458.



Figg. 3-4. CAGLIARI – Progetto per la sistemazione del Bastione di San Remy, Fronte a via Teatro e sezione, Enrico Melis Romagnino, 1883 (Archivio Storico del Comune di Cagliari).

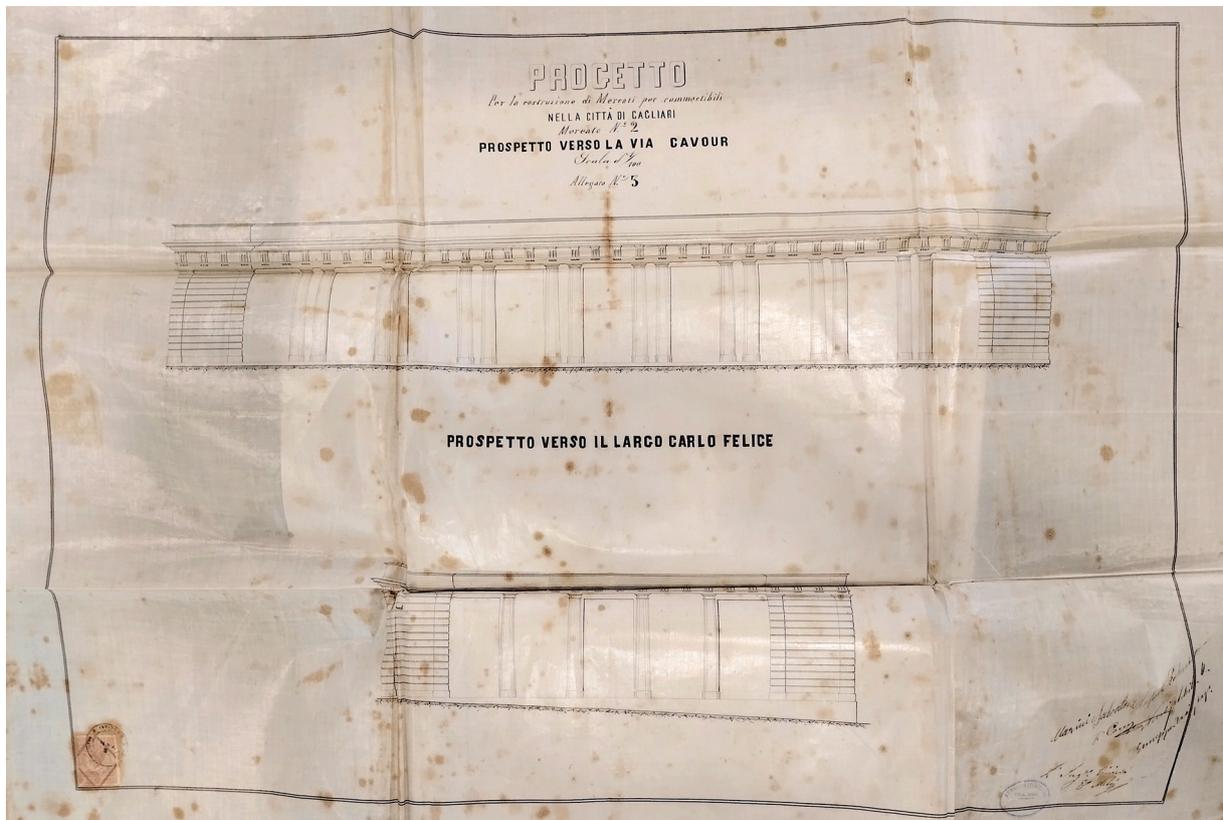


Fig. 5. CAGLIARI – Progetto per la costruzione dei Mercati per commestibili nella Città di Cagliari, Mercato n. 2, Prospetto verso la via Cavour.



Fig. 6. CAGLIARI – Progetto per la costruzione dei Mercati per commestibili nella Città di Cagliari, Mercato n. 2, Prospetto verso il Largo Carlo Felice, Enrico Melis Romagnino, 1883 (Archivio Storico del Comune di Cagliari).

In tutte le opere, siano esse di arredo urbano o stradali, la pietra ornamentale è protagonista indiscussa; decori, blocchi murari, rivestimenti pavimentali o a parete conferiscono note di colore ed eleganza ai nascenti quartieri borghesi. Perfino il lastricamento della via Roma, nel 1880, con i grigi basoli e la rapida sequenza di banchine, caditoie e griglie, offre il pretesto per caratterizzare l'immagine della strada salotto attraverso l'uso sapiente e misurato della pietra (Fig. 2).

La qualità intrinseca del materiale trasforma i cantieri in redditizie opportunità per le imprese esecutrici, a capo delle quali troviamo, talvolta, ex allievi delle scuole di applicazione convertitisi alla rischiosa tenzone dell'imprenditoria. Si formano sui banchi dell'istituto di Torino Carlo e Giacomo Barbera, esecutori del prolungamento della via Sassari, verso la Playa; i lavori stradali trovano naturale compimento nel lastricato eseguito dall'imprenditore francese Giorgio Chapelle, originario di Vichy les Bains, nel Dipartimento di Allier, nel 1883 (Fig. 8). È invece Cesare Fois Piso, altro ex allievo della Scuola di Applicazione di Torino, l'appaltatore delle opere nella via Roma, su progetto di Enrico Melis Romagnino, risalenti al quinquennio 1880-1885 (Fig. 2). Altrettanto interesse suscita l'azienda dei fratelli Cesare e Giuseppe Picchi, il primo talvolta accompagnato dal titolo di 'architetto', titolari di una solida impresa di costruzioni e coinvolti in vari cantieri a Cagliari: citiamo, nel 1881, la sistemazione del *parterre* antistante la Stazione Ferroviaria (Fig. 9) e, tra il 1885 ed il 1886, la fornitura dei marmi lavorati il Mercato Civico<sup>11</sup>.

Ma nella scena architettonica cagliaritano non mancano gli esperti costruttori locali. Nel 1883, ad esempio, Giovanni Domenico Caredda vince il prestigioso appalto per la scalinata fra il viale Regina Margherita e la via Roma, tutt'ora esistente, ideale *pendant* alla demolita Dogana Reale (Fig. 10)<sup>12</sup>.

#### 4. Conclusioni

Intorno alla metà dell'Ottocento, la scena architettonica sarda compie un indubbio salto verso la contemporaneità, ben testimoniato dall'evoluzione tecnica nel trattamento della pie-

<sup>11</sup> A.S.Ca, Serie Contratti, vol. 6, nn. 143, 161; vol. 7, n. 193; vol. 10, nn. 227, 241. A.S.Ca, Prefettura, Serie II, Versamento 1920, busta 108/8.

<sup>12</sup> A.S.Ca, Serie Contratti, vol. 7, n. 166. A.S.Ca, Prefettura, Versamento 1920, Serie II, n. 108/16.

tra. Mancano, allo stato attuale, adeguati studi sull'imprenditoria edile e sul mercato delle grandi infrastrutture, nell'ambito delle quali il materiale lapideo riveste un ruolo importante. Fonti documentarie come gli archivi d'impresa e familiari o gli Archivi Storici delle Camere di Commercio, almeno per l'ultimo decennio dell'Ottocento, potrebbero svelare interessanti dettagli su un fenomeno economico e sociale di notevole portata.

Ricostruire il rapporto fra il materiale lapideo e la città consentirebbe di riallacciare il filo di una narrazione interrotta dall'arrivo di nuovi, irrinunciabili protagonisti: l'asfalto e il cemento su tutti. Ancora oggi, la rimozione incontrollata di lastricati, parti decorate, basamenti, rigorosamente privi di vincolo, e la sostituzione con discutibili succedanei architettonici sottraggono al patrimonio urbano e culturale una componente fondamentale del suo passato.

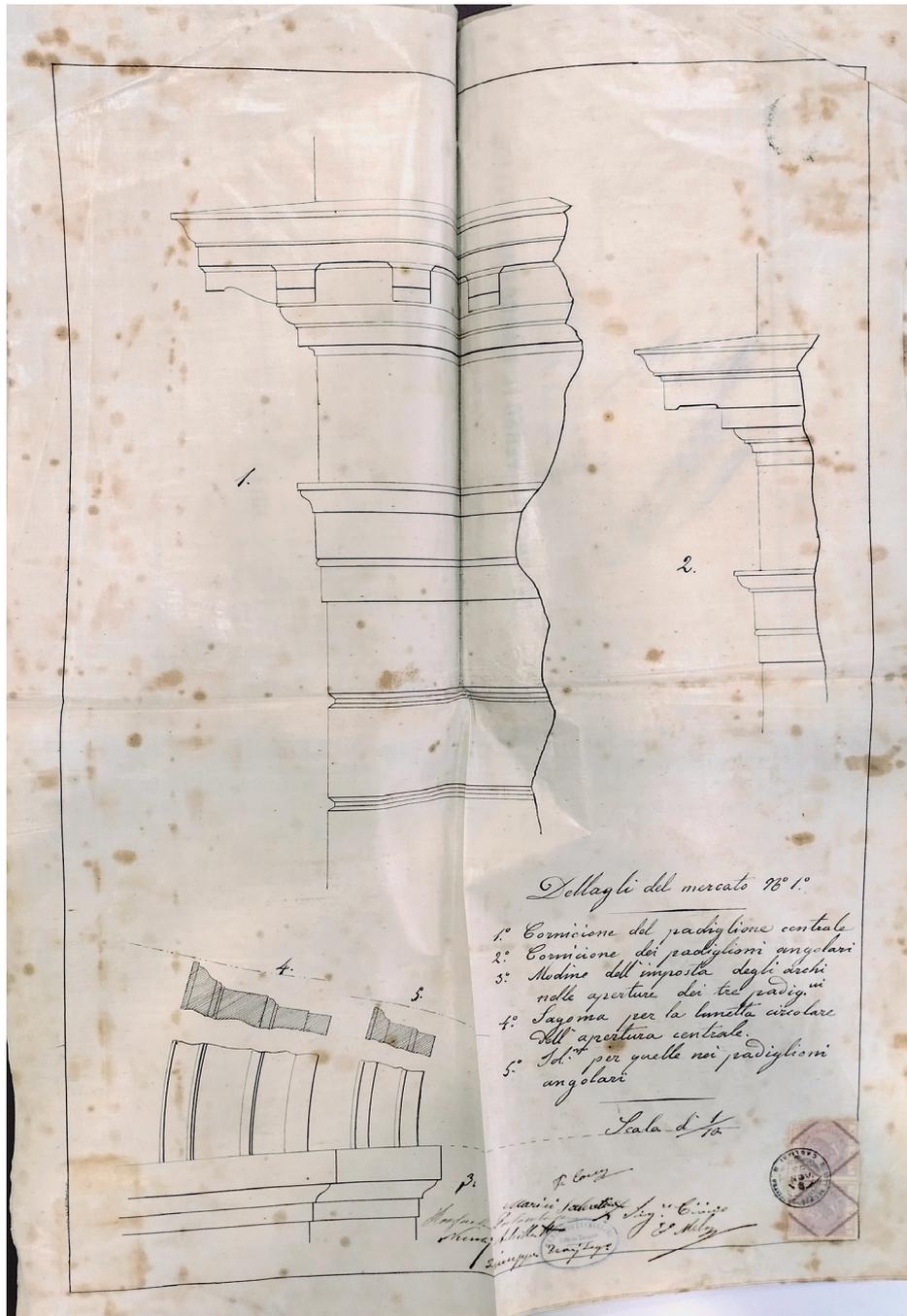


Fig. 7. CAGLIARI – Progetto per la costruzione dei Mercati per commestibili nella Città di Cagliari, Mercato n. 2, Decorì, Enrico Melis Romagnino, 1883 (Archivio Storico del Comune di Cagliari).

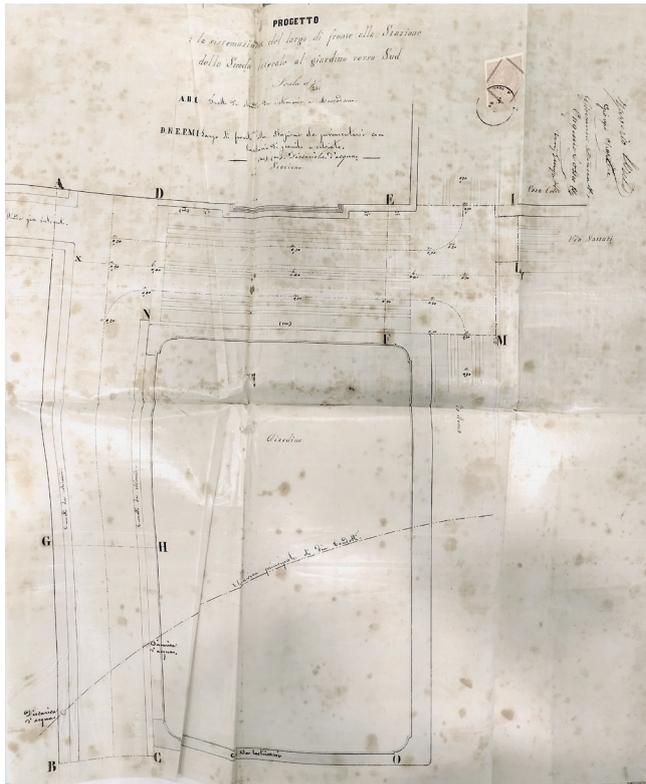


Fig. 8. CAGLIARI – Progetto per la sistemazione del largo di fronte alla Stazione della Strada laterale al giardino verso Sud, 1883 (Archivio Storico del Comune di Cagliari).

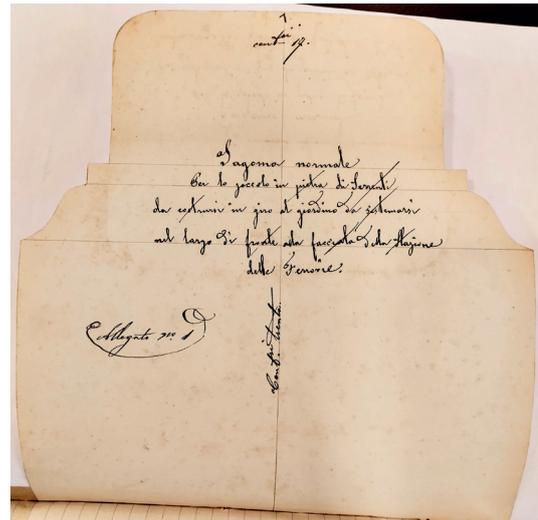


Fig. 9. CAGLIARI – Sagoma normale per lo zoccolo in pietra di Serrenti da costruirsi in giro al giardino da sistemarsi nel largo di fronte alla facciata della Stazione delle Ferrovie, 1881 (Archivio Storico del Comune di Cagliari).

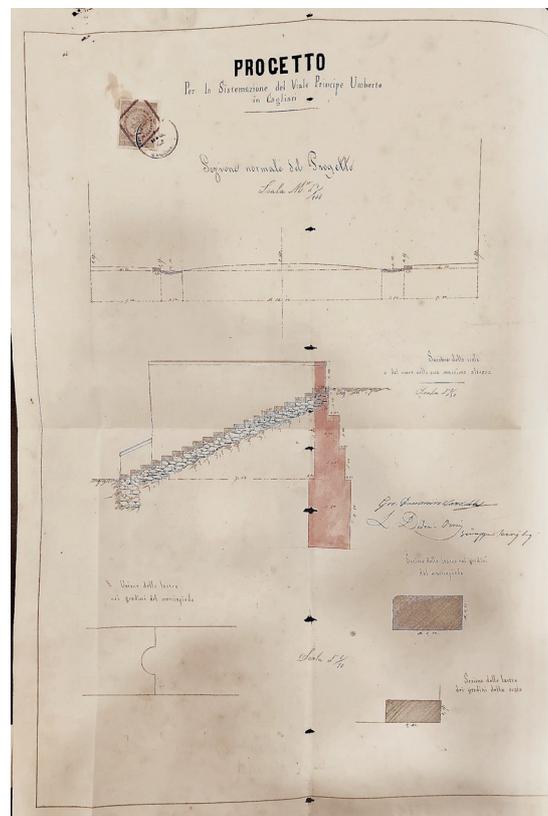


Fig. 10. CAGLIARI – Progetto per la sistemazione del Viale Principe Umberto, 1883 (Archivio Storico del Comune di Cagliari).

Riferimenti bibliografici

- CADINU M.  
2016. *Efisio Luigi Tocco, architetto e archeologo nella Roma del XIX Secolo*, Wuppertal, Steinhauser Verlag.
- COSTA E.  
1977. *Sassari*, II/3, parti X-XV, Sassari, Gallizzi.
- DE CECCO M., TONIOLO G.  
2001 (eds.). *Storia della Cassa Depositi e Prestiti*, Roma, Laterza.
- FARCI I.  
2004. Maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna dalla prima metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento. *Quaderni Oristanesi*, LI-LII: 29-102.
- MASALA F.  
2002. *Architetture di carta. Progetti per Cagliari (1800-1945)*, Cagliari, AM&D.
- MAZZOLI L., VANZELLA E.  
1992. Università e professioni: architetti, misuratori e agrimensori nel territorio di Asti dal 1729 al 1799. In M. Macera, *Benedetto Alfieri. L'opera astigiana*, Torino, Lindau: 305-422.
- MURTAS G.  
2013. Tanti denari tante bare: i Magnini, un'illustre famiglia di imprenditori lombardi, trapiantata a Cagliari nel secondo Ottocento e distrutta dalle avversità. *Almanacco di Cagliari*.
- ROGGERO BARDELLI C.  
1995. Juvarra primo architetto regio: le istruzioni di cantiere. In V. Comoli Mandracci, A. Griseri (eds.), *Filippo Juvarra, architetto delle capitali da Torino a Madrid (1714-1736)*, Milano, Fabbri: 215-225.
- PASOLINI A., STEFANI G.  
1993. Gli arredi marmorei. In F. Manconi (ed.), *La Sardegna spagnola*, II, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna: 202-211.
- PAZZONA G.  
2011. *Giuseppe Cominotti (1792-1832), architetto e pittore*, Sassari, Carlo Delfino Editore.
- PETTA M.  
2022. *G. M. Sartorio: l'arte, la sostanza e lo spirito la produzione artistica dello scultore Giuseppe Sartorio nei cimiteri della Sardegna raccontata attraverso le immagini*, Lesmo (MB), Etabeta.
- ROSSI G.  
1832. *Clotilde, melodramma da rappresentarsi nel Civico Teatro di Cagliari, l'autunno del 1832*, Cagliari, Tipografia Paucheville.
- SCANO M.G.  
1997. *Pittura e scultura dell'Ottocento* (= Storia dell'Arte in Sardegna), Ilisso, Nuoro.
- SCANO M.G.  
1985. La scultura nella prima metà dell'Ottocento tra la Sardegna, Torino e Roma. In G. Sotgiu (ed.), *Studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settantesimo compleanno*, Cagliari, STEF: 202-226.
- SCHIRRU M.  
2017. Per una storia architettonica della basilica di Sant'Elena Imperatrice a Quartu Sant'Elena. *Theologica & Historica* XXVI: 415-460.
- SCHIRRU M.  
2023a. Il complesso di Santa Rosalia, dei Frati Minori Osservanti, nella Marina di Cagliari. In R. Martorelli, G. Serreli, M.G.R. Mele, S. Nocco (eds.), *Città tra mare e laguna: da Santa Gilla a Cagliari. Aspetti archeologici, geologici, storici, insediativi e sociali*, II, Cagliari, UNICAPress: 217-229.
- SCHIRRU M.  
2023b. La Strada Reale prima della Strada Reale. Idee, realizzazioni e cultura edilizia nei progetti di collegamento tra Cagliari e Porto Torres fra Sette e primo Ottocento. *Aristana* I: 32-43.



# La Sardegna nel volume “Le pietre delle città d’Italia” di Francesco Rodolico, a 70 anni dalla prima edizione

Stefano MAIS

Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura - Università degli Studi di Cagliari  
email: stefano.mais@unica.it

*Abstract:* In 1953 Francesco Rodolico (1905-1988) gave to the presses, for the types of Le Monnier in Florence, a book destined to become a milestone in the historiography of architecture and urban centers: *Le pietre delle città d’Italia*. A volume aimed at highlighting how stone deposits are the geomorphological prerequisite of architecture and urbanism, particularly in the Italian context, and with the idea of identifying in the fascinating and boundless world of stones the unifying ground between the natural and man-made landscape. Exactly seventy years after the first release of the volume, later updated in 1965, the present contribution wants to celebrate the anniversary with the remembrance and actualization of that message, thus the reflections it has had in the disciplines of design, restoration and conservation of monuments. The article focuses on the contribution made by the researcher towards Sardinia, a land rich in peculiar geomorphological varieties, capably reflected in its cities and architecture, described in the concluding chapter of the book.

*Keywords:* geology, architecture, city, history, Sardinia

## 1. Francesco Rodolico: umanista delle pietre

Francesco Rodolico (1905-1988) è stato un personaggio di rilievo del panorama accademico italiano. Laureato in chimica nel 1927 presso l’Università di Firenze percorre presto interessi di ricerca orientati alla mineralogia. Tutta la sua carriera di studioso e docente universitario, lunga oltre sessant’anni, può inquadrarsi principalmente in questo ambito (CIARDI 2017; CATALUCCIO 1989). Tuttavia, i multiformi interessi culturali e scientifici di Rodolico consentirono allo studioso di affrontare gli studi mineralogici e petrografici con brillante originalità. I suoi lavori, infatti, travalicano il mero dato scientifico e tecnologico dell’analisi delle pietre per trascendere verso campi alternativi e riguardanti la lettura del territorio, il paesaggio e la città, il progetto dell’architettura e del restauro, la tutela dei monumenti, la letteratura, la filologia, la geografia, la storia delle scienze. Gran parte del rilievo scientifico di Rodolico è individuabile proprio nella straordinaria capacità dello studioso di far dialogare costantemente temi e mondi diversi, in modo originale e competente, ponendosi nel panorama accademico in modo del tutto inedito. Rodolico sfugge a qualsiasi categorizzazione, tanto che la critica gli ha attribuito nel tempo molteplici profili: petrografo, naturalista, mineralogista, geologo, geografo, storico, linguista, etc., senza comunque riuscire a cogliere pienamente le caleidoscopiche sfaccettature della sua figura. La designazione di “umanista delle pietre” è tra tutte, probabilmente, quella più completa, capace di cogliere assieme sia l’anima tecnico-scientifica sia quella umanistica che hanno contraddistinto l’approccio di studio di Rodolico (CATALUCCIO 1989: 203-204). In questa prospettiva, l’insegnamento della mineralogia – comunque il campo di ricerca da cui prendono corpo tutti i suoi lavori – diventa disciplina applicativa e non solo teorica, capace di articolare uno sviluppo creativo e transdisciplinare molto fruttuoso. Questo

modo di interpretare gli studi scientifici è stato alimentato e favorito dall'ampio ventaglio di interessi culturali di Rodolico, coltivato già da giovane entro un ambiente familiare molto denso e stimolante<sup>1</sup>.

Dopo la laurea, Rodolico avvia la carriera universitaria come assistente della cattedra di mineralogia, tenuta all'epoca dal Prof. Pietro Aloisi<sup>2</sup>. Conseguita l'abilitazione per la docenza nel 1931 viene nominato, nel 1939, direttore dell'Istituto di Mineralogia di Messina, città in cui si trasferisce e dove continua a coltivare i già ampi interessi di studio, ulteriormente condotti a Friburgo, dove si reca per un periodo di ricerca. Dagli anni Quaranta matura lo spostamento delle sue attenzioni dall'indirizzo geologico-petrografico alla storia della scienza. Un cammino sancito dalla pubblicazione *La Toscana descritta dai naturalisti del Settecento* (RODOLICO 1945). Sullo stesso piano anche pubblicazioni successive, tra cui spiccano *L'esplorazione naturalistica dell'appennino* (RODOLICO 1963), *Meraviglie della natura negli avventurosi viaggi degli esploratori italiani dell'800* (RODOLICO 1966) e *Naturalisti-esploratori dell'Ottocento italiano: antologia scientifica e letteraria* (RODOLICO 1967).

Dopo la Seconda guerra mondiale ottiene la cattedra di insegnamento presso la Facoltà di Scienze di Modena, per poi trasferirsi a Firenze in qualità di docente di mineralogia presso la Facoltà di Architettura dell'ateneo cittadino. In questo periodo concepisce e dà alle stampe la sua opera più celebre: *Le pietre delle città d'Italia* (RODOLICO 1953). Il volume è scritto con l'intento di applicare il punto di vista del petrografo all'architettura e alla città, così da rileggere la formazione dell'immagine urbana italiana alla luce dei materiali lapidei. L'interesse per il paesaggio, invece, conduce Rodolico a guardare i segni umani del territorio con l'occhio del naturalista, proponendo, anche in questo caso, un approccio di studio originale che trova forma compiuta nel volume *Il paesaggio fiorentino* (RODOLICO 1959). L'opera ha un carattere prevalentemente iconografico e raccoglie fotografie dello stesso Rodolico, specchio di un più ampio archivio di immagini di soggetti naturalistici che lo studioso ha utilizzato ampiamente come strumento di analisi durante tutta la carriera (CAPANNELLI, INSABATO 1996: 529-531).

Gli anni presso l'ateneo fiorentino, dove Rodolico insegna fino al 1976, sono ricchi di stimoli e rapporti con rilevanti personaggi del mondo accademico e culturale italiano. Tra questi: Alfredo Barbacci, Giusta Nicco Fasola, Adalberto Libera e Guido Carobbi. Con quest'ultimo intraprende la scrittura del volume *I minerali della Toscana* (CAROBBI, RODOLICO 1976), studio dei rapporti tra mineralogia, petrografia, geochimica e scienza dei giacimenti. Anche dopo il pensionamento Rodolico continua la sua attività di infaticabile studioso con ulteriori pubblicazioni che riassumono in modo disimpegnato una vita di ricerche, ricordi e studi, lasciando così in eredità ulteriori tracce per successivi approfondimenti sullo sconfinato mondo delle pietre<sup>3</sup>.

## 2. *Le pietre delle città d'Italia: l'attualità del messaggio a 70 anni dalla prima edizione*

«[...] occorre una trattazione che rompesse gli schemi tradizionali e convenzionali, che aprisse la mente alla conoscenza ed alla sensibilità dei rapporti tra paesaggio naturale e paesaggio umano, facendo leva tanto sui presupposti geo-litologici dell'attività costruttiva, quanto su quelli geo-morfologici dell'attività urbanistica» (RODOLICO 1977).

La prima edizione de *Le Pietre delle città d'Italia* venne data alle stampe per i tipi di Le Monnier di Firenze nel 1953, esattamente settant'anni fa<sup>4</sup>. Prodotto inizialmente in sole 1550

<sup>1</sup> Il padre, Nicolò, è stato un apprezzato storico e studioso; si deve anche a lui l'impulso verso l'ambiente umanistico che Francesco Rodolico ha coltivato congiuntamente a quello scientifico. Cfr. FALZONE 1972.

<sup>2</sup> In questi anni Rodolico pubblica i suoi primi contributi scientifici ospitati nei *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei*, poi ripubblicati in singoli opuscoli dall'editore Bardi di Roma. Tra questi: RODOLICO 1928A; RODOLICO 1928B; RODOLICO 1929; RODOLICO 1930.

<sup>3</sup> Tra le sue ultime pubblicazioni miscellanee: *Scritti di varia cultura urbana* (RODOLICO 1976) e *Qualche ricordo alla rinfusa* (RODOLICO 1977). Il volume *Pensieri di un servo inutile* (RODOLICO 1980) è invece una raccolta di riflessioni religiose, specchio di una profonda e mai ostentata fede cristiana che ha contraddistinto tutta la vita dello studioso. Gli ultimi lavori scientifici riprendono infine temi già oggetto degli studi accademici: *Sulla varia fortuna dell'arte mineraria in Toscana*, (RODOLICO 1984) e *Una pietra medicea* (RODOLICO 1985).

<sup>4</sup> Il volume venne terminato di stampare il 14 marzo 1953 presso gli stabilimenti tipografici "Enrico Ariani e l'arte

copie numerate, più 150 riservate al servizio stampa, il volume venne aggiornato dallo stesso autore e pubblicato come seconda edizione nel 1965 (RODOLICO 1965)<sup>5</sup>. La fama dell'opera e la sua ampia circolazione lungo tutta la seconda metà del Novecento condussero l'editore a una ristampa nel 1995, a suggello di un successo e apprezzamento largamente condivisi e celebrati<sup>6</sup>. Un lavoro iniziato da Rodolico nel 1946 alla Facoltà di Scienze dell'Università di Modena e concluso nel 1952 presso la Facoltà di Architettura di Firenze, con l'idea di offrire uno studio innovativo sul «rapporto tra la Terra e l'Uomo, seguendo le pietre dalla natura all'arte» (RODOLICO 1965: X).

Il lavoro di Rodolico è una preziosa disamina sulle modalità e i motivi che spingono all'impiego di determinate pietre nell'architettura (l'economia, l'arte, le proprietà intrinseche, il costo di estrazione e di lavorazione, le spese di trasporto, etc.) e come queste abbiano forgiato le città che conosciamo. Una narrazione appassionata e accurata, frutto della dialettica senza preconcetti tra discipline; impostazione metodologica che, agli inizi della carriera, fu per Rodolico anche motivo di critica da parte dell'ortodossia mineralogista (CATALUCCIO 1989: 205). L'idea di far dialogare più discipline nasceva però paradossalmente dalla negazione delle stesse. Nella prefazione alla seconda edizione, Rodolico rimarca infatti convintamente le parole di Giorgio Pasquali: «non esistono discipline [...] esistono problemi che vanno risolti con tutte le conoscenze» (RODOLICO 1965: XIII). E oltre a tutte le conoscenze, Rodolico fa ricorso anche a tutti gli strumenti di studio. Tra questi, la macchina fotografica, portento della tecnica che dall'Ottocento ha ampliato le possibilità degli studiosi dello spazio fisico. Il ricco archivio fotografico di Rodolico, composto di negativi e stampe databili tra il 1932 e il 1971, consta di un campionario di materiali lapidei suddivisi per soggetti architettonici e naturalistico-paesaggistici, per lui supporto fondamentale nella redazione di tutti i suoi testi a stampa e particolarmente per *Le pietre delle città d'Italia* (Fanelli 2007; Mingardi, Tagliagambara 2022). In questo testo viene operata dallo stesso Rodolico un'accurata selezione di immagini da pubblicare, scelte tra i suoi scatti personali e altri significativi, con scrupolosa ansia di tenere assieme dati, fonti bibliografiche e visive.

Nella prima edizione, l'opera contiene 36 «cartine»<sup>7</sup> redatte dallo stesso Rodolico, e 36 tavole in bianco e nero, più una a colori, posta in apertura del volume e rappresentante il Battistero di Firenze e altri monumenti, tratta da una miniatura del Biadajolo<sup>8</sup>. Nella seconda edizione vengono inserite invece 38 cartine e 44 tavole in bianco e nero, più quella di apertura sempre dedicata a Firenze<sup>9</sup>. Accurata quanto gli apparati iconografici anche la copertina del libro, molto essenziale nell'impostazione che rende protagonista un significativo motivo del commesso in marmo e serpentina che riveste il tempietto di Santo Sepolcro a Firenze, opera di Leon Battista Alberti, posto sotto il titolo del volume in colore verde (Fig. 1).

---

della stampa" di Firenze; le zincotipie vennero eseguite dalla "Zincografia Fiorentina"; la carta venne fornita dalle "Cartiere A. Binda" (RODOLICO 1953: 476).

<sup>5</sup> La seconda edizione è il frutto di una meditazione di dodici anni, favorita dal dibattito che l'opera aveva suscitato, quindi dai riscontri e suggerimenti raccolti dall'autore dopo la pubblicazione. È significativo in tal senso il rapporto che Rodolico stringe con l'ingegnere e architetto Piero Sanpaolesi, docente di restauro dei monumenti nella Facoltà di Architettura di Firenze, la cui influenza è significativamente riscontrabile nell'edizione del 1965. Cfr. CIARDI 2017.

<sup>6</sup> Tra tutti i riscontri segnalo, in particolare, la *Giornata di Studi in onore di Francesco Rodolico*, svoltasi a Firenze il 25 ottobre 1993 presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro delle strutture architettoniche dell'Università degli Studi di Firenze e a cui presero parte molti studiosi con contributi sui temi di ricerca aperti da Francesco Rodolico. Gli atti di quella giornata sono stati pubblicati a cura di Daniela Lamberini per i tipi di Le Monnier (LAMBERINI 1995). Cfr. anche Dezzi BARDESCHI 1995. Nella prefazione alla seconda edizione lo stesso Rodolico rimarca la critica benevola nei confronti dell'opera, in particolare nelle parole di Emilio Cecchi e Alfredo Chastel (RODOLICO 1965: XII).

<sup>7</sup> Le carte sono un'elaborazione dell'autore, costruite su diverse basi cartografiche con il fine di mostrare la posizione delle cave, tanto in rapporto alle città descritte, quanto alle condizioni geologiche locali (RODOLICO 1953: 37).

<sup>8</sup> Codice della prima metà del secolo XIV, Biblioteca Laurenziana di Firenze. Cfr. Frontespizio della prima edizione (RODOLICO 1953).

<sup>9</sup> Cfr. frontespizio della seconda edizione (RODOLICO 1965).

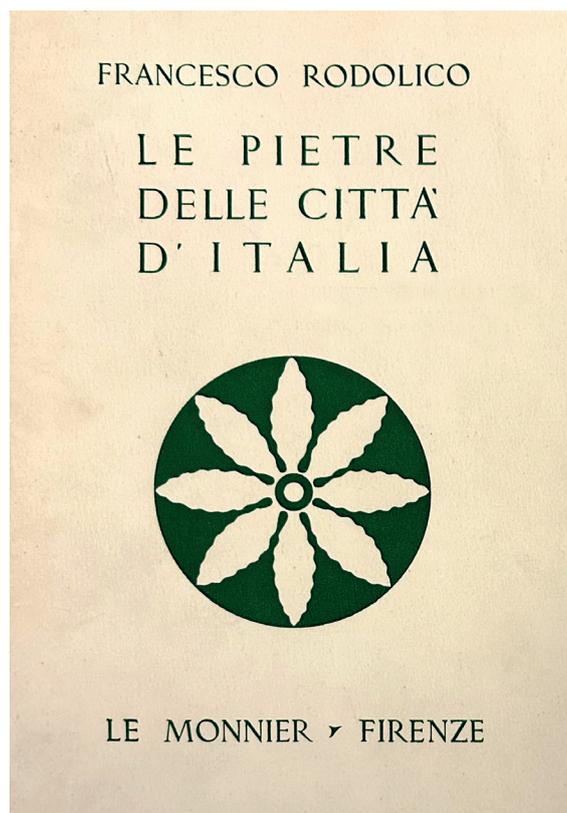


Fig. 1. Copertina del volume di Francesco Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia*, Le Monnier, Firenze 1953.

Anche da questi dettagli si coglie chiaramente come *Le pietre delle città d'Italia* non sia l'esito di ricerche di laboratorio o di uno studio chimico o tecnologico dei materiali, ma il compendio di un minuzioso lavoro principalmente intellettuale, orientato all'impegno sul campo. Rodolico ci invita a riflettere sul fatto che si possa apprendere dall'osservazione degli antichi edifici le caratteristiche e i pregi delle pietre molto meglio che dagli scritti tecnico-scientifici o filosofici. Ciò non significa che questi non siano fondamentali, ma significa che posta una solida base conoscitiva della materia, per intendere la modellazione delle città e dell'architettura occorre altro; occorre vedere come e dove le pietre sono state tagliate, quale maestria artigiana le abbia plasmate e come siano state composte e per quali motivi, soprattutto simbolici, oltre che tecnici.

Uno dei pregi del lavoro di Rodolico sta proprio nell'aver palesato in maniera cordiale e allo stesso tempo professionale la stretta correlazione tra identità urbana e matericità. Le città del secondo dopoguerra, quando Rodolico affronta questo studio, sembravano aver smarrito tale prospettiva di interpretazione dello spazio urbano, in conseguenza dell'omologazione e globalizzazione degli approcci di produzione dei manufatti edilizi. Il rapporto materia-identità è invece alla base della storia delle città, sia perché le pietre che hanno composto nel tempo ciascun agglomerato urbano sono legate alla storia locale – sono state spesso tratte dal territorio di pertinenza (geografico o politico), oppure acquistate tramite specifici e talvolta costosi negozi – sia perché, con le forme che assumono, sono il risultato di una sapienza artigiana, esito cioè di una condivisa e peculiare cultura materiale. Rodolico proiettava pioniericamente questa idea già a metà del Novecento, e sebbene precocemente condivisa da una rilevante parte dell'ambiente scientifico e culturale del tempo, le città hanno percorso spesso mode molto più universalistiche, almeno fino a tempi piuttosto recenti.

Oggi una coscienza culturale e tecnica di segno diverso sembra restituire rinnovate azioni nel campo della tutela dei centri storici e del restauro dei monumenti, anche in sintonia con lo spirito de *Le pietre delle città d'Italia*. A 70 anni di distanza l'attualità del pensiero di Rodolico risiede quindi non tanto nel riconoscere e comprendere l'inestimabile valore del messaggio

inserito in questo volume – certamente valido ancora per i nostri tempi – quanto nell'attuare nei confronti della città e dei suoi monumenti azioni coscientemente conseguenti a quel postulato.

La felice coincidenza tra la comprensione e l'azione coerente al messaggio di questo volume è il frutto anche di una nuova prospettiva con cui si sono osservate e studiate negli ultimi decenni le città e le loro formazioni storiche: dalla proiezione frenetica verso il futuro di molte politiche e studi urbani a quella più lenta e meditativa del passato. La storia ha infatti iniziato ad alimentare ricerche, lavori e coscienze; la cultura materiale e immateriale ha preso consistenza nelle scelte di politica urbana. La storia della città, così come formulata da studiosi dello spessore di Enrico Guidoni, è diventata faticosamente più presente nei programmi accademici e nel dibattito scientifico e culturale<sup>10</sup>. Perché se è vero che nel discorso di Rodolico le pietre contribuiscono in modo decisivo al disvelamento della mutevole identità dei luoghi, è pur vero che per comprendere quell'identità non può bastare la matericità delle cose. Tale lettura deve essere messa in relazione con quella della composizione dello spazio urbano storico, che vede nella matericità l'esito di un più complesso insieme di aspirazioni, significati e simboli che ogni epoca ha forgiato con propri sentimenti e prerogative, dando forma di volta in volta a nuove immagini di città.

Si capisce quindi che l'attualità del pensiero di Rodolico risalta oggi anche grazie al supporto di rinnovate posizioni culturali e prospettive di indagine che, come quelle dello studioso toscano, hanno orientato lo sguardo critico e transdisciplinare, sociale e collettivo verso le caratteristiche materiche e simboliche dell'ambiente urbano, quale elemento più autentico per capire, e quindi custodire, il *genius loci* delle nostre città e dei nostri paesi.

### 3. Le città e le architetture della Sardegna negli studi di Francesco Rodolico

Nel volume *Le Pietre delle città d'Italia* la Sardegna risalta con evidenza entro la narrazione proposta da Rodolico. L'indice del volume e le parole introduttive al testo mostrano chiaramente questa peculiarità: il libro è composto secondo una trattazione delle pietre delle città d'Italia per macroambiti, corrispondenti ai singoli capitoli (dalle Alpi occidentali alle coste, dalle Alpi centrali alla Pianura Padana e così via verso il sud Italia e le isole). Una struttura dei capitoli per singole regioni o per raggruppamento spaziale delle rocce sarebbe stata infatti più semplice ma limitante, come chiarito dallo stesso autore. Rodolico individua un criterio terzo rispetto a questi, in cui solo la Sardegna coincide nella sua compiutezza isolana – comunque differente dalla Sicilia – per composizione delle sue pietre e limiti amministrativi, configurandosi come *unicum* nazionale: «Basta gettare lo sguardo alla carta geologica della Sardegna, e la serie dei terreni, che risale addirittura a rocce del cambriaco e del silurico, attesta già una storia lunga e complessa, che differenzia e distacca il massiccio sardo-corso dalla penisola italiana e dalla Sicilia» (RODOLICO 1953: 459) (Fig. 2). Una peculiarità che si riflette nelle sue variegate pietre, come dimostrato dall'emblematico caso del capoluogo: «Cagliari trae dagli stessi terreni miocenici, tanto la salda pietraforte, quanto il tufo, un tenerissimo calcare argilloso» (RODOLICO 1953: 7).

Oltre a quest'aspetto oggettivo, legato alle caratteristiche intrinseche dell'isola, è interessante rilevare una più generale affinità di Rodolico con la Sardegna, resa palese da alcune precoci vocazioni scientifiche e culturali. Gli studi portati avanti dallo studioso appena ventenne, e concretizzati in uno dei suoi primi contributi scientifici a stampa, riguardano

<sup>10</sup> Enrico Guidoni (1939-2007) è considerato uno dei fondatori della moderna storia dell'urbanistica. Architetto e docente universitario è stato prolifico studioso delle componenti tecniche e simboliche sottese ai progetti urbani, particolarmente dal Medioevo alla Modernità. Il carattere innovativo e inedito della rilettura dei processi di fondazione e sviluppo della città proposto da Guidoni è stato supportato da un'originale metodo di studio ancora oggi attuale, che trova fondamento nei dati archivistici, archeologici, cartografici, normativi e nei rilievi sul campo, anche con particolare attenzione per gli aspetti materici delle costruzioni. Cfr. STORIA DELL'URBANISTICA 2022. Per una selezione dei suoi lavori più significativi rimando a GUIDONI 1970; GUIDONI 1978; GUIDONI 1989 GUIDONI 1990; GUIDONI 1991; GUIDONI 1992.

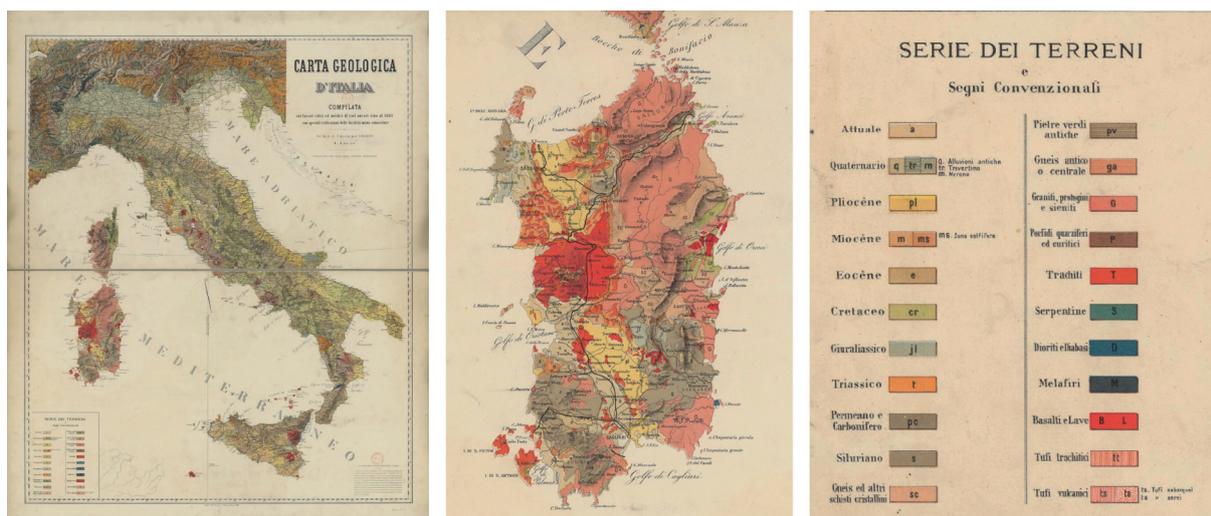


Fig. 2. Carta geologica d'Italia, 1889, dettaglio della Sardegna e della legenda (Bibliothèque Nationale de France).

proprio aspetti mineralogici dell'isola. La pubblicazione *Appunti sulla fosgenite di Monteponi: nota* (RODOLICO 1928), inserita nei rendiconti della Regia Accademia dei Lincei, quindi edita come estratto, analizza un particolare minerale sardo: un cloruro-carbonato di piombo di simmetria tetragonale che si presenta in prismi più o meno allungati, i cui esemplari più rappresentativi, sia per dimensione sia per forma, provengono dalle miniere di Monteponi, nell'Iglesiente (GUASTONI, PEZZOTTA 2007). Agli aspetti mineralogici fanno da controcanto quelli architettonici, antropologici e culturali; mondi che attraggono Rodolico, variamente interessato ai nuraghi, alle città medievali e moderne, alla società sarda e i suoi miti, con tradizioni e culture che giungono fino alla contemporaneità, riassunte e raccontate anche dai narratori contemporanei amati dallo studioso toscano. L'interesse per la scrittrice sarda Grazia Deledda, ad esempio, è il motivo per cui Rodolico porta con sé durante alcuni viaggi negli anni Trenta il libro Premio Nobel *Canne al Vento*, opera che compare anche in una foto scattata a San Pellegrino in Alpe (Lucca) (Fig. 3). Qui, su una caratteristica stratificazione di arenaria, Rodolico poggia il libro della scrittrice sarda e immortalata la composizione. Il libro fornisce una scala all'immagine ma allo stesso tempo, come ha osservato argutamente Gianluca Belli, offre anche un «commovente frammento di umanità» (BELLI 2000: 28)<sup>11</sup>. Forse è anche con questo scatto, che unisce Toscana e Sardegna, pietre e prodotti culturali dell'ingegno umano, che si inquadra quell'incessante ricerca e disvelamento del rapporto tra Terra e Uomo caro a Rodolico: le pietre che incontrano la creatività dell'umanità assumono significati vivi e nuovi, plasmando opere d'arte, architetture, città e paesaggi.

Per Rodolico la Sardegna è in generale terra affascinante e indomita, da scoprire seguendo le tracce degli esploratori del Settecento e dell'Ottocento da lui tanto amati e a cui probabilmente si ispira, da incessante viaggiatore, cercando di replicarne le imprese<sup>12</sup>: «Nel visitare poi sempre più numerose città d'Italia e d'Europa, l'architettura minore a poco a poco mi attrasse più delle singole opere» (RODOLICO 1953: IX). E in questo peregrinare, Rodolico si interessa anche della Sardegna con l'idea di scrivere di cose note e viste. Fedele al rigore metodologico e alla precisione scientifica, Rodolico non si avventura in descrizioni di contesti per lui ignoti: emblematico, in tal senso, il caso di Benevento, città non inserita nella prima edizione del volume perché non ancora visitata prima della stesura, quindi inserita nella seconda edizione dopo averla veduta (RODOLICO 1965: XIII). Di questi viaggi si ha spesso riscontro iconografico

<sup>11</sup> Ringrazio Gianluca Belli per la segnalazione e per il costruttivo confronto sui temi affrontati nel presente contributo.

<sup>12</sup> Rodolico amava viaggiare anche con i propri studenti. Per i frequentanti la Facoltà di Architettura di Firenze organizzò tre memorabili viaggi studio: in Sicilia, sua terra d'origine (1953), a Roma con Adalberto Libera (1954) e in Puglia (1955). Cfr. BRUNETTI 2018: 13.



Fig. 3. SAN PELLEGRINO IN ALPE (Lucca) – Aspetto superficiale della stratificazione dell'arenaria, 1930 ca. Al centro il libro *Canne al Vento* di Grazia Deledda (Archivio fotografico di Francesco Rodolico, Università degli Studi di Firenze).

nell'archivio di fotografie di Rodolico, organizzato dallo stesso studioso in sezioni regionali. Tuttavia, proprio per il caso sardo, non si conservano immagini delle sue esplorazioni, così come per il Molise<sup>13</sup>. Non sono noti i motivi dell'assenza, tuttavia, dal punto di vista illustrativo, la Sardegna viene comunque efficacemente rappresentata all'interno de *Le pietre delle città d'Italia* con un'elegante fotografia della Torre dell'Elefante di Cagliari, che Rodolico inserisce nella Tav. III, a inizio del volume, in una posizione di particolare rilievo nella narrazione ed entro una selezione di sole 13 immagini di «complesse e sontuose architetture» nazionali (RODOLICO 1953: 38) (Fig. 4).

Alla Sardegna è dedicato l'intero capitolo conclusivo del volume. È da qui che si colgono gli aspetti più scientifici del discorso dello studioso nei confronti delle pietre delle città dell'isola, caratterizzate da calcari, graniti e trachiti che risaltano tra tutte le tipologie di pietre della regione (RODOLICO 1953: 459-471). Le caratteristiche geologiche e lapidee della Sardegna sono messe in relazione da Rodolico con l'architettura locale facendo ampio ricorso agli studi di Dionigi Scano e ad altre fonti storiche, tra cui spiccano, per distanza temporale, quelle cinquecentesche di Francesco Fara<sup>14</sup>.

Dopo una nota introduttiva al contesto sardo Rodolico si occupa principalmente di analizzare i due centri urbani maggiori dell'isola, Cagliari (RODOLICO 1953: 460-465) e Sassari

<sup>13</sup> Nell'archivio Rodolico non è presente neppure una sezione Valle d'Aosta, sebbene alcune foto della città di Aosta compaiano entro la cartella "Piemonte". Per un dettaglio rimando all'inventario dell'archivio fotografico pubblicato in FANELLI 2007: 16-36.

<sup>14</sup> Il principale testo di Dionigi Scano utilizzato da Rodolico è *Le pietre da taglio negli edifici monumentali della Sardegna* (SCANO 1908). Per un recente contributo critico sull'opera rimando all'articolo di Paolo Scarpellini dedicato a *Le pietre da costruzione in Sardegna*, inserito nel volume su Dionigi Scano di prossima pubblicazione per i tipi di Steinhäuser Verlag, curato da Donatella Fiorino e Marcello Schirru (testo consultato in anteprima). Riguardo Francesco Fara, Rodolico utilizza un'edizione ottocentesca della *Chorografia Sardiniae* (FARAE 1835).



Fig. 4. CAGLIARI – Torre dell'Elefante (foto Pasella, E.P.T. di Cagliari, in RODOLICO, 1953: Tav. III).

(RODOLICO 1953: 465-469), a cui affianca un sintetico paragrafo conclusivo dedicato alla città di Alghero (RODOLICO 1953: 469-471).

La pietra calcarea cagliaritana è il principale interesse di Rodolico nella disamina dedicata al capoluogo. Questa si presenta in due tipologie: il *tufò* calcareo argilloso e la pietra compatta detta *pietraforte*, varianti connotate da diverse proprietà tecniche: il *tufò* risulta facilmente lavorabile con l'ascia e da esso sono stati ricavati nel tempo cantoni in modo piuttosto agevole, al netto della scarsa resistenza alla pressione del materiale; la *pietraforte* invece si è prestata bene nei secoli alla lavorazione in varie forme e anche alla lucidatura, sebbene non risalti per omogeneità. Le due varianti di pietra calcarea sono le più utilizzate nell'architettura storica della città: dall'anfiteatro romano alla cattedrale, dalle mura alle torri, così come altri manufatti medievali e decori di evidente carattere iconico (CORONEO 1993). Tra questi il «portaletto romanico-gotico, che s'apre alla destra della Cattedrale, si direbbero di spoglio, tanto i marmi bianchi e rossi, quanto il possente architrave monolitico di calcare locale, su cui venne incastrata senz'altro la fronte d'un sarcofago romano!» (RODOLICO 1953: 463). Notevoli per impatto nell'immagine cittadina le torri di San Pancrazio e dell'Elefante (Figg. 4-5-6): esse «hanno la stessa forma e struttura, con tre lati di muratura piena ed il quarto aperto. All'interno le pareti sono rivestite da piccoli conci di calcare argilloso; all'esterno, il paramento è formato da grandi conci parallelepipedi di calcare compatto, diverso però di qualità nelle due torri: in quella dell'Elefante la pietra è riccamente conchigliifera, ma nell'assieme risulta compatta e resistente; nella Torre di San Pancrazio la pietra è maggiormente detritica e porosa». (RODOLICO 1953: 463). La pietra calcarea è anche il materiale preferito dell'architettura aragonese e spagnola della città, facilmente impiegata per l'architettura civile come per quella monumentale, specialmente ecclesiastica, spesso caratterizzata da eleganti volte a crociera (SEGNI PULVIRENTI, SARI 1994; CADINU, MAIS 2023). Nello stesso periodo si registrano ampie trasformazioni alle mura cittadine secondo una nuova impostazione formale e materica rispetto a quelle pisane. Queste spiccano «per la bellezza dei cantoni calcarei, duri, compatti, a grossi conci parallele-



Fig. 5. CAGLIARI – Particolare della Torre dell'Elefante (foto S. Mais).

pipedi di cui sono rivestite le pareti esterne, mentre le mura aragonesi hanno un paramento di tramezzario, che in molti tratti non ha resistito all'azione degli agenti atmosferici» (RODOLICO 1953: 464). L'architettura successiva prodotta nella città di Cagliari prosegue nell'ampio impiego della pietra locale, anche se Rodolico nota che «nei secoli XVII e XVIII la pietra da taglio a vista scarseggia, prevalendo negli edifici la muratura e la decorazione in tufo intonato o stuccato» e sottolineando qualche ricercata eccezione, come l'ottocentesca colonna miliare di porfido rosso della Piazza Yenne di Cagliari<sup>15</sup> e altre architetture realizzate durante il Regno di Sardegna (NAITZA 1992). Seppur non segnalati da Rodolico, interessanti utilizzi della pietra locale nelle architetture e opere d'arte della città si riscontrano anche dopo l'Ottocento e fino alla contemporaneità<sup>16</sup>.

Anche a Sassari il tenero calcare tufaceo ridotto in cantoni è l'elemento lapideo di base dell'architettura locale. Rodolico sottolinea comunque che la ricerca di un materiale più compatto per l'architettura turritana ha spinto nel tempo ad aprire cave di duro calcare nella regione di San Giuliano e a impiegare anche le trachiti andesitiche, di cui alcuni giacimenti sono prossimi alla città verso occidente: «Nelle costruzioni si notano spesso diversità notevoli riguardo alla qualità dei conci adoperati, diversità accentuate nelle parti spettanti a periodi diversi» (RODOLICO 1953: 467). La cattedrale, Santa Maria di Betlem, Casa Farris, Casa Guarino e Palazzo Manca d'Usini, sono alcune delle costruzioni, tra Medioevo e Rinascimento, a cui Rodolico presta maggiore attenzione, in una meticolosa e sintetica correlazione tra materiali, forme architettoniche e cave<sup>17</sup>. Nella cattedrale (Fig. 7), di impianto medievale e molto rima-

<sup>15</sup> Sulla colonna miliare, segnale del principio della Strada Reale Carlo Felice, cfr. MAIS 2020: 232-239.

<sup>16</sup> Rimando alle schede delle architetture costruite a Cagliari dall'Unità d'Italia all'inizio del nuovo secolo inserite in MASALA 2001. Le descrizioni storico-architettoniche proposte nel volume sottolineano spesso l'impiego della pietra locale nei progetti novecenteschi cittadini, quale legame materico e simbolico con l'ambiente cittadino e la tradizione.

<sup>17</sup> Per un approfondimento delle caratteristiche delle architetture citate si rimanda alle schede descrittive inserite in SEGNI PULVIRENTI, SARI 1994; NAITZA 1992.



Fig. 6. CAGLIARI – Quartiere Castello. In primo piano la Cattedrale di Santa Maria, in fondo a sinistra la Torre di San Pancrazio (foto A. Masala, Sky Survey System).

neggiata nei periodi successivi, «si riconobbe nel corso di recenti restauri, che “il tufo terziario della regione sassarese, pur sempre adoperato, proveniente da varie cave, appariva di qualità più o meno buona: migliori (di grana più compatta e meno igroscopici) i così detti ‘cantonì’ impiegati nel nucleo principale e manifestamente originario della chiesa, ossia la navata gotico-aragonese, dove i conci apparivano leggermente giallognoli. Molto probabilmente questa pietra proveniva dalla cava ormai esaurita della regione detta di Santu Biglianu”» (RODOLICO 1953: 467). Ai Gesuiti, nell’isola dal XVI secolo, Rodolico riconosce il merito di una «nuova scuola di edilizia» cittadina, ampiamente influente verso l’architettura civile anche nel modo di adoperare il materiale da costruzione, particolarmente nella modellazione «delle finestre e dei portoni»<sup>18</sup> (Fig. 8). Usi che si mescolano con l’architettura dei secoli successivi, ancora fondata prevalentemente sulla pietra calcarea locale seppur aperta all’impiego di altri materiali. Nelle architetture del «Sei e del Settecento, prevalse la muratura in scapolame coperto di intonaco scadente, con stipiti, davanzali, riquadri d’aperture in generale, di pietra lavorata. Dapprima i conci ebbero mole cospicua, ad esempio nel palazzo dell’Università e negli altri edifici dei Gesuiti; man mano che si procede verso la fine del Settecento essi ridiventano sempre più piccoli, fino alla sostituzione dei pesanti architravi con piattabande, sempre però di pietra, mai di laterizio. Quanto alla qualità della pietra, si tratta di norma del calcare tufaceo, pur non mancando l’uso di varietà migliori. L’imponente prospetto barocco della Cattedrale ha tutta la parte inferiore di buona pietra, mentre l’esuberante frastagliata decorazione della parte superiore venne scolpita nel tenero calcare tufaceo» (RODOLICO 1953: 468) (Fig. 7). L’impostazione di studio di Rodolico rispetto alle architetture sassaresi segna una traccia di indagine piuttosto inedita, che la storiografia successiva ha mostrato di considerare tra i

<sup>18</sup> Per un approfondimento sull’architettura dei gesuiti in Sardegna segnalò SCHIRRU 2021 e GAROFALO 2012. Sui caratteri architettonici della Chiesa di Gesù e Maria di Sassari si veda anche PORCU GAIAS 1996: 187-194.



Fig. 7. SASSARI – Cattedrale di San Nicola (foto A. Masala, Sky Survey System).

temi fondamentali per un'aggiornata interpretazione della città e dei suoi monumenti (PORCU GAIAS 1996).

Ad Alghero la pietra più impiegata nelle costruzioni è l'arenaria tufacea, detta *massacà*. Attorno alla cittadina sono state aperte nel tempo diverse cave: a Cuguttu, a Cantaro e nella regione di Sant'Agostino. Meno impiegata la trachite, comunque presente, ma lavorabile con maggiore difficoltà. Un esempio di commistione delle due principali pietre della città è la Torre dello Sperone, differente dalla Torre di Porta Terra, paradigmatico esempio di struttura in muratura con conci di *massacà* accuratamente squadrati. Le forme del gotico catalano algherese sono ugualmente modellate con questo materiale: la Cattedrale con il suo «bel portale gotico gigliato, la canna ottagonale del campanile terminato da freccia ornata da gattelli e rivestita di ceramica policroma» (Rodolico 1953: 470-471), Casa Doria, le parti più antiche della Chiesa di San Francesco, di cui spiccano le tozze colonne del chiostro del convento e il campanile<sup>19</sup> (Fig. 9). Quest'ultima architettura è particolarmente interessante per Rodolico che sottolinea che «alcuni capitelli ed altri pezzi finemente decorati sono di un calcare bianco compatto a grana finissima, in tutto corrispondente a qualche tipo di calcare miocenico dell'altopiano sassarese (quello, ad esempio, che affiora presso Mara, tra Villanova e Pozzomaggiore [...])» (Rodolico 1953: 471). L'Ottocento è invece il periodo in cui la trachite trova un più ampio utilizzo, specialmente in portali e basamenti. L'alto pronao neoclassico della cattedrale, opera di Michele Dessì Magnetti, poggia proprio su un robusto zoccolo di conci di trachite squadrati a regola d'arte ed emblematici della confidenza delle maestranze locali anche con questo materiale (NAITZA 1992: 239). Il *massacà* è comunque il materiale più diffuso

<sup>19</sup> Interessanti correlazioni tra forme architettoniche e materiali lapidei da costruzione delle architetture citate si trovano nelle schede dedicate alle chiese in SEGNI PULVIRENTI, SARI 1994.



Fig. 8. SASSARI – Chiesa di Gesù e Maria, oggi Santa Caterina (foto S. Mais).

anche nell'edilizia di base locale (SATTA 1996) recentemente studiato – in linea con il lavoro di Rodolico – in alcuni lavori tesi a reinterpretare la consistenza materiale e compositiva dell'architettura locale (IUZZOLINO, LOMBARDO 2001). Tra questi risaltano nuove letture delle fabbriche religiose, come quelli dedicati alla cattedrale e alla chiesa di San Francesco. I due impianti sono inquadrati entro l'ambiente progettuale internazionale tramite confronti riguardanti anche le lavorazioni dei materiali lapidei e la costruzione delle cupole in pietra (NOBILE 2012).

Poche differenze intercorrono nel capitolo dedicato alla Sardegna tra la prima e la seconda edizione del volume. Variazioni prevalentemente legate a scelte linguistiche e qualche precisazione marcano i maggiori interventi rilevabili. La novità più evidente riguarda invece la carta sintetica delle rocce dedicata al territorio cagliaritano. Nella prima versione è riportata una carta piuttosto sommaria con la sola indicazione della formazione calcarea e marnoso-sabbiosa del miocene (Fig. 10). Nell'edizione del 1965 la carta ha una scala di maggiore dettaglio e occupa un'intera pagina del volume. Il territorio rappresentato si estende dallo stagno di Cagliari al Poetto, mettendo in evidenza tutti i promontori cittadini: il colle del Castello, San Michele, Monte Urpinu, Monte Mixi e Capo Sant'Elia. Anche la rappresentazione è più dettagliata e articola in modo più puntuale la geologia del miocene: pietraforte, tramezzario e tufo, più una generica campitura indicante formazioni lapidee varie (RODOLICO 1953: 461; RODOLICO 1965: 481) (Fig. 11).

In questa disamina è inoltre interessante rilevare il campo di riferimenti attivati da Rodolico per la stesura del capitolo dedicato alla Sardegna. Allo studioso giungono fondamentali informazioni e suggerimenti da diversi colleghi sardi o comunque studiosi di aspetti diversi dell'isola: Paolo Montaldo (per i paragrafi dedicati a Cagliari, Sassari e Alghero), Vico Mossa (per i paragrafi dedicati a Sassari e Alghero), Pellegrino Delogu e Silvio Vardabasso (per il paragrafo su Cagliari), Giovanni Calcati e Antonino Stillone (per il paragrafo su Alghero), Aurelio Serra (per il paragrafo su Sassari) (RODOLICO 1953: 465, 468, 471). Personaggi specchio di un ricco quadro di rapporti con accademici e professionisti del mondo del progetto isolano,



Fig. 9. ALGHERO – Vista del centro storico. In basso a sinistra la chiesa con il chiostro di San Francesco, a destra più in alto la Cattedrale di Santa Maria (da Sardegna Geoportale, Regione Autonoma della Sardegna).

intessuti nel tempo da Rodolico. Tra i citati, Vico Mossa emerge per affinità con lo studioso toscano per il modo originale e curioso di intraprendere gli studi sui multiformi aspetti dell'architettura locale (PODDA 2019)<sup>20</sup>.

Al di là del capitolo specificamente dedicato alla Sardegna, ne *Le pietre delle città d'Italia* si rileva una presenza dell'isola anche entro discorsi più generali, quale regione emblematica per pratiche e storie. Trattando di «pietre antiche», ossia le pietre ornamentali che i romani facevano giungere in copia per l'impiego nelle loro architetture, Rodolico osserva l'assiduità e diffusione della pratica significativamente rappresentata dalle vicende sarde. Azione di moda ancora nel Medioevo, quindi nel Rinascimento, con un coinvolgimento geografico molto ampio, esteso per lo meno a tutto il Mediterraneo. A questo proposito, negli *Addenda* alla II edizione, Rodolico riporta le parole di stupore per il fenomeno da parte di Fra Giordano da Rivalto, che nel Duecento segnalava che «veniano dalla Grecia que' sassi, ovvero dalla Sardigna quind'oltre. Che costava cavatura quel sasso e tagliatura e recare e rizzare e quelle grandi cose?» (RODOLICO 1965: addenda)<sup>21</sup>.

Sardegna crocevia di scambi e interessi, particolarmente nel Medioevo: la costruzione delle sue città e architetture più rilevanti è infatti il frutto delle tecniche e della cultura di quel periodo storico, in un quadro di rapporti internazionali in cui l'isola emerge come luogo nevralgico nelle dinamiche del Mediterraneo (CADINU 2001). Riguardo quelle «pietre antiche» della Sardegna, ricordate da Rodolico tramite le parole di Fra Giordano, alcuni indizi possono aiutare a ricostruire specifiche vicende del passato. Pietre antiche impiegate per nuove forme e in nuovi luoghi, secondo un gusto per lo *spoglio* che ha talvolta documentati riflessi: emblematico il caso della cattedrale di Santa Giusta (1120-30) dove colonne e capitelli provenienti

<sup>20</sup> Vico Mossa (1914-2003), architetto e docente. Si è distinto nel panorama dell'architettura del Novecento sardo sia per i progetti realizzati sia per gli studi editi sull'architettura popolare e monumentale dell'isola, spesso orientati all'analisi degli aspetti materiali delle costruzioni (MOSSA 1989).

<sup>21</sup> Rodolico riporta un passaggio di MAGGINI 1922.

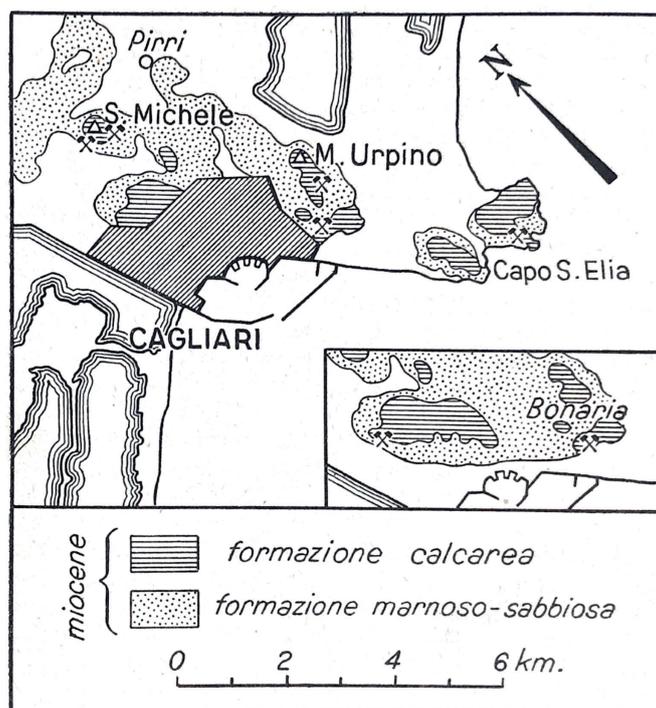


Fig. 10. CAGLIARI – Carta geologica schematica (da RODOLICO 1953: 461).

da architetture classiche sono utilizzati in modo composto e armonico con l'intera nuova fabbrica, tanto da far ipotizzare sia la familiarità delle maestranze con questo tipo di pratica, sia la possibile volontà di ostentazione antiquaria da parte della committenza religiosa (CADINU 2022: 190-191). Sempre in ambito oristanese, lo stesso Rodolico ricorda il leggendario quanto poco documentato travaso di pietre dall'abbandonato centro di Tharros verso Oristano. Pratica che la memoria orale tramanda accompagnata dai canti «lieti» dei sardi che così intonavano: «*Portant a carros sa perda de Tarros*» (Rodolico 1953: 22)<sup>22</sup>. Frase più pertinente al mito che alla realtà dei fatti, riportata comunque da Rodolico per introdurre romanticamente il lettore al seduttivo tema dello spostamento delle pietre, in una dinamica di movimento dei materiali lapidei ampia e complessa e che vede la Sardegna come protagonista, spesso anche come terra di destinazione di manufatti in pietra provenienti da lontano<sup>23</sup>.

Il tema del trasferimento delle pietre nella costruzione delle città è centrale nella trattazione di Rodolico tanto da meritare cenno già nell'introduzione al volume. Un'avvertenza fondamentale per la lettura de *Le pietre delle città*, al fine di non incappare nell'errore di considerare la questione degli elementi lapidei da costruzione risolvibile *in situ*; ossia nell'idea di operazioni di cava, lavorazione e impiego avvenute in uno stesso luogo o in luoghi strettamente contermini. Sono comunque numerosi nella storia anche i casi di impiego di pietre locali nell'architettura del luogo e anche in questo caso la Sardegna è emblematicamente rappresentativa del fenomeno, citata da Rodolico per i suoi nuraghi, quale esempio di costruzione «primitiva o rustica» in cui si riconoscono a prima vista le rocce del posto nei materiali adoperati (Rodolico 1953: 3).

#### 4. Conclusioni

Nonostante l'interesse suscitato da *Le pietre delle città d'Italia* quello di Rodolico rimane a oggi uno dei pochi tentativi di costruzione di un quadro di sintesi capace di tenere insieme

<sup>22</sup> «Portano con i carri le pietre da Tharros» (trad. dell'autore).

<sup>23</sup> Un esempio tra tutti è quello del pulpito della cattedrale di Cagliari, scolpito da Guglielmo tra il 1159 e il 1162. Inizialmente destinato al Duomo di Pisa viene poi donato al duomo cagliaritano, una volta realizzato il "nuovo" da Giovanni Pisano tra il 1303 e il 1310 (SERRA 1990: 37-39). Ulteriori casi sono documentati in altre architetture. Rimando in particolare ai contributi esposti nella giornata di studi *Talking Stones* (Cagliari, Cittadella dei Musei, 15-16 giugno 2023) e raccolti nel presente volume.

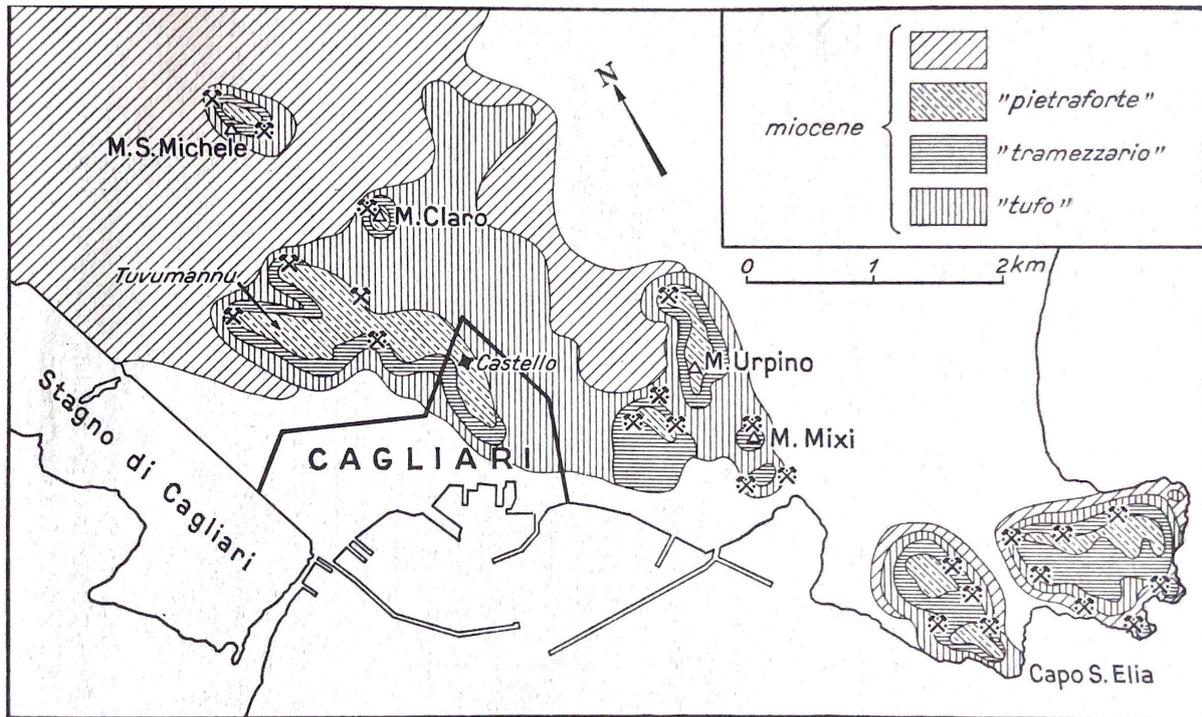


Fig. 11. CAGLIARI - Carta geologica schematica (da RODOLICO 1965: 481).

esiti architettonici, aspetti umanistici e qualità lapidee oltre che alla scala nazionale anche a quella regionale, in relazione con uno scenario tecnico e culturale ampio (Garofalo 2020: 219). Alcuni studi successivi, nati anche su impulso del lavoro di Rodolico, vanno comunque evidenziati perché hanno saputo orientare l'attenzione verso la cultura materiale locale delle città e dei paesi. Interessanti in questo senso, ancora una volta, alcune esperienze legate alla Sardegna, dalla fine del Novecento capace di dedicare rinnovata attenzione scientifica e progettuale all'architettura tradizionale e popolare<sup>24</sup>. Questa, molto spesso edificata in pietra, è oggi una delle più evidenti ricchezze culturali e identitarie dei centri storici della regione.

Le selezionate incursioni speculative di Rodolico dedicate alla Sardegna si dimostrano di rilevante interesse anche per gli studi specialistici locali più recenti, contribuendo ad alimentare l'attenzione verso il tema del materiale lapideo da costruzione in relazione ai significati dell'architettura e della città<sup>25</sup>.

Anche da questo rinnovato entusiasmo scientifico risalta la necessità di riproporre il messaggio del volume *Le pietre delle città d'Italia* a 70 anni dalla prima edizione. Un testo che continua a essere un riferimento per le indagini e per il progetto dello spazio fisico dei nostri tempi. L'attualità di questo lavoro risalta, però, oltre che per i significati già commentati, anche per gli assetti metodologici. Il rigore, il culto per l'ordine e la precisione con cui è stato costruito questo testo, sono un riferimento ancora oggi per gli studiosi contemporanei, che in questo volume possono trovare motivo di ispirazione per la programmazione della ricerca, la preparazione documentaria e bibliografica, la scelta e composizione dei temi e quindi la loro stesura. *Le Pietre delle città d'Italia* è un libro ancora vivo, come la materia di cui parla, che arriva a noi tra i lasciti più interessanti tra gli studi delle pietre nella storia.

<sup>24</sup> Ci si riferisce, ad esempio, agli studi di Antonello Sanna, già Direttore del Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura dell'Università degli Studi di Cagliari. Di particolare rilievo il progetto dei manuali del recupero dei centri storici, finanziati dalla Regione Sardegna e realizzati dal gruppo di ricerca dell'Università degli Studi di Cagliari coordinato dallo stesso docente (SANNA 1992; SANNA, CUBONI 2008). Tra gli altri pertinenti lavori, segnalò SANNA, ANGIONI 1988; SANNA 2001; SANNA, ATZENI 2009.

<sup>25</sup> Oltre alle pubblicazioni citate in testo e nella nota precedente, si segnalano i progetti di ricerca sui materiali lapidei da costruzione condotti dalla Regione Sardegna attraverso il Consorzio Sardegna Ricerche, intitolati *I materiali lapidei della Sardegna* e *Lapidei ornamentali della Sardegna* (2002).

Riferimenti bibliografici

- BELLI G.  
2000. La fotografia e il restauro dell'architettura. In *Architettura e fotografia. La scuola fiorentina*, Firenze, Università degli Studi di Firenze – Archivi Alinari: 45-51.
- BRUNETTI O.  
2018. *Firenze, Matera, Lecce. Diario fotografico 1955*, Matera, Edizioni Giannattelli.
- CADINU M.  
2001. *Urbanistica Medievale in Sardegna*, Roma, Bonsignori.
- CADINU M.  
2022. Il romanico in Sardegna nell'XI e XII secolo. In Naser Eslami A., Nobile R. M. (eds.), *Storia dell'architettura in Italia. Tra Europa e Mediterraneo (VII-XVIII secolo)*, Milano, Pearson: 183-196.
- CADINU M., MAIS S.  
2023. Architettura e urbanistica aragonese del Trecento in Sardegna. *Proyecto y Ciudad* 14: 81-94.
- CAPANNELLI E., INSABATO E.  
1996. *Guida agli Archivi delle personalità della cultura in Toscana tra '800 e '900. L'area fiorentina*, Firenze, Olschki.
- CAROBBI G., RODOLICO F.  
1976. *I minerali della Toscana. Saggio di mineralogia regionale*, Firenze, Olschki.
- CATALUCCIO F.  
1989. Francesco Rodolico tra cultura scientifica e cultura umanistica. *Archivio Storico Italiano* 147. 1: 203-212.
- CIARDI M.  
2017. Rodolico Francesco. *Dizionario Biografico degli Italiani Treccani* 88: 102-104.
- CORONEO R.  
1993. *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300 (= Storia dell'Arte in Sardegna)*, Nuoro, Ilisso.
- DEZZI BARDESCHI M.  
1995. Le pietre di Francesco Rodolico: la storia siamo noi. *Ananke* 10: 2-3.
- FALZONE G.  
1972. *Niccolò Rodolico uomo e storico*, Palermo, I.L.A. Palma.
- FANELLI G.  
2007. L'archivio fotografico di un grande naturalista petrografo, Francesco Rodolico. In G. Fanelli, G. Orefice (eds.), *Fotografie e fotografi: architettura, città, territorio (= Storia dell'Urbanistica Toscana XII)*, Roma, Kappa: 9-36.
- FARAE J. F.  
1835. *Chorografia Sardiniae*, Torino, Cibrario.
- GAROFALO E.  
2016. Le architetture della Compagnia di Gesù in Sardegna (XVI-XVIII secolo). In M. I. Álvaro Zamora, J. Ibáñez Fernández, J. Criado Mainar, *La arquitectura jesuítica*, Actas del Simposio Internacional, Zaragoza, Institución Fernando el Católico: 141-192.
- GAROFALO E.  
2020. Pietre e architettura nella Sicilia tardomedievale (XIII-XV secolo). In E. Basso, P. Bernardi, G. Pinto, *Le pietre delle città medievali. Materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc. XIII-XV)*, Cherasco, Centro internazionale di studi sugli insediamenti medievali: 219-238.
- GUASTONI A., PEZZOTTA F.  
2007. Fosgenite di Monteponi. Francesco Mauro e la collezione di fosgeniti del Museo di Storia Naturale di Milano. *RMI* 4: 248-254.

- GUIDONI E.  
1970. *Arte e urbanistica in Toscana 1000-1315* (= Biblioteca di Storia dell'arte 3), Roma, Bulzoni.
- GUIDONI E.  
1978. *La città europea. Formazione e significato dal IV al IX secolo*, Milano, Electa.
- GUIDONI E.  
1989. *La città dal Medioevo al Rinascimento* (= Biblioteca di cultura moderna 848), Roma-Bari, Laterza.
- GUIDONI E.  
1990. *Storia dell'urbanistica. Il Duecento*, Roma-Bari, Laterza.
- GUIDONI E.  
1991. *Storia dell'urbanistica. Secoli VI-XII*, Roma-Bari, Laterza.
- GUIDONI E.  
1992. *L'Arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal Medioevo al Settecento*, Roma, Kappa.
- IUZZOLINO C., LOMBARDO V.  
2001. El massacà: la pedra de l'Alguer. *L'Alguer* 78: 9-16.
- LAMBERINI D.  
1995 (ed.). *Le pietre delle città d'Italia. Atti della Giornata di Studi in onore di Francesco Rodolico*, Firenze, Le Monnier.
- MAGGINI F.  
1922. Fra Giordano da Rivalto e Dante. *Giornale Dantesco* XXV: 130-134.
- MAIS S.  
2020. *Ponti, strade e opere pubbliche. Giovanni Antonio Carbonazzi (1792-1873) ingegnere nel Regno di Sardegna* (= Lapis Locus 7), Wuppertal, Steinhäuser Verlag.
- MASALA F.  
2001. *Architettura in Sardegna dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento* (= Storia dell'Arte in Sardegna), Nuoro, Ilisso.
- MINGARDI L., TAGLIALAGAMBA S.  
2022. Le pietre delle città d'Italia dall'archivio di Francesco Rodolico. In A. Giannotti, C. Toschi (eds.), *La Toscana del marmo*, Siena, Università per Stranieri di Siena: 63-78.
- MOSSA V.  
1989. *Coi maestri d'arte e di muro*, Sassari, Delfino.
- NAITZA G.  
1992. *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista* (= Storia dell'Arte in Sardegna), Nuoro, Ilisso.
- NOBILE M. R.  
2012. La cattedrale di Alghero. Note e ipotesi sul primo progetto. *Lexicon* 14-15: 13-24.
- PODDA R.  
2019 (ed.). *Io rido perché ho paura. Vico Mossa. Architettura sarda tra ruralità e modernità*, Nuoro, Ilisso.
- PORCU GAIAS M.  
1996. *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro, Ilisso.
- RODOLICO F.  
1928a. *Appunti sulla fosgenite di Monteponi: nota*, Roma, Bardi.
- RODOLICO F.  
1928b. *Ricerche su alcuni solfosali: nota*, Roma, Bardi.
- RODOLICO F.  
1929. *Ricerche cristallografiche sul cinabro di Idria: nota*, Roma, Bardi.
- RODOLICO F.  
1930. *Pisoliti poliedrici di magnesite e di dolomite: nota*, Roma, Bardi.
- RODOLICO F.  
1945. *La Toscana descritta dai naturalisti del Settecento*, Firenze, Le Monnier.

- RODOLICO F.  
1953. *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier.
- RODOLICO F.  
1959. *Il paesaggio fiorentino*, Firenze, Le Monnier.
- RODOLICO F.  
1963. *L'esplorazione naturalistica dell'appennino*, Firenze, Le Monnier.
- RODOLICO F.  
1965. *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier.
- RODOLICO F.  
1966. *Meraviglie della natura negli avventurosi viaggi degli esploratori italiani dell'800*, Firenze, Le Monnier.
- RODOLICO F.  
1967. *Naturalisti-esploratori dell'Ottocento italiano: antologia scientifica e letteraria*, Firenze, Le Monnier.
- RODOLICO F.  
1976. *Scritti di varia cultura urbana*, Firenze, Stab. Poligrafico Fiorentino.
- RODOLICO F.  
1977. *Qualche ricordo alla rinfusa*, Firenze, Giuntina.
- RODOLICO F.  
1980. *Pensieri di un servo inutile*, Firenze, Giuntina.
- RODOLICO F.  
1984. *Sulla varia fortuna dell'arte mineraria in Toscana*, Firenze, Olschki.
- RODOLICO F.  
1985. Una pietra medicea. *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"* vol. L, n.s. XXXVI: 173-178.
- SANNA A.  
1992. Caratteri tipologici e costruttivi dell'architettura tradizionale della Sardegna: materiali per un manuale del recupero, Cagliari CUEC.
- SANNA A.  
2001. Murature in pietra. Il caso sardo. *Docomomo Italia* 8: 8.
- SANNA A., ANGIONI G.  
1988 (eds.). *Architettura popolare in Sardegna*, Roma-Bari, Laterza.
- SANNA A., CUBONI F.  
2008 (eds.). I Manuali del Recupero dei Centri Storici della Sardegna. Architettura in pietra delle Barbagie, dell'Ogliastra, del Nuorese e delle Baronie, Roma, DEI.
- SANNA U., ATZENI C.  
2009 (eds.). *Il manuale tematico della pietra*, Roma, DEI.
- SATTA M.  
1996. Le culture costruttive: abitazioni e ceti sociali nel centro storico di Alghero. In *Santu Antine*, Dic. '96, anno I: 11-19.
- SCANO D.  
1908. *Le pietre da taglio negli edifici monumentali della Sardegna*, Cagliari, Montorsi.
- SCHIRRU M.  
2021. Le residenze della Compagnia di Gesù nella Sardegna centrale tra Sei e Settecento: architettura e vicende insediative. *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna* XXX: 261-294.
- SEGNI PULVIRENTI F., SARI A.  
1993, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale* (Collana Storia dell'Arte in Sardegna), Nuoro, Ilisso.

SERRA R.

1990. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso.

STORIA DELL'URBANISTICA

2022. Enrico Guidoni architetto, storico, umanista. L'attualità del suo pensiero. *Storia dell'Urbanistica, Speciale 2*, Palermo, Caracol.



# L'impresa della scrittura di Grazia Deledda: dar voce alla pietra

Andrea CANNAS

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali – Università degli Studi di Cagliari  
email: deandrade@libero.it

*Abstract:* Reconnecting with a millennial tradition of oral and folk tales, from which the Janas and Giants emerge as archetypal relics, Grazia Deledda's work founded the literary imaginary of the Sardinian landscape: mountainous, stony and megalithic. The writer from Nuoro successfully exported these images outside the island and handed them down to the writers of the following generations. The landscape in Deledda's fiction is thus set from the centrality of stone: the wide semantic and symbolic spectrum guarantees the presence of stone a narratological discriminating function in the fabric of the story. Moreover, Deledda's writing moves in depth: the systematic use of simile, which predisposes continuous metamorphoses from the inorganic to the organic and vice versa, does not correspond to the precepts that distinguish realist fiction, but implies the possibility of accessing, beyond the first level of the real, a world that can no longer be framed within rational coordinates.

*Keywords:* Deledda, Myth, Fairy tale, Megalithic monuments, Similes

«Sotto la luce triste dell'alba il bosco  
sembrava una misteriosa accolta di fantasmi»  
(Grazia Deledda, *Il vecchio della montagna*)

## 1. L'età del silenzio e la voce della poesia

Nella *Storia della letteratura di Sardegna* (1954) – e specificamente nello spazio strategicamente orientato costituito dall'incipit – lo studioso cagliaritano Francesco Alziator si concedeva una suggestione visionaria che ambiva a imbastire un discorso epico. Intitolato evocativamente *L'età del grande silenzio*, il primo capitolo sembra in effetti prendere abbrivio da alcuni dati incontestabili che posseggono la consistenza oggettiva dei monumenti megalitici: i sardi dell'età nuragica manifestarono «viva fantasia» realizzando opere maestose d'evoluta ingegneria, capaci di sfidare il logorio del tempo. Tuttavia quel popolo non aveva elaborato alcuna forma di scrittura: l'evidenza per cui le arti d'ambito letterario, private del supporto della pagina scritta, non lasciarono in eredità nulla di tangibile, non scoraggia l'ambizioso disegno di Alziator, il quale si sbilancia a ricostruire il «mondo fantastico» degli isolani e gli eventuali distillati poetici, che avrebbero anche potuto possedere il respiro dell'epopea. Lo studioso non disdegna dunque il campo insidioso dell'«immaginosa ipotesi» nonostante la «fragilità scientifica»<sup>1</sup> dei presupposti: si tratta appunto di una suggestione, capace tuttavia di schiudere una durevole prospettiva d'invenzione narrativa. Come da un opificio di letteratura potenziale emergerebbe così la storia vera della lotta fra invasori e autoctoni: fragili saghe,

---

<sup>1</sup> Rimando alla lettura del primo capitolo della *Storia della letteratura di Sardegna*: ALZIATOR 1982: 1-7.

poiché veicolate esclusivamente da una trasmissione orale, sarebbero decadute al rango di fiabe popolari di lunga durata – due nobili relitti, le Gianas e i Giganti, dissimulano il peso specifico degli archetipi.

All'altro capo dell'opera, in prossimità dell'explicit, il filo fantasmatico del discorso conduce finalmente a rintracciare (quasi agnizione) la moderna interprete, o erede, di quella stagione perduta. Il circuito si chiude infatti cinquecento pagine dopo, nell'ultimo capitolo (*I tre grandi*) dedicato agli scrittori isolani che hanno significativamente marcato i territori della contemporaneità. Ben oltre i meriti di Salvatore Farina e Sebastiano Satta, un riconoscimento forse inaspettato ha il sapore di una vera e propria investitura: la nuorese Grazia Deledda è in assoluto il primo autore sardo la cui opera sia stata capace di riconnettersi al mondo primordiale decantato nel prologo della *Storia della letteratura di Sardegna*: «Grazia Deledda operò il miracolo traendo l'ispirazione dalla stessa affaticata, anonima folla di madri, di eroi, di fanciulli, di giovani, di animali e di cose che già i Sardi di una remotissima età avevano fermato nei bronzi votivi dei nuraghi. Essa riudì la voce di quelle genti, ne ripeté il dramma ed il mito» (ALZIATOR 1982: 519). La narrativa deleddiana ha insomma il pregio di riportare in vita «l'età delle grandi pietre, elementare nel male e nel bene, nelle espressioni del dolore e della gioia, della forza e della morte. Eroi del bene e del male, con una remota e sotterranea sorta di tensione e di coloritura nietzschiana alla rovescia [...] incatenati a destini di espiazione, di vendetta, di manicheo conflitto fra bene e male» (ALZIATOR 1982: 426).

## 2. Il rapporto con l'isola nelle pagine metaletterarie: una visione retrospettiva

Trovare un qualche riscontro alle *immaginose ipotesi* formulate da Francesco Alziator non costituirebbe un'impresa ardua se volessimo scandagliare le decine di migliaia di pagine che la grande narratrice ci ha lasciato, tra scritture private e opere effettivamente pubblicate. Le carte autobiografiche e metaletterarie – la cui presenza inizia a farsi cospicua dagli anni Venti in avanti<sup>2</sup> – sono tuttavia quelle maggiormente prodighe di indicazioni operative. Qui una voce narrante disincantata, spesso autoironica, esprimendosi in prima persona interfaccia la Grazia-autrice alla Grazia-personaggio. Ed è appunto nelle pagine della maturità che il «patrimonio popolare non è utilizzato come documento folklorico ma come parte di un vissuto personale e collettivo rielaborato con consapevolezza letteraria attraverso l'adeguamento dei moduli popolari a forme più complesse di racconto» (CERINA 1996, V: 9).

L'ombra delle grandi pietre risalenti alla preistoria isolana, come fa lo gnomone, lambisce i territori del presente; in modo complementare il flusso memoriale dell'autrice guarda alla fanciullezza ma attinge dal circuito millenario dei racconti orali: la scrittura conferisce agli archetipi una veste raffinata che può tuttavia determinare il loro "declassamento", dal mito alla fiaba. Esempio, sotto questo aspetto, la novella *L'anellino d'argento* (nella raccolta *Il dono di Natale*, Milano, Treves, 1930<sup>3</sup>) nel cui tessuto narrativo fiorisce un episodio relativo all'infanzia isolana dedicato alla ricerca delle «domos de Janas»: anche una lettura superficiale è in grado di cogliere quella ricercata mescolanza di svariate tradizioni fiabesche per cui le Janas sono associate a un immaginario più vasto che scomoda folletti, diavoli, vampiri, giganti e nani.

Se Giovanna Cerina faceva specifico riferimento all'ambito novellistico, mi pare che il merito del discorso s'estenda fino a coinvolgere le pagine autobiografiche del romanzo postumo

<sup>2</sup> In generale, al di là delle novelle specificamente metanarrative, dall'inizio degli anni Venti è possibile cogliere «un orientamento verso testi in cui è più ridotta la funzione portante della trama, con una evoluzione verso un racconto che è esposizione di un frammento di vita, di un'esperienza individuale, di episodi che spesso prendono le mosse da un momento autobiografico, con il suo impulso memoriale» (PIRODDA 2022: 175). Giovanna Cerina a sua volta si soffermava sulla produzione novellistica: «La Deledda si adegua alle istanze autoriflessive che si diffondono soprattutto nel Novecento nelle forme del metateatro, del metaromanzo, del metaracconto, del metafilm, dove l'autore riflette su se stesso, sul codice espressivo, su come nasce o si costruisce un testo» (CERINA 1996, VI. 10, ma cfr. anche IV: 17). Per altro verso, come segnalava Dolfi, anche al di fuori della produzione novellistica – alla stessa altezza cronologica – pure il romanzo deleddiano «tende sempre più a configurarsi come avventura dell'interiorità» (DOLFI 1979: 152).

<sup>3</sup> Per quanto concerne la vicenda editoriale delle novelle deleddiane rimando a MURA 2002-2004.

*Cosima*. Uno spazio testuale considerevole è ancora una volta riservato alla giovinezza nuorese: quelli trascorsi sul monte Ortobene vengono dall'autrice illustrati come «i giorni più belli della sua vita». Gli ingredienti principali che alimentano tanta meraviglia sono topoi o motivi largamente diffusi entro la modalità letteraria data; sono le tappe che scandiscono il viaggio, l'attesa propedeutica alla scoperta. Quando dal paesaggio della memoria affiorano gli antichi relitti, capaci di travalicare il senso del reale, i contorni cronotopici si fanno più sfumati: «La prima sosta, breve, fatta non per stanchezza ma per divertimento, fu al cominciare del bosco fitto, sotto una strana pietra poggiata su altre e detta la *tomba del gigante*. Sembrava una grande bara, di granito, coperta da un drappo di musco, solenne nella vasta solitudine del luogo. Un tempo, diceva la leggenda, i giganti abitavano la montagna, uno di essi, a turno, vigilava l'ingresso della foresta: e uno di essi, l'ultimo, si stese per morire sulla pietra di confine, che si richiuse su di lui e ancora custodisce il suo corpo. Era davvero, quello, l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini; e Cosima toccò il masso, come in altri luoghi pervasi di leggende sacre, si tocca la pietra dove queste affermano si sia riposato qualche santo» (DELEDDA 2016: 43).

Va detto che il terreno ai *Giganti* era già stato apparecchiato all'ombra delle *Janas*: «La nonna, poi, le ricordava, – ma questo un po' volontariamente, – certe donnine favolose, o piccole fate, buone o cattive secondo l'occasione, che la leggenda popolare affermava abitassero un tempo in piccole case di pietra, scavate nella roccia, specialmente negli altipiani granitici del luogo. E queste minuscole abitazioni preistoriche esistevano ed esistono ancora, monumenti megalitici che risalgono a epoche remote, chiamati appunto le case delle piccole fate» (Deledda 2016: 6).

In definitiva, Grazia Deledda è sia l'artigiana autodidatta che ha ereditato da un ambiente di lunga tradizione orale l'istinto e la capacità affabulatoria degli antichi narratori – sia l'artista che, nelle pagine in cui la scrittura è levitata verso la dimensione metaletteraria, ha deliberatamente lasciato di sé un ritratto retrospettivamente orientato: «Ho mille e mille volte poggiato la testa ai tronchi degli alberi, alle pietre, alle rocce per ascoltare la voce delle foglie, ciò che dicevano gli uccelli, ciò che raccontava l'acqua corrente. Ho visto l'alba e il tramonto, il sorgere della luna nell'immensa solitudine delle montagne, ho ascoltato i canti, le musiche tradizionali e le fiabe e i discorsi del popolo. E così si è formata la mia arte, come una canzone, o un motivo che sgorga spontaneo dalle labbra di un poeta primitivo» (in CERINA 1996, I: 20).

### 3. Il magistero di Grazia Deledda, tra fiaba e mito

Gli scrittori sardi delle generazioni successive svilupperanno il discorso impostato da Deledda, e da lei confezionato prevalentemente nelle vesti della fiaba, verso una direzione più consapevolmente mitopoietica. Si tratta ovviamente di una mitopoiesi di secondo grado, ontologicamente ridotta, declinata con gli strumenti del comico<sup>4</sup>: tuttavia lo sforzo consiste nel colmare i vuoti dell'età antica attraverso una narrazione delle origini che può essere pianificata – evidenza cruciale – a partire dalla messa in scena dello sbarco dei primi abitatori dell'isola. È quanto abbozza Giuseppe Dessì nella leggenda del *Sardus Pater* (1957), successivamente sviluppata in direzione intersemiotica da Maria Lai ne *Il dio distratto*; è quanto lascia intravedere Salvatore Cambosu in alcuni frammenti di *Miele amaro*<sup>5</sup> (1954) – direi soprattutto in *Le case sulle alture*: «E l'uomo venne dal mare, ed era di bassa statura e armato di armi scheggiate: era ligure, forse era toscano, o fors'anche africano o iberico [...] Nessuno voleva più saperne di vivere in grotte. E questa casa la idearono anche sui modelli di quante ne vedevano

<sup>4</sup> Per citare le parole di Eleazar M. Meletinskij, l'ironia è «la condizione indispensabile della mitologizzazione moderna»; d'altra parte il mitologismo novecentesco «è impensabile senza l'umorismo e l'ironia, che derivano inevitabilmente dallo stesso rivolgersi dello scrittore contemporaneo ai miti antichi» (MELETINSKIJ 1993: 356-357). Nello specifico finzionale plasmato dai narratori isolani, ogniqualvolta si generino miti autoctoni sul calco dei miti antichi assistiamo a un processo di deformazione parodistica che determina o comunque tende a quegli stessi esiti di cui dà conto l'analisi di Meletinskij.

<sup>5</sup> Si vedano, in *Miele amaro*, i racconti in cui sono ripetutamente chiamati in causa gli antichi sardi adoratori della pietra, come nel caso de *L'amuleto nero* o come accade ne *La favola di Rosa Tracca*.

e di cui riferivano quelli che andavano per mare, ma vollero nelle loro imprimere un segno, un'impronta, un marchio di fabbrica in modo che tutti potessero dire un giorno, e infatti si dice, che alla foggia sarda di quelle case costruite con grandi pietre sovrapposte a secco e a forma di secchie rovesciate, dette nuraghi, non ne esistono altri esemplari fuori di Sardegna. Così quegli antichi ebbero a migliaia i loro castelli e vissero per lungo tempo liberi e forti» (CAMBOSU 1989: 64-65).

La formula di congedo sembra perpetuarsi – consapevole omaggio o riflesso intertestuale – nel titolo dell'ultimo romanzo di Sergio Atzeni: *Passavamo sulla terra leggeri* (1996) è anche l'operazione mitopoietica più ambiziosa e dal respiro narrativo più ampio<sup>6</sup>, ove si consideri che l'opera si prefigge di allestire l'epopea del popolo dei S'ard, dall'approdo della prima "dinastia" dei sacerdoti-danzatori che sapevano misurare la distanza delle stelle, fino alla conclusione della lunga stagione dell'autogoverno dei sardi, con gli ultimi giudici d'Arborea.

In buona sostanza Grazia Deledda è la precorritrice le cui direttrici narrative non sorreggono mai – non credo d'altronde fosse interesse dell'autrice – una articolata pseudo-ricostruzione mitopoietica. Peraltro un racconto delle origini concernente il popolo sardo non mi pare operazione congrua rispetto al contesto di riferimento cui pertiene l'autrice, in relazione al gusto del pubblico o agli indirizzi culturali dominanti. Nell'opera deleddiana, entro i confini delimitati dal confezionamento di un inserto quasi fiabesco, o dal quadro pur vivido dettato da uno spunto demologico, si registra al limite l'affiorare – da una memoria condivisa, a diffusione orale – di singoli mitologemi: perché appunto la consistenza degli archetipi, i giganti e le Janas cui abbiamo accennato, non è ancora in grado di innescare un discorso con varianti. Se dal punto di vista dell'universo letterario i miti sono, fin dal principio e costitutivamente, storie trasmesse con varianti, allora l'organicità del progetto di Sergio Atzeni è garantita proprio dal raffinato gioco delle varianti – una logica che in *Passavamo sulla terra leggeri* è tanto platealmente ostentata quanto narratologicamente funzionale: «Dovrai raccontare questa storia fra trent'anni a una donna o a un uomo che abbia l'età che tu hai oggi. Se riterrai che nel corso dei trent'anni accadano fatti da raccontare nella storia, li aggiungerai. Se troverai nei trent'anni spiegazioni convincenti dei fatti antichi, le aggiungerai. Con brevità e concisione. Pensi di potere e volere?» (Atzeni 2003: 94).

Seppure manchi questo livello di consapevolezza, Grazia Deledda è la prima a dar voce all'età del silenzio per il fatto stesso d'aver conferito una forma provvisoria a quel vuoto di informazioni. Quel che più è rilevante, in merito al tema del nostro discorso, la scrittrice agisce a partire dalla centralità della pietra: la sua è opera fondatrice poiché ha sedimentato sul piano letterario – esportandoli con successo fuori dall'isola e trasmettendoli d'autorità ai suoi colleghi a venire – i caratteri peculiari del paesaggio sardo<sup>7</sup> in quanto montano, pietroso e megalitico.

Il che equivale a dire che la pietra è il mattone costitutivo di quell'immaginario che il lettore comune identifica come Sardegna.

#### 4. La pietra come risorsa narratologica: dalla metafora alla similitudine

La proiezione metafisica del magma, da cui trae origine la pietra, può anche essere contemplata come l'oceano delle infinite possibilità, il caos da cui derivano tutte le cose; fra tutte le cose la pietra resiste come forma perentoria, poiché misura un tempo che va oltre il contingente e profila una continuità cronologica<sup>8</sup> che riconnette la nostra visione del mondo ai

<sup>6</sup> Almeno fino al 2012, quando vede la luce la prima porzione della trilogia di Andrea Atzori *Iskida della terra di Nurak* – opera che volge lo sguardo in direzione del fantasy e nella quale la Sardegna nuragica è molto più di un semplice fondale: direi che costituisce l'architettura immaginifica dettante tempi e modi della narrazione.

<sup>7</sup> Come scrive Giovanna Cerina, a partire dal progressivo distacco dall'isola da parte di Grazia Deledda, conseguenza del suo trasferimento a Roma, si assiste «a un progressivo trascolorare dell'ambiente sardo in un'atmosfera leggendaria, mitica, in cui meglio l'autrice poteva rappresentare il suo sentimento della vita [...] è una Sardegna che appartiene ormai al mondo della memoria, per sua stessa natura immutabile e vivo, modificato nei suoi tratti realistici da valenze simboliche» (CERINA 1996, III: 16).

<sup>8</sup> Anche la pietra che origina dai processi sedimentari si offre come termine di riferimento stabile rispetto alla

monumenti megalitici della preistoria.

Da questa perentoria evidenza deriva buona parte del suo ampio spettro semantico e simbolico. Nell'ambito della narrativa deleddiana, la pietra si oppone per virtù naturali al meno vasto ma altrettanto pregnante spettro metaforico della "canna al vento", immortalato da uno dei più celebri romanzi (*Canne al vento*, 1913). La prima misura appunto la durata estenuante delle ere geologiche e dei cicli della natura, mentre la seconda dà conto della fragile e precaria condizione delle creature viventi. Nel prendere atto delle implicazioni, va riconosciuta alla pietra la capacità di condensare molteplici significati e di aprire altrettanti orizzonti di riferimento – per esempio è funzionale a evocare, in veste di rovina, un'antichissima nobiltà perduta, oppure a identificare con l'ascendenza del totem una terra selvaggia e a tratti addirittura demoniaca: in molte leggende sarde, cui Deledda fa puntuale riferimento, le pietre sono effettivamente associate alla presenza del demone o all'ingresso agli inferi<sup>9</sup>.

Quando non costituisca un semplice fondale, dunque, la presenza della pietra può darsi come discrimine narratologico. Prendiamo la novella *Nel regno della pietra*<sup>10</sup>. Il soggetto non è nuovo: un genero sperpera il patrimonio accumulato nell'arco di una vita dal suocero porcaro, e conseguentemente determina l'infelicità della propria consorte. Nella narrativa deleddiana d'ambientazione isolana ricorre frequentemente la figura del vecchio pastore che vive sulle montagne<sup>11</sup>, il quale tende a essere raffigurato come l'uomo-pietra (il volto di Sidru, in particolare, «pareva scolpito sulla pietra»); una confezione letteraria del personaggio che suggerisce nei termini della *durata* valori tradizionali: onestà, sacrificio, prudenza e persistenza. Nello specifico, la vicenda è scandita dalla contrapposizione tra la pietrosità del vecchio e la corruzione del giovane, dissipatore di fortune poiché dedito al vizio dell'alcool. Aprendosi il racconto con un suono inspiegabile e per ciò stesso inquietante, il giovane aveva fatto il suo ingresso in scena nelle vesti dello spaccapietre. Il segnale prolettico appare inequivocabile: lo spaccapietre produrrà lo sgretolarsi prima materiale e poi anche spirituale dei valori del vecchio uomo di pietra. Si può dire che il valore metaforico della roccia sublimi in direzione dell'ineluttabile – la morte necessaria di uno degli elementi in antitesi.

Il salto di qualità lo realizza la scrittura. C'è difatti una porzione significativa della narrativa di Grazia Deledda – quella in cui l'ordinato reticolo della realtà appare insidiato dalla dimensione del fantastico – all'interno della quale è possibile registrare una tendenza piuttosto marcata in costante interazione con le linee di forza qui appena abbozzate: essa si manifesta, sul piano retorico, attraverso l'impiego sistematico, a tratti esondante, delle similitudini. Focalizzando l'attenzione sulle similitudini il lettore può difatti contemplare il fulmineo trascorrere d'ogni aspetto dell'esistente: dall'inorganico all'organico, dal regno minerale a quello vegetale fino al baluginio di un movimento animale; dall'informe alla forma per eccellenza – e viceversa. Strategicamente orientate per consentire la trasmutazione di tutte le categorie e i generi, le similitudini non circoscrivono l'ignoto entro una configurazione nota, ma al contrario predispongono l'illusione ottica per la quale vengono sfilacciati gli stessi profili della realtà.

---

giostra degli avvenimenti che rivoluzionano gli umani consessi: da questo punto di vista il granito dell'Ortobene o il calcare del Corraisi partecipano di una stessa funzione narratologica, come testimonia in generale la "monumentalizzazione" della pietra tipica della narrativa isolana del Novecento (e oltre).

<sup>9</sup> Si veda, a titolo esemplare, *La leggenda di Aggius* in *Leggende sarde*. Il testo, pubblicato per la prima volta nel 1893 nella rivista *Roma Letteraria*, fa peraltro esplicito riferimento al "maestro" Enrico Costa proprio in relazione ai demoni che si affacciano dai massi granitici della Gallura: cfr. in merito il contributo di Giovanni Vito Distefano, in questo stesso volume.

<sup>10</sup> Nella raccolta *Le tentazioni*, Cogliati, Milano 1899.

<sup>11</sup> Il caso più noto è costituito probabilmente dal romanzo del 1900 *Il vecchio della montagna*. Va detto in proposito che uno dei motivi topici, qui e altrove nella narrativa deleddiana, è rappresentato dal pellegrinaggio in direzione di una chiesa situata in cima a una montagna, organizzato sulla contrapposizione fra la staticità della pietra – che costituisce l'apparato scenografico irrinunciabile – e il dinamismo spesso caotico che contraddistingue il movimento dei fedeli; gli ingredienti vengono sapientemente mescolati dall'autrice: la pietra (sempre) come imponente testimone della vicenda, il corteo colorato, le *cumbessias* attorno alle quali si organizzano i riti dell'ospitalità, gli elci secolari che paiono antichi quanto le rocce; e poi qualcuno che suona una fisarmonica, coppie danzanti e magari il fruscio di una gonnella come indizio di qualcosa che sta per accadere – tutt'intorno torme di ragazzacci dediti a combinare qualche scherzo rumoroso.

Qui propongo, in ordine sparso, una breve rassegna di similitudini deleddiane, accomunate dalla presenza della pietra (associata non di rado all'affiorare dei monumenti megalitici) valorizzata proprio nella sua potenzialità metamorfica<sup>12</sup>:

*Sulla montagna*<sup>13</sup>

«Sull'ampio cielo, chiuso dalle linee sottili e frastagliate delle montagne, rese turchine dalla lontananza, passano grandi nuvole cenerine, come mandre di nebbia, che svaniscono sui lembi ancora limpidi d'azzurro»

«i massi, gli alberi, le macchie di lentischio assumono nell'ombra strane forme nebbiose, d'immensi fantasmi, di rovine, di giganteschi nuraghes, di torri nere e misteriose»

*L'esempio*<sup>14</sup>

«Questa pietra, nera davvero come un enorme blocco di carbone minerale, stava affondata tra i rovi, nel centro della grande conca; e fra esili graniti bianchi, simili a stele, pareva il demone fra anime innocenti. Si diceva, infatti, fosse un monolito caduto al tempo della rivolta degli angeli, quando anche le stelle, travolte dalla caduta dei ribelli, s'infransero: e che, a sollevarlo, ci si trovasse sotto un'entrata all'inferno»

*L'edera*<sup>15</sup>

«La grande vallata dormiva ancora, con le rupi, i muraglioni di granito, i cumuli di macigni, chiari appena fra il verde scuro delle fratte: e nel silenzio dell'alba triste, pareva, coi suoi monumenti fantastici di pietra e le sue macchie melanconiche, un cimitero ciclopico, sotto le cui rocce dormissero i giganti delle leggende paesane»

*La festa del Cristo*<sup>16</sup>

«il monte a cono pareva una tomba enorme tra gli avanzi dell'antica città»

*Cosima*<sup>17</sup>

«Ma per Cosima era qualche cosa di più grande e trepido: era tutta una rete di mistero, uno svolgersi di cose sorprendenti, come se ella galleggiasse in un fondo oceanico, circondata, non dal selvaggio bosco di elci e dalle rocce fantastiche, ma da tutte le meraviglie delle foreste sottomarine»

«sopra i macigni che danno l'illusione delle rovine di un castello»

«ella si sentiva al cospetto del mare e sopra i grandi precipizi rossi di tramonto, come la capretta sulla vetta merlata della roccia»

*Il vecchio della montagna*<sup>18</sup>

«Qua e là le rocce accavalcate parevano enormi sfingi; alcuni blocchi servivano da piedestalli a strani colossi, a statue mostruose appena abbozzate da artisti giganti; altri davano l'i-

<sup>12</sup> Una tale rassegna costituisce solo una prima e approssimativa selezione: in quanto tale non ha evidentemente – né potrebbe mai avere, considerata la mole di pagine prodotte dall'autrice – la pretesa di essere esaustiva.

<sup>13</sup> Novella pubblicata originariamente sulla rivista *Il Paradiso dei Bambini*, 11, 1888.

<sup>14</sup> Novella, in *La Lettura*, n. 3, 1936.

<sup>15</sup> Il romanzo *L'edera* fu edito in Italia nel 1908.

<sup>16</sup> *Corriere della Sera*, 11 novembre 1911.

<sup>17</sup> Il romanzo autobiografico fu pubblicato postumo nel 1937. A proposito dell'impiego della similitudine nel tessuto narrativo di *Cosima* rimando al contributo di CASU 1992.

<sup>18</sup> L'allestimento narrativo del romanzo (1900), con una trama fitta di tradimenti, prevede che tutti i protagonisti prima o poi ingannino il proprio interlocutore, con l'eccezione del buon vecchio padre del pastore Melchiorre (il cui nome, Pietro, è già etimologicamente una dichiarazione d'intenti). Ma è pur vero che la stessa sostanza del reale, sfibrata dalle continue similitudini, tende a celare la propria veritiera consistenza.

dea di are, di idoli immani, di simulacri di tombe dove la fantasia popolare racchiude appunto quei ciclopi che in epoche ignote sovrapposero forse le roccie dell'Orthobene, traforandole nelle cime con nicchie ed occhi, attraverso cui ride il cielo»

«enormi roccie sovrapposte, forate in alto da occhi che per lo sfondo del cielo sembravano azzurri, e più giù da nicchie inghirlandate d'edera, e dalle quali pareva fossero scomparsi idoli antichi. Qualche roccia si slanciava sottile come un obelisco; oltre giacevano su enormi piedistalli, come sarcofaghi coperti da drappi di musco verde. E tutte le cose, alberi, roccie, macchie, in quel luogo di solitudine, parevano immerse nella contemplazione dei solenni orizzonti.

Anche le capre, allor che salivano sulle roccie, volgevano il viso di sfinge barbata»

«Il bosco pareva una fantastica e mostruosa costruzione sorretta da nodose colonne»

«Zio Pietro venne di là, dal bosco umido e brillante; scese dalle roccie come una Deità montana, cieca e forte come le pietre»

«le montagne dell'orizzonte s'ergerano come un immensa muraglia di bronzo, su quell'ardore di cielo»<sup>19</sup>

«In piedi qua e là sulle roccie, le figure dei villeggianti campeggiavano come statue sui piedistalli di granito»

«Gli uccelli eran migrati, le roccie umide sembravano rovine verdastre e rugginose, [...] le nuvole descrivevano altre montagne alte e livide, talvolta orlate di bagliori gialli, talvolta illuminate da foschi tramonti vermigli; immobili sul cielo grigio sembravano montagne fantastiche da sogno pauroso»

«rientravano di campagna pastori e contadini; questi ultimi, con la lor giacca di cuoio, il volto aquilino e terreo, col pungolo sulla spalla, preceduti da piccoli buoi rossi o neri trascinati l'antico aratro sardo, ricordavano gli agricoltori egizii»

«zio Pietro, seduto davanti al fuoco, con le mani appoggiate una sull'altra sul bastone fermo fra le gambe, pareva una figura preistorica, gli occhi chiusi nel sogno d'apocalittiche visioni»

#### *Nel regno della pietra*

«Quando il vento taceva, un silenzio indescrivibile era lassù, sotto quelle mostruose roccie allineate, grigie, enigmatiche. [...] Solo quel gran cane bianco, posato sulle zampe come un idolo, con gli occhi rossi, fissi lontano, animava la selvaggia solitudine dell'ovile.»

«qualche spirito infelice che batteva le ali di metallo sulle roccie, come mosca prigioniera»

«Era un uomo alto, zio Sidru, alto e grosso, barbuto e con lunghi capelli neri. Il suo volto impassibile, d'un pallore grigiastro, pareva scolpito sulla pietra. Ed era taciturno e duro. Pareva che la natura della pietra, fra cui viveva, si fosse identificata in lui [...] col viso fermo come una sfinge»<sup>20</sup>

<sup>19</sup> La corona di monti che chiude e circonda l'orizzonte – come una muraglia che qui è di bronzo, altrove forgiata in altri metalli – è una delle ossessioni ricorrenti nelle pagine di Grazia Deledda. Essa nasconde o suggerisce la presenza del mare, di un continente oltre l'isola, di un principio di alterità, di una minaccia o di un'opportunità; ed è quindi riconoscibile come una delle frontiere (ad un tempo fisica e metafisica) narratologicamente attive nelle novelle di ambientazione sarda.

<sup>20</sup> Come scrive Giovanna Cerina, la singolarità di questa ben riuscita novella «sta anche nell'interpretazione del paesaggio, libero dalle tonalità morbide e dalle suggestioni emotive di stampo romantico e costruito invece con

Persino i sogni – anzi, forse soprattutto quelli, al cospetto di una realtà disperante – sono destinati a tramutarsi in pietra: «Sidra si mise a piangere sulla rovina dei suoi sogni».

### 5. La similitudine come struttura di compromesso

Un investimento, talvolta persino spregiudicato, appannaggio del linguaggio figurato incardinato sulla similitudine, e in particolare sulle sue facoltà centrifughe – levitanti cioè in direzione del fantastico – piuttosto che su quelle centripete – fondate sulla tangibilità logica del concreto –, non corrisponde ai precetti che contraddistinguono le narrazioni realistiche<sup>21</sup>, comunque le si voglia declinare. È invece un espediente, peculiare della scrittura di Carlo Collodi<sup>22</sup> assai produttivo ne *Le avventure di Pinocchio* (1883): d'altra parte la *Storia di un burattino* è per antonomasia il romanzo delle (pseudo)metamorfosi, oltretutto lo spazio letterario della reificazione delle metafore. Nel contesto pinocchiesco la similitudine serviva a rendere tollerabile ciò che a prima vista tollerabile non era: l'evidenza per cui un pezzo di legno non solo possiede il dono della parola, ma può anche approfondire una considerevole quantità di energia cinetica in quella (a volte salvifica, a volte autodistruttiva) disposizione alla corsa e alla fuga che il protagonista manifesta fin dall'abbrivio. La comparazione fra livelli apparentemente inconciliabili di realtà non si limita a inverare l'ossimoro ma consente altresì l'allestimento di una "struttura di compromesso" – per citare la memorabile lettura del capolavoro di Collodi da parte di Alberto Asor Rosa (1995) – che fa convivere, entro i margini di una stessa pagina, la dimensione della fiaba e la cruda realtà di fame e miseria che ancora allignava nelle campagne italiane per buona parte dell'Ottocento.

E allora forse anche nell'opera di Grazia Deledda l'estenuante approssimarsi alla metamorfosi, per cui ogni aspetto del reale può trasmutare – come se tutto derivasse da un magma primordiale in cui ogni forma era intimamente compenetrata – implica l'opportunità di accedere, oltre il primo livello del reale, a un mondo che non è più inquadrabile entro coordinate razionali: la similitudine come cerniera che ricongiunge realtà e dimensione del fantastico, la quale tanta parte ha nella fascinazione esercitata dalla migliore narrativa deleddiana.

Anche quando apparentemente il fantastico non c'è: poiché lo scarto non rappresenta l'impulso a evadere dalla realtà, ma piuttosto il tentativo di esorcizzarla, sospeso il lettore fra il delirio degli attanti e quello di uno spazio storico al quale essi non si possono più conformare. L'espressione, in ultima istanza, di un mondo sospeso fra realtà e menzogna:

«ma qual non fu il suo spavento quando Peppe rivoltosi alla pietra coperta dalla tovaglia, la interrogò in un linguaggio strano che probabilmente doveva passare per latino, e la pietra rispose, con voce flebile, lugubre, uscente di sotterra, nel medesimo linguaggio?»<sup>23</sup>.

---

forza plastica e fascino animistico [...] i "macigni di granito, fantastici come monumenti megalitici" (come dirà altrove) esaltano l'immensa solitudine e la misteriosa solennità della natura, terribile e selvaggia come le regole che dominano la vita di questa comunità primitiva» (CERINA 1996, I: 16).

<sup>21</sup> Una narrazione realistica tenderebbe a contenere la similitudine entro una misura di coerenza espressiva – per esempio nei termini utili a descrivere uno slittamento straniante, un indizio di "malattia dello spirito" ovvero la percezione alterata che l'attante inizia a manifestare al cospetto della dimensione concreta delle cose.

<sup>22</sup> Credo sia stata Cristina Lavinio la prima a proporre e rendere plausibile una relazione intertestuale fra Deledda e *Le avventure di Pinocchio*, e precisamente nell'analisi della novella *La martora*: accanto a nomi più frequentemente accostati all'autrice nuorese, anche Collodi «è entrato sicuramente ad alimentare la composita enciclopedia letteraria cui [Deledda] attinge per costruire la sua narrativa» (LAVINIO 2010: 38).

<sup>23</sup> *Il mago*, novella pubblicata sulla rivista *La Tribuna Illustrata* il 28 giugno 1891.

Riferimenti bibliografici

- ALZIATOR F.  
1982. *Storia della Letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni 3T.
- ASOR ROSA A.  
1995. Le avventure di Pinocchio. In *Letteratura italiana*, direzione di A. Asor Rosa, *Le opere*, vol. 3 (*Dall'Ottocento al Novecento*), Torino, Einaudi: 879-950.
- ATZENI S.  
2003. *Passavamo sulla terra leggeri*, Ilisso, Nuoro.
- ATZORI A.  
2019. *Iskida della terra di Nurak*, Cagliari, Condaghes.
- CAMBOSU S.  
1989. *Miele amaro*, Vallecchi, Firenze.
- CASU M.  
1992. Discussione su Grazia Deledda donna e scrittrice. Funzione delle similitudini nell'autoritratto narrativo di Cosima. In Ugo Collu (ed.), *Grazia Deledda nella cultura contemporanea*, Nuoro, Consorzio per la pubblica lettura "S. Satta": 231-235.
- CERINA G.  
1996. Prefazione, in G. Deledda, *Novelle*, I-VI, Nuoro, Ilisso.
- CERINA G.  
2010. L'arte di raccontare storie. In G. Pirodda (ed.), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, Nuoro/Cagliari, ISRE/Aipsa: 237-247.
- DELEDDA G.  
1996. *Novelle*, I-VI, a cura di G. Cerina, Nuoro, Ilisso.
- DELEDDA G.  
2016. *Cosima*, edizione critica a cura di D. Manca, Sassari, EDES - Editrice Democratica Sarda.
- DOLFI A.  
1979. *Grazia Deledda*, Milano, Mursia.
- LAVINIO C.  
2010. Un bestiario novellistico tra martore e cornacchie. In G. Pirodda (ed.), *Dalla quercia del monte al cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, Nuoro/Cagliari, Isre/Aipsa: 31-43.
- MELETINSKIJ E. M.  
1993. *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Roma, Editori Riuniti.
- MURA P.  
2002-2004. Le novelle di Grazia Deledda. Appunti per una bibliografia. *Portales*: 123-135 e numero doppio 3-4: 206-222.
- PIRODDA G.  
2022. *Specchiate sembianze. Studi di letteratura sarda* (= Biblioteca di Medea), Cagliari, UNICApress.



# Maria Pietra.

## Ovvero il significato dell'arte secondo Maria Lai.

### Le azioni performative e corali

Valentina LIXI

Borsista del progetto; Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali – Università degli Studi di Cagliari  
email: lixi.vale@gmail.com

*Abstract:* This text contains a reflection on the metaphorical meaning that the stone takes on in the artistic universe of Maria Lai. Thanks to the interpretation of a story contained in the book *Miele Amaro* by Salvatore Cambosu, entitled *Cuore mio*, the stone takes on a metaphorical and symbolic meaning for the artist. In her worlds of fairy tales, poetry and art, Maria Lai used to go deep into stories, rewriting their coordinates and shaping them on her artistic experience. The story *Cuore mio* and her protagonist Maria Pietra, through this process of rewriting, becomes the opportunity to activate a reflection on the meaning of the salvific value of art, that runs throughout her life.

*Keywords:* contemporary art, stone, Maria Lai

Il presente contributo porta avanti una riflessione sul significato metaforico che la pietra assume nell'universo artistico di Maria Lai.

Maria Lai è una delle artiste più originali e affascinanti del panorama artistico internazionale della seconda metà del Novecento. Legata alla cultura popolare della Sardegna, e allo stesso tempo attenta ad interpretare le tendenze artistiche a lei coeve, ha sempre tenuto insieme tradizione e sperimentazione utilizzando molti mezzi espressivi: la tessitura, il disegno, la scrittura, la scultura. I primi approcci con la scultura avvengono a Venezia, tra il 1943 e il 1945, all'Accademia delle Belle Arti, con Arturo Martini. L'incontro con Martini fu tutt'altro che facile; lo scultore, tra i più influenti della storia dell'arte contemporanea del XX secolo, in quel momento viveva un'intensa crisi artistica testimoniata dalla pubblicazione, nel 1945, del testo *La scultura lingua morta*, in cui si interrogava sul destino della scultura (PONTIGGIA 2017: 28). Nelle tante testimonianze che Maria Lai dà di quel periodo emergono tutto il disagio e le insicurezze che l'artista ha vissuto. Lei racconta di aver avuto la costante impressione che Martini volesse distogliere i suoi allievi dall'entusiasmo per la scultura, trasmettendo la sua profonda crisi artistica ed esistenziale, creando in loro profondo disorientamento e minando, per quanto la riguardava, la sfida con sé stessa nell'affrontare la fatica da unica donna tra gli allievi. Dai racconti emerge, tuttavia, anche il profondo rispetto e riconoscimento per una delle lezioni che, più di tutte, ha contribuito a formare la sua coscienza artistica (LAI 2001).

La riflessione che Martini trasmette ai suoi allievi parte proprio dalla pietra, lo racconta Lai nel libro intervista intitolato *La pietra e la paura*, curato da Federica Di Castro: «Che senso ha essere scultori se nel mondo ci sono le pietre?», così si esprimeva Martini durante le sue ore accademiche, continuando: «Le pietre hanno la forma più bella e più rasserenante, con-

tengono storie immemorabili, sono cariche di sortilegi» (DI CASTRO, LAI 2006: 12). Questo insegnamento viene rielaborato dall'artista in età più matura, come si legge nel libro intervista sopraccitato: «Oggi so che ci eravamo incontrati per comunicarci qualcosa che sarebbe andata oltre quel tempo». (DI CASTRO, LAI 2006: 12)

Proprio a partire dagli insegnamenti di Martini, Maria Lai inizia a concepire la scultura e la pietra come un motivo di riflessione, di ispirazione. La pietra intesa come oggetto della primordietà assoluta assume una significativa importanza nella poetica dell'artista. L'essenza della pietra è quella di derivare dal caos, dal cosmo, per questo porta con sé l'idea di infinito che a Maria Lai era tanto cara; questo essere fuori dal tempo permette di assimilare la pietra all'arte, che può condurci, proprio come la pietra, in una dimensione lontana dalla costrizione del tempo.

In particolare, la pietra assume per l'artista un significato metaforico e simbolico, grazie all'interpretazione di un racconto, contenuto nel libro *Miele Amaro* di Salvatore Cambosu, dal titolo *Cuore mio*. Nei suoi mondi fatti di fiabe, poesia e arte, Maria Lai usava entrare nel profondo dei racconti che le erano cari, riscrivendone le coordinate e impossessandosi di questi fino al punto di plasmarli sulla sua esperienza artistica. Il racconto *Cuore mio* e la sua protagonista Maria Pietra, attraverso questo processo di riscrittura e risemantizzazione, diventano l'occasione per attivare nell'artista una riflessione sul senso dell'arte, che la accompagnerà per tutta la vita.

Per comprendere la potenza espressiva della sua arte, che ha come oggetto l'incanto della narrazione, è necessario soffermarsi sul piano artistico e umano, in particolare sul profondo legame dell'artista con lo scrittore Salvatore Cambosu. Maria Lai conosce Cambosu quando è ancora una giovane studentessa e lui è il suo professore di italiano e latino. Lo scrittore comprende immediatamente la sua sensibilità artistica, questo incontro si rivela presto determinante per accendere la scintilla creativa dell'artista; lei da lui apprenderà il significato poetico della vita e lui instancabilmente la incoraggerà credendo profondamente nella sua scelta di perseguire una vita nell'arte (BUTTU 2020: 57-61).

Qualche anno dopo questo primo incontro, a metà degli anni Cinquanta, quando Maria Lai, tornata a Roma, si sta affacciando al mondo dell'arte, lo scrittore la coinvolge in una collaborazione per la stesura del libro *Miele amaro*. Nel testo Cambosu ha raccolto racconti popolari, storici, poetici, etnografici raccontando la Sardegna dall'interno, sublimando in un linguaggio letterario canti popolari e leggende sacre e profane di un'isola bella e dolorosa, da cui però poteva scaturire il miele amaro della poesia (DOLFI 2019).

I racconti di *Miele Amaro* sono per Maria Lai impulso e ispirazione per le sue creazioni. Le suggestioni narrative che plasmano il suo universo artistico attingono spesso dalle leggende della tradizione popolare sarda; nell'immaginario fatto di sogni, fiabe, magie, miti e leggende, l'artista interpreta e reinventa storie della letteratura sarda del Novecento, impreziosendole con nuovi significati (DE CECCO 1996: 19-20). È il caso della leggenda di Maria Pietra che si trova all'interno di *Miele Amaro* di Cambosu col titolo *Cuore Mio*; Maria Lai racconta che questa storia le era stata raccontata da Salvatore Cambosu per incoraggiarla a ritrovare la fiducia nell'arte ed è poi rimasta emblematica e l'ha coinvolta per tutta la vita. Nelle fiabe cucite di Lai, che fanno parte della produzione artistica a partire dai primi anni Ottanta, l'artista rielabora il racconto di Maria Pietra con dei significati nuovi. Nel suo racconto Maria Pietra è un'artigiana del pane, una popolana, che conosce i segreti delle parole magiche, le conosce istintivamente, come se fossero nel suo DNA. È dunque una fata, forse una strega, ha poteri magici, ma sono parole proibite, quelle parole che nessun uomo può pronunciare pena terribili castighi e lei ne è spaventata, vuole essere una donna qualsiasi. Quando nasce il suo bambino si dedica a lui con tutta l'anima, crede di aver dimenticato quelle parole. Quando il bambino si ammala e, nel delirio della febbre, chiede di giocare con gli animali del bosco, ma il bosco è lontano, allora Maria Pietra si fida della magia, usa le formule proibite per esaudire il suo desiderio. Chiama con le parole magiche uno alla volta tutti gli animali del bosco che potevano piacere al suo bambino. Gli animali vengono strappati al bosco e arrivano al bam-

bino spaventati, il bambino ci gioca un po' e poi muoiono. Muoiono uno dopo l'altro finché anche il bambino muore. Maria Pietra impazzisce anche perché capisce di essere stata punita, ma non capisce il senso di tutto questo, pensa che la vita sia una cosa assurda. Nel delirio, nella follia, inizia a impastare la farina, questa volta con le sue lacrime, modella tanti pani a forma di bambini ma non trova sollievo al suo dolore. Ad un certo punto avviene il miracolo: appare una grande luce e un angelo che le parla dicendole che il suo bambino non potrà entrare in paradiso se lei non fermerà le sue lacrime, ma lei non riesce a fermarle e chiede all'angelo il suo intervento per fare in modo che il bambino torni sulla terra e il castigo ricada su di lei. A quel punto l'angelo la accarezza e lei si fa di pietra ma sente una gioia fulminante, lunga come un'eternità: è la voce del suo bambino tornato in giardino a giocare con tutti gli animali del bosco resuscitati (CAMBOSU 2004:123-124).

Uno dei sentimenti che più animano questo racconto è la paura. Maria Lai era convinta che l'arte fosse generata dalla paura, ce lo rivelano le sue parole ancora nell'intervista con Di Castro: «Che l'arte sia generata dalla paura, dalla coscienza di un abisso, lo dice anche la mitologia greca con la storia di Apollo e Dafne che fugge impaurita e chiede disperatamente di essere liberata dal destino dell'arte. La paura fa nascere il bisogno di costruire un ponte per attraversare un grande vuoto, il torrente tumultuoso della vita umana senza caderci dentro. Sperare e sognare non basta. L'artista dispone della possibilità di costruirlo il suo ponte in modo concreto: è la sua opera» (DI CASTRO, LAI 2006: 11-12).

Nella leggenda di Maria Pietra, Maria Lai abbraccia impressioni e simboli della millenaria cultura della Sardegna che si intreccia a quella antica della mitologia greca, come tante leggende e miti, anche quello di Maria Pietra contiene l'insegnamento di non commettere il peccato che i Greci chiamavano *ὕβρις*, orgoglio a dismisura, come riporta un verso nell'Inferno dantesco.

Tuttavia per Maria Lai questa leggenda ha un significato ulteriore, contiene in sintesi l'insegnamento di Arturo Martini e quello di Salvatore Cambosu, che suscitano nell'artista una profonda e originale riflessione. Troviamo le ragioni di questa riflessione ancora una volta nel libro intervista a cura di Federica Di Castro: Maria Lai racconta che Maria Pietra è l'archetipo dell'artista, è colei che vuole accettare di possedere quelle parole magiche, così simile all'artista che tante volte si interroga sul perché non possa vivere una vita ordinaria. La stessa Maria Lai diventa artigiana del pane, con i *Pupi di pane* degli anni Sessanta, e con *Le Magie* di Maria Pietra del 1974, piccole sculture di pane che rappresentano i personaggi della leggenda *Cuore Mio*.

«La pietra è simbolo della paura diventata stupore: è l'arte»: come afferma la stessa Maria Lai, con la sua azione l'arte può salvare, può guarire, può riportare alla vita, la pietrificazione di Maria Pietra riporta in vita il bambino, così come l'impastare pupi di pane, quindi l'atto della creazione artistica, il fare arte, dona vita. Infine, Maria Lai ci dice che il bambino rappresenta il mondo che fa delle richieste impossibili, il mondo sofferente che chiede all'artista di essere salvato attraverso l'arte.

Dall'interpretazione che Lai dà del racconto di Maria Pietra emerge tutta la potenza della metafora attraverso la quale l'artista evoca il potere dell'arte come risposta al malessere e all'ansia del mondo; questo racconto diventa per l'artista metafora della valenza salvifica dell'arte. Maria Lai identificandosi in Maria Pietra si interroga sul problema etico della funzione sociale dell'artista in seno alla propria comunità, queste riflessioni attraversano tutta la sua parabola artistica. Nel significato metaforico che la pietra assume nella leggenda si ritrova il suo modo dell'artista di intendere l'arte nella storia dell'uomo (PONTIGGIA 2017).

Con questa chiave di lettura in questo lavoro ho voluto riprendere alcuni progetti artistici che Maria Lai ha realizzato alla luce di queste riflessioni e che hanno lo scopo di stabilire legami umani grazie al ruolo dell'opera d'arte.

Tra gli interventi di arte pubblica realizzati da Maria Lai a partire dagli anni Ottanta, *Legarsi alla montagna* costituisce indubbiamente il suo capolavoro ed è l'opera maggiormente conosciuta al grande pubblico. L'enorme successo della performance collettiva ha contribuito

soprattutto in anni più recenti a una rilettura critica del suo percorso artistico. Tuttavia il suo impegno nell'arte pubblica e soprattutto nell'arte partecipata non inizia né si esaurisce nell'intervento a Ulassai, che è stato annoverato come prima operazione artistica di "arte relazionale" (PIOSELLI 2015).

Sono diversi gli interventi ambientali e le opere di partecipazione collettiva che l'artista ha realizzato negli ultimi trent'anni della sua attività, i quali, nonostante la grande attenzione critica e mediatica riservata all'artista, sono rimasti ai margini delle importanti pubblicazioni a lei dedicate.

Qualche anno dopo l'intervento di Ulassai, nel 1983 a Orotelli, Maria Lai dà vita all'iniziativa *Il miele del poeta*, una proposta di memoria, ideata per festeggiare la figura di Salvatore Cambosu. La popolazione di Orotelli viene invitata a dipingere sui muri del paese il simbolico motivo conduttore del favo dorato, l'idea è quella di creare un alveare che scorre nei muri del paese, come il nastro di jeans a Ulassai aveva reso fisicamente visibili legami più o meno stabili all'interno della comunità; a Orotelli, l'alveare avrebbe dovuto simboleggiare una comunità operosa che si mette in moto per la realizzazione di un'opera comune. L'idea del favo proposta ad ogni abitante che è invitato a dipingere sui muri del paese esagoni dorati, diventa anche un modo di interpretare la memoria di Salvatore Cambosu. Il miele amaro rimane il tema identificativo del poeta (CASAVECCHIA *et alii* 2015).

Anche la cronaca del momento evidenzia come la riuscita dell'intervento sia da individuarsi soprattutto sulla partecipazione della gente, a dispetto delle perplessità iniziali la risposta della gente è massiccia, e va oltre i timori e le riserve. A distanza di pochi anni dal capolavoro di *Legarsi alla montagna* Maria Lai si serve ancora una volta della sua arte per creare all'interno di una comunità nuove relazioni (PIOSELLI 2007), utilizzando la memoria storica della stessa comunità. Lo testimonia il caso di Orotelli con un intervento dell'artista che ha interagito con la comunità ponendo al centro la metafora dell'alveare. In una intervista rilasciata all'Espresso poco dopo l'operazione artistica Maria Lai dirà: «Qualcuno mi ha detto che cerco le radici e più stretti rapporti con la gente, con la cultura popolare. Un altro ha rilevato che a Orotelli svolgo una riflessione sull'arte».

Alla leggenda di Maria Pietra Maria Lai dedica moltissime opere, tra cui una performance che si tiene il 6 giugno 1991, a Roma, nella Galleria di Stefania Miscetti, intitolata *La leggenda di Maria Pietra*. L'azione performativa di cui Maria Lai era protagonista insieme al pubblico nella galleria consisteva nella lettura da parte dell'artista del racconto *Cuore Mio* di Salvatore Cambosu, al momento in cui nel racconto si giunge alla trasformazione della protagonista nella pietra lo spazio espositivo si illumina a giorno e vengono fatti calare dall'alto rotoli di tessuto, che l'artista aveva ornato con figure di pietre e di animali che sono simbolo della magia dell'arte e che tutti sono invitati a prendere in mano.

La corallità è un elemento centrale del suo lavoro e la partecipazione si traduce nella tattilità; prevale l'intento di far toccare l'opera, di farla sentire in tutta la sua completezza, come qualcosa di solido come un oggetto concreto, come la pietra. La performance si completa con un intervento musicale affidato a Giuseppe Scotese, che aveva interpretato la leggenda con un'improvvisazione musicale.

Sempre la figura di Maria Pietra è stata un motivo ispiratore anche per un'altra forma di opera collettiva che ha a che fare con il mondo del teatro e nasce dalla stretta collaborazione che l'artista ha intrapreso a partire dagli anni Novanta con la compagnia teatrale di Villasor, Fueddu e Gestu. La prima collaborazione con la compagnia al 1991 con il progetto *Segni e sogni* di Vincenzo Puxeddu. La compagnia già conosceva l'opera di Maria Lai e da sempre era interessata al racconto popolare e aveva come punti di riferimento *Miele Amaro* di Salvatore Cambosu e un altro autore di riferimento era Giuseppe Dessì. Il programma di *Segni e Sogni* contiene al suo interno laboratori didattici nelle scuole che hanno come *medium* l'arte contemporanea e lo spettacolo teatrale dal titolo *Il Sasso e la Parola*. L'idea dell'azione teatrale nasce dall'incontro tra artisti visivi e gruppi di ragazzi, con l'intento di creare occasioni di lettura delle opere d'arte coinvolgendo direttamente gli spettatori.

Il Centro Studi Danza in collaborazione con l'*Ateliers des Enfants* del *Centre Pompidou* di Parigi aveva creato insieme all'artista un laboratorio: i bambini, della scuola primaria S. Satta di Cagliari hanno assistito passo a passo alla realizzazione della scenografia, creata dalla compagnia insieme all'artista, si trattava di una grande scultura che rappresentava un sasso e un grande fondale che riprendeva l'iconografia dei telai di Maria Lai.

La grande scultura era stata realizzata mediante l'utilizzo di grandi blocchi di polistirolo rivestiti in vetroresina, creando quindi una superficie dura e resistente affinché fosse praticabile e resistente al peso degli interpreti che ci dovevano salire sopra, proprio come una vera roccia di pietra. Si tratta di un chiaro riferimento a Maria Pietra: la scelta di collocare un'opera d'arte al centro di uno spettacolo è un'occasione per proporla agli spettatori in modo insolito inserendola al centro di una vicenda umana e simbolica.

Lo spettacolo *Il sasso e la parola* ha avuto luogo negli spazi di Villa Asquer a Cagliari. Si può considerare un'operazione sinestetica dove i bambini partecipanti ai laboratori, e co-realizzatori dell'opera nella scenografia, diventano interpreti insieme agli artisti della compagnia, i danzatori e i musicisti.

In tutte le sue performance, che sarebbe più corretto chiamare opere relazionali, perché erano tentativi di coinvolgere in un'unica azione artistica tutte le persone, c'è una dimensione quasi pedagogica nell'insegnare il linguaggio dell'arte, far sentire il linguaggio dell'arte a chi non lo ha mai sentito o non lo ha mai praticato, avvicinare quelli che sono ignari ai meccanismi dell'arte.

Una frase di Spinoza dice che la cosa più necessaria all'uomo è l'uomo stesso; anche nella nostra società, così legata e fortemente dipendente dagli oggetti, ciò di cui più abbiamo bisogno è proprio il contatto, il rapporto, la relazione con altri uomini. Ed è proprio la relazione tra gli uomini che Maria Lai ha sempre avuto come obiettivo finale dei suoi interventi partecipativi.

Questo è presente in tutte le sue opere corali: permangono il rapporto tra le cose, il rapporto tra l'uomo e le cose, tra l'uomo e gli altri uomini, tra l'uomo e la natura. Tutta l'arte di Maria Lai è fatta di relazioni, stabilisce relazioni, crea relazioni, non in forma narcisistica e individualistica, ma sempre con una grande dimensione di umanità.

Riferimenti bibliografici

- BENTIVOGLIO M.  
1979. *Maria Lai. Scritture*, Catalogo della mostra, Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre-15 ottobre 1978, Venezia, La Biennale di Venezia.
- BUTTU M.  
2020. Maria Lai. In E. Carbone (ed.), *Reinas. Zaza Calzia, Lalla Lussu, Maria Lai, Rosanna Rossi*, Napoli, EMME Edizioni: 57-61.
- CAMBOSU S.  
2004. *Miele amaro*, B. Rombi (ed.), Nuoro, Ilisso.
- CAMBOSU S.  
2001. *Miele Amaro. Racconti dettati a Maria Lai*, Cagliari, Arte Duchamp.
- CAMPUS S.  
2012. Storie intrecciate di arte e letteratura nelle opere di Maria Lai. *Oblio II*, n. 8.
- CASAVECCHIA B., GIUSTI L., MONTALDO A.M.  
2015 (eds.). *Maria Lai. Ricucire il mondo*, catalogo della mostra diffusa, Cagliari, Palazzo di città, 10 luglio 2014-10 febbraio 2015; Nuoro, MAN, 11 luglio-12 ottobre 2014; Ulassai, Stazione dell'Arte, 12 luglio-12 novembre 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- CASAVECCHIA B.  
2017. Maria Lai. *Flash Art*, a. L, n. 332, aprile.
- CUCCU G., LAI M.  
2002. *Le ragioni dell'arte. Cose tanto semplici che nessuno capisce*, Cagliari, Arte Duchamp.
- D'AMICO F., MURTAS G.  
1993. *Maria Lai. Inventare altri spazi*, Cagliari, Arte Duchamp.
- DE CECCO E.  
2015. *Maria Lai. Da vicino, vicinissimo, da lontano, in assenza*, Milano, Postmediabooks.
- DE CECCO E.  
1996. Maria Lai. Le fila del racconto. *Flash Art*, a. XXIX, n. 199.
- DI CASTRO F., LAI M.  
2006. *La pietra e la paura*, Cagliari, Arte Duchamp.
- DI GIOVANNI C.  
2013. *Maria Lai. Ansia di infinito*, Cagliari, Condaghes.
- DOLFI A.  
2019. Maria Lai: con le parole dell'arte segnali verso l'infinito. *Lea 8*.
- DOLFI A.  
2001. Maria Lai. Le magie di Maria Pietra (da una leggenda popolare sarda). In E. Biagini, A. Nozzoli (ed.), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni: 349-364.
- LAI M.  
2001. L'isola dei miei naufragi. In *Museo dell'olio della Sabina*, Cagliari, Arte Duchamp.
- PIETROMARCHI B., LONARDELLI L.  
2019 (eds.). *Maria Lai. Tenendo per mano il sole*, catalogo della mostra Maxxi Museo Nazionale delle arti del XXI secolo, Roma 19 giugno 2019 - 12 gennaio 2020, Roma, MAXXI.
- PIOSELLI A.  
2007. Ulassai 1981. L'opera comunitaria. In C. Birrozzi, M. Pugliese (eds.), *L'arte pubblica nello spazio urbano, committenti, artisti, fruitori*, Milano, Mondadori: 31-35.
- PIOSELLI A.  
2015. *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan&Levi.
- PONTIGGIA E.  
2017. *Maria Lai Arte e relazione*, Nuoro, Ilisso.

# Simbologia della pietra nella scultura di Pinuccio Sciola

Rita Pamela LADOGANA

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali - Università degli Studi di Cagliari  
email: ladogana@unica.it

*Abstract:* The contribution aims to investigate the symbolic meanings that stone has taken in Pinuccio Sciola's sculptures. The Sardinian artist has elected the lithic material as his preferred medium, creating sculptures of clear megalithic inspiration: they are basalts and trachytes as archetypal symbols, which preserve the archaeological suggestion of menhir. A purpose constantly underlying Sciola's research has been the achievement of a synergistic connection between the investigation of modernist poetics and the urgency to reflect on cultural identity, which is personal and collective history. The gaze has been turned to the more remote past, to the fascination exerted by prehistory, by the millenary memory of the ancient civilizations of the Mediterranean island in line with a broader tendency toward the archaic widespread in both the European and American contexts after World War II.

*Keywords:* Sciola, stone, primitivism, sound sculpture, Sardinia

Pinuccio Sciola è stato un artista poliedrico e si è confrontato nel lungo percorso della sua ricerca artistica con materiali e tecniche espressive diverse sia in ambito pittorico – acquerello, tempera, murales – che in ambito scultoreo – terracotta, legno, pietra. La pietra è stata il suo approdo definitivo, la scoperta di una vocazione, il tramite per ricongiungersi ad un'origine remota, di natura culturale ma anche intima e personale. Sciola ha saggiato i possibili usi estetici del materiale: dall'aspetto simbolico e archetipico a quello performativo; dalla concretezza della monumentalità alla dimensione immateriale del tempo, e del suono. La pietra ha rappresentato una totalità concettuale di natura, di storia e di memoria. L'artista ha esplorato i luoghi della sua isola, la Sardegna, per "cercare" le pietre, fino a sentirne il richiamo, come era solito affermare, enfatizzando il racconto di una esperienza quasi mistica. Le ricerche lo hanno portato a preferire la compattezza della roccia basaltica, la durezza delle trachiti, in particolare quelle dei territori di Ozieri e di Serrenti, e la duttilità del calcare. La produzione scultorea è stata centrale, a partire dai primi anni Settanta, così come l'interesse dell'artista, ancora poco esplorato, per il rapporto tra l'opera d'arte e l'intervento artistico con il contesto ambientale, sia in senso naturalistico che sociale. Era il maggio del 1968 quando Sciola ha concepito il progetto Paese Museo trasformando i muri delle case del suo paese, San Sperate, in un quaderno di pagine bianche – come lo ha definito Enrico Crispolti – per scrivere insieme ai suoi compaesani, e agli amici artisti, una storia di libertà, di speranza ma anche di riscatto da una dimensione periferica, all'insegna del confronto tra operazione estetica e sfera sociale (DE GRADA, CRISPOLTI 1976; NAITZA 1979:17-26)<sup>1</sup>. Circa dieci anni dopo, l'artista ha iniziato a progettare, sempre a San Sperate, il suo giardino di sculture, opera *in progress* fino all'anno della sua scomparsa (2016), testimonianza virtuosa del dialogo e della integrazione tra natura e opera

---

<sup>1</sup> Sciola partecipò con il suo "Paese Museo" alla XXXVII Biennale di Venezia invitato da Enrico Crispolti, che inserì il progetto nella sezione italiana Ambiente come sociale.



Fig. 1. SAN SPERATE – Giardino Sonoro di Pinuccio Sciola (Archivio Fondazione Sciola; foto E. Cavalli).

d'arte ma anche luogo aperto alla fruizione e alla condivisione, in dialettica con il territorio e con la comunità del suo paese (Fig. 1).

In questa sede ci soffermeremo principalmente sulla complessità dei significati simbolici che la pietra ha assunto nel lavoro di Pinuccio Sciola, con uno sguardo necessariamente rivolto a questioni di identità territoriale. Al contempo, rifletteremo intorno alla materialità del *medium* – come fondamento scultoreo tradizionalmente inteso – in riferimento a un momento storico in cui questa è messa pesantemente in discussione dalle neoavanguardie concettuali. Una finalità costantemente sottesa alla ricerca di Sciola è stata il raggiungimento di una sinergica connessione tra l'indagine sulle poetiche moderniste e l'urgenza di riflettere sull'identità culturale, che è storia personale e collettiva. Lo sguardo è stato rivolto al passato più remoto, al fascino esercitato dalla preistoria, dalla memoria millenaria delle antiche civiltà dell'isola mediterranea in linea con una più ampia tendenza all'arcaico diffusa sia nel contesto europeo che in quello americano nel secondo dopoguerra. Il primitivo, soprattutto nella produzione plastica, già a partire dai primi anni Cinquanta, ha acquisito, nel contesto europeo, nuove accezioni e ha assunto molteplici significati metaforici: all'evasione esotizzante nell'immaginario, caratteristica della risoluzione primitivista propria delle avanguardie storiche, si è sostituita una necessità di attualizzare e rendere presente il passato. Nel contesto specifico della Sardegna la tendenza si è concretizzata nella definizione di una connessione temporale con l'età nuragica e prenuragica e la conseguente individuazione, da parte della critica, di una eredità diretta dell'essenzialità anticlassica nelle formule sintetiche adottate dagli artisti a partire dalla seconda metà del Novecento (ALTEA 2022: 85-102). Sulle orme del saggio di Giovanni Lilliu, *Sardegna: isola anticlassica* (1947), Marcello Venturoli, tra i critici di levatura nazionale interessati al panorama artistico isolano, ha scritto delle pietre e dei nuraghi in prospettiva "attualizzante", dopo aver compiuto il suo viaggio in Sardegna nel 1967: «Le pietre gigantesche stavano a significare quale paura dovessero avere gli uomini di quella preistoria (...). Il fatto che in Sardegna ci siano tante vestigia di questa paura, fortezze di una civiltà



Fig. 2. Pinuccio Sciola, *Monoliti* (da CHERCHI 1982: 84).

primitiva sopravvissute a tutte le sconfitte, mi sembrò importante anche per i sardi di oggi, uomini comuni ed artisti: quasi che le pietre rimaste stiano a indicare l'attualità della preistoria (...)» (VENTUROLI 1968: 129-153). Venturoli ha intuito che sarebbe stato importante per gli artisti sardi non prescindere nei loro lavori dalla presenza così caratterizzante e dominante del paesaggio archeologico ma ha raccontato di non aver trovato un riscontro positivo nella generazione di artisti che nei primi decenni del secondo Novecento hanno sentito l'urgenza del confronto con le tendenze moderniste rifuggendo dal pericolo di chiusure regionaliste ed esautorando le radici culturali. Sciola, invece, ha fatto parte di coloro che hanno individuato nella cultura territoriale, di memoria ancestrale, un valore aggiunto da restituire attualizzando alla luce dei linguaggi contemporanei.

Dopo anni di formazione oltre i confini dell'Isola, prima a Firenze (1964), poi a Salisburgo (1965-1970) per frequentare maestri quali Luciano Minguzzi, Oskar Kokoschka, Emilio Vedova, poi ancora in Spagna e in Messico (1973), Sciola è tornato stabilmente in Sardegna e ha realizzato nel corso degli anni Ottanta sculture in pietra di chiara ispirazione megalitica: sono basalti e trachiti come simboli archetipi, che conservano la suggestione archeologica delle "pietre fitte", dei menhir, dei pilastri filiformi, dei betili dell'età del rame (Fig. 2). La materia è piegata alla sua espressività primordiale imponendosi con gli elementi essenziali di potenza e stabilità: lo scultore ha tagliato e ha inciso, unendo alla più antica cultura materiale dell'uomo la sperimentazione contemporanea (LADOGANA 2015: 201-220). La pietra esprime un sentire arcaico, divenendo il segno di un tempo di valori con il quale si sono ristabiliti faticosamente i nessi più profondi per restituirli alla partecipazione collettiva.

La ricerca di Sciola nel secondo Novecento si innesta sulla linea tracciata da Brancusi, quella che ha segnato il lungo processo di idealizzazione della forma scultorea attraverso figure e simboli archetipici in una ricercata unione tra sintesi modernista e anelito alla dimensione preclassica. Un'azione in differita, dunque, per citare Hal Foster, il quale per raccontare la



Fig. 3. Pinuccio Sciola, Pietra sonora, basalto anni 90 (foto C. Maccioni).

relazione tra avanguardia e neoavanguardia, nel suo *Il ritorno del reale*, ha stabilito un'analogia tra la storia e il modello del soggetto psicoanalitico interpretando come un trauma la rivoluzione dei linguaggi del primo Novecento; e il trauma, in quanto tale, non può configurarsi come risolto "una volta per sempre" ma pone i presupposti per lo sviluppo di nuovi sintomi attraverso i ritorni, le ricodifiche, le azioni in differita (FOSTER 1996). Sciola si inserisce tra gli artisti che hanno richiamato il primitivo sia come categoria antropologica sia come riferimento a forme e a superfici di memoria ancestrale proprio attraverso la materialità della pietra e la ruvidezza della superficie mantenendo fedeltà al *medium* tradizionale. Ha respirato sicuramente l'atmosfera delle ricerche e dei risultati che avevano riguardato il filone dell'astrattismo simbolico e primordiale affermatosi nel contesto della produzione scultorea italiana del secondo Novecento: dalla concretezza della dimensione mitica e arcaica nelle opere in Pietro Cascella, alle riflessioni concettuali di Giò Pomodoro concentrate sul menhir, archetipo per eccellenza, consacrato a prototipo di tutta la scultura (LADOGANA 2015: 201-220). Ha, inoltre, assorbito, come molti scultori italiani, la lezione di Henry Moore, determinante sul rinnovamento della plastica italiana, sia dopo l'esposizione personale alla Biennale di Venezia del 1948 sia soprattutto a seguito della grande mostra del 1972 al Forte del Belvedere a Firenze. La conferma è in un dattiloscritto dell'artista conservato all'Archivio della Fondazione a lui intitolata, nel quale si legge: «La lezione che ci viene da Henry Moore è grande [...]. È indubbiamente lo scultore che più mi interessa. Il suo rifarsi alle meravigliose forme primitive di tutti i popoli. Le sculture africane, messicane, i dolmen, in tutta la loro meravigliosa compostezza per il loro riferimento simbolico sono delle opere che non si possono scindere dalla natura. E questo Henry Moore lo ha capito e lo realizza con delle forme modernissime» (PILLONI 2022: 133-139). L'interessamento al principio del *truth to materials* e alla pratica del *direct carving*, di cui Henry Moore era il massimo esponente, si sono concretizzati in particolare nell'intimo adeguarsi di Sciola alle naturali peculiarità della materia per farne



Fig. 4. Pinuccio Sciola, Pietra sonora, calcare anni 90 (Archivio Fondazione Sciola; foto E. Cavalli).

emergere le qualità intrinseche ed accoglierne gli spunti formali, e nel riscoprire il diretto contatto con i materiali, in tempi di messa in discussione dell'autorialità. Non mancano, inoltre, spunti iconografici e citazioni esplicite alle sculture del maestro come nel caso del sintetismo arcaizzante di alcune opere legate al figurativo realizzate sia in pietra che in legno negli anni Settanta (LADOGANA 2017: 361-379).

Mantenendo sempre l'ispirazione megalitica, Sciola, a partire dai primi anni Novanta ha iniziato a sperimentare un nuovo metodo di lavorazione dei blocchi basaltici con una intuizione che lo ha portato a scoprire le potenzialità sonore della pietra e a creare litofoni attraverso un lavoro insieme scultoreo e musicale. I suoni prodotti hanno qualità differenti in relazione allo spessore dei materiali e alle fenditure profonde incise dallo scultore: le vibrazioni fisiche e acustiche si generano accarezzando le superfici, con una tecnica soprattutto manuale (Figg. 3, 4). Sono suoni inediti non strutturati che non fanno capo a una specifica partitura ma sono liberi di andare, come teorizzava John Cage, punto di riferimento costantemente citato da Sciola nelle sue riflessioni sulla natura del suono e del rumore (LADOGANA 2015: 201-220; FAVARO, LIMENTANI 2013). Le prime rivelazioni sono avvenute con i basalti, rocce di natura vulcanica dalle quali possono scaturire suoni profondi, viscerali che sembrano giungere da un passato primordiale oppure dallo spazio siderale. Successivamente, alla fine degli anni Novanta, è avvenuta la scoperta della pietra calcarea, una roccia ricca di resti fossilizzati, dotata di grande elasticità e risonanza, dalla quale scaturisce una ricca produzione di suoni prevalentemente liquidi (Fig. 5). Il calcare, inoltre, si è rivelato per lo scultore uno strumento peculiarmente adatto ad essere lavorato architettonicamente, così che i litofoni sono diventati anche grattacieli assemblati in agglomerati urbani risonanti. Con le "Città sonore" – immobili e deserte, animate soltanto dal soffio vitale delle vibrazioni sonore – Sciola ha indagato nuovi territori sonanti, nuove interazioni tra le forme, saggiando le potenzialità musicali dello spazio (FAVARO 2011). Al di là della varietà dei materiali e delle forme, le "pietre sonore" condividono una duplice anima, quella dell'opera d'arte scultorea, destinata ad essere ammirata e contemplata, e quella dello strumento musicale finalizzato alla fruizione sonora, afferente

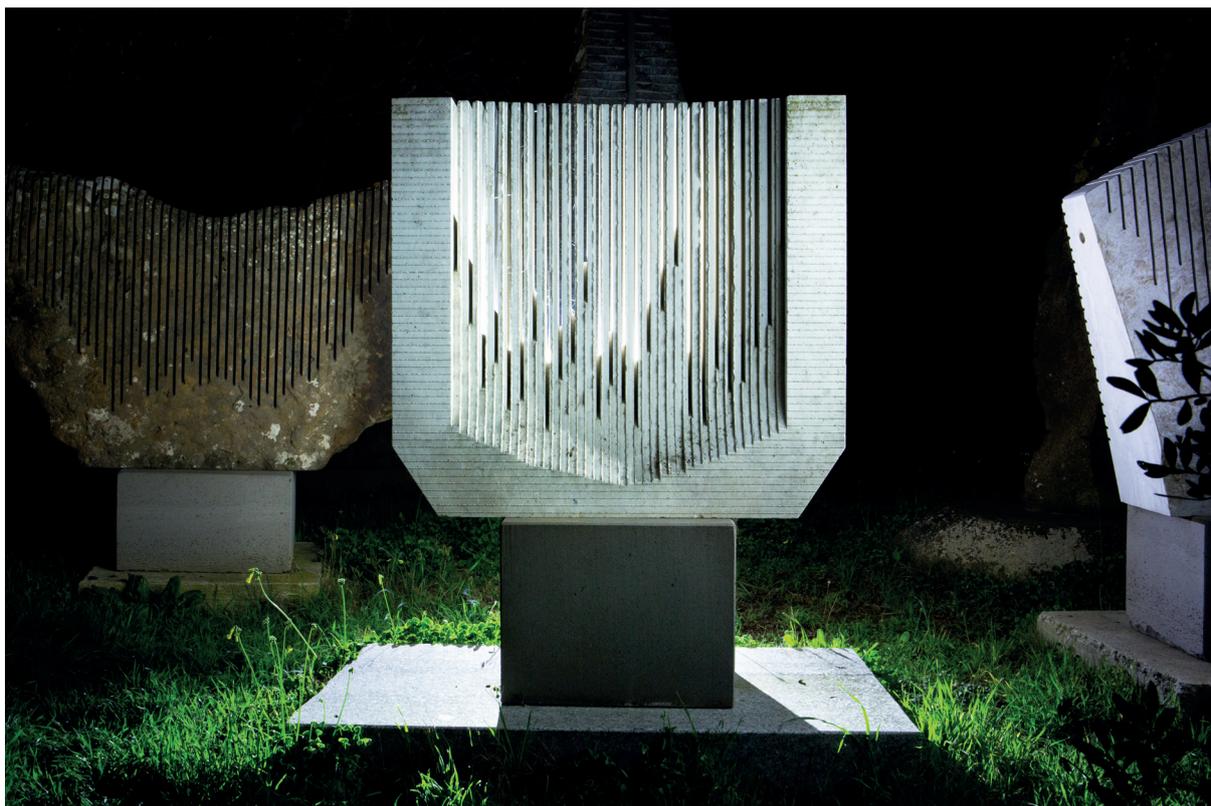


Fig. 5. Pinuccio Sciola, *Pietre sonore, calcare* (Archivio Fondazione Sciola; foto E. Cavalli).

a una dimensione effimera e temporale (Fig. 6). Predominano il senso di ponderabilità e la forte dominante tattile dalla quale si diparte, come in un vortice dirompente, un processo di coinvolgimento delle altre sensazioni che trascina la vista, naturalmente compromessa nell'esperienza estetica, e l'udito attraverso la suggestiva magia del suono. Herbert Read nel suo *The Art of Sculpture*, pur definendo la scultura come arte plastica che accorda preferenza alle sensazioni tattili, ha affermato che sarebbe errato fondare le arti su una singola sensazione poiché in ogni esperienza esiste una reazione a catena e ogni percezione innesca e coinvolge per reazione una serie di altre sensazioni (READ 1961: 56). Oltre che nel confronto con i linguaggi della contemporaneità, è proprio attraverso la specificità dell'elemento sonoro, fatto della sostanza immateriale, che Sciola è riuscito ad attualizzare il riferimento al passato transcendendo i confini del tema identitario e approdando a una dimensione universale, fuori dal tempo e libera da coordinate spazio-temporali. Francesco Alziator ha definito l'epoca nuragica dei grandi monumenti megalitici "l'età del silenzio", priva di testimonianze documentarie; Sciola, con le sue pietre, ha dato finalmente voce alla memoria di quella età connettendo preistoria e presente attraverso il suono della pietra.

La storia musicale delle pietre sonore è stata e continua ad essere un *work in progress*, che ha visto inesauribili potenzialità di utilizzo dello 'strumento' litico, dalle variabili legate alle tecniche esecutive alle diverse specializzazioni dei musicisti che le studiano (FAVARO 2011). La prima volta in cui sono state presentate al pubblico è in occasione della manifestazione *Time in Jazz* di Berchidda, ideata dal musicista di fama internazionale Paolo Fresu, nell'edizione del 1996 dedicata al rapporto tra la musica e la pietra. In questa occasione Pierre Favre, tra i più grandi percussionisti al mondo, ha ottenuto il suono dalle pietre percuotendole con diversi materiali, dalle bacchette in legno o metallo ai piccoli frammenti di basalto e trachite, facendole interagire con il suo gruppo di piatti e di cimbali in una memorabile performance rimasta nella storia del festival (FRESU 2009). L'evento è stato il precursore di una lunghissima serie di concerti che hanno visto le pietre scioliane interagire in differenti contesti di sperimentazione musicale, richiamando l'attenzione di musicologi, ma anche di musicisti e



Fig. 6. Concerto di pietre sonore (da DORO 1998: 20).

compositori (DORO 1998). Alla intensa vita concertistica delle “pietre sonore” si unisce quella, altrettanto rilevante, delle installazioni permanenti; tra le testimonianze più significative, per citare solo pochi esempi, sono la grande scultura nell’Auditorium Parco della Musica a Roma, scelta dall’architetto Renzo Piano, e il basalto esposto nei giardini della Triennale a Milano.

Sciola ha sicuramente dato un contributo significativo e originale nell’ambito del filone di ricerca della produzione plastica che nel secolo scorso ha prodotto risultati multiformi in rapporto al suono; è una storia lunga oltre un secolo, che dagli intona rumori di memoria futurista è approdata alle sperimentazioni intermediali risalenti agli anni Sessanta e Settanta. Restando in ambito nazionale, per affinità di ricerca si cita l’esempio dell’artista milanese Amalia del Ponte, distintasi sulla scena internazionale fin dagli anni Settanta. Le consonanze riguardano innanzitutto la predisposizione ad una indagine costante sull’inscindibile legame esistente tra la peculiarità della forma litica e il suono da essa derivato. La scultrice, infatti, ha sottoposto la pietra a un lungo e accurato lavoro per ritrovare in essa «le zone ventrali e i punti nodali», individuando l’area esatta in cui intervenire per forarle e appenderle alle pareti come grandi gong da accordare (DEL PONTE 1993).

Assimilabile alla ricerca scioliana, con ancora maggiori analogie relative sia alla forma scultorea dei materiali che al peculiare uso musicale, è il lavoro del tedesco Elmar Daucher, dedito alla produzione di litofoni nel suo studio di Oggelshausener vicino a Stoccarda a partire dai primi anni Settanta (la prima pietra sonora risale al 1974) (KÜSTER 2006). L’artista ha studiato a lungo i fondamenti matematici della musica per ottenere la varietà dei timbri musicali attraverso l’accarezzamento con le mani della pietra, una tecnica del tutto simile alla modalità dello sfregamento adottata da Sciola (LADOGANA 2015: 201-220).

Riferimenti bibliografici

ALTEA G.

2022. Dai nuraghi alle janas. Costruzioni identitarie nell'arte del secondo dopoguerra in Sardegna. In P. Dal Molin (ed.), *Creazioni identitarie. Arte, cinema, musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, Nuoro, Edizioni il Maestrale: 85-102.

CHERCHI P.

1982. *Sciola percorsi materici*, STEF, Cagliari.

DE GRADA R., CRISPOLTI E.

1976 (eds.). *L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976), Venezia, La Biennale.

DEL PONTE A.

1993. *La forma del suono*, Roma, Semar.

DORO A.

1998. Esperienza compositiva con le pietre sonore di Pinuccio Sciola. In *Le pietre sonore. Sculture di Pinuccio Sciola*, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 11-25.

FAVARO R.

2011. *I suoni delle pietre. The sounds of the Stones. Die Klangedel Steine. Sculture di Sciola*, Cagliari, Sainas Industrie Grafiche.

FAVARO R., LIMENTANI C.

2013 (eds.). *Ascoltare la pietra. Sculture di Pinuccio Sciola*, Roma, Gangemi Editore.

FRESU P.

2009. *Musica dentro*, Milano, Feltrinelli.

FOSTER H.

1996. *Il ritorno del reale*, ed. it (2006), Milano, Postmediabooks.

READ H.

1961. *The Art of Sculpture*, London, Faber.

KÜSTER B.

2006. *Skulpturen des 20. Jahrhunderts in Stuttgart*, Heidelberg, Kehrer Verlag.

LADOGANA R.

2015. Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola. *Medea. Rivista di Studi Interculturali* 1, (<http://dx.doi.org/10.13125/medea-1819>): 201-220).

LADOGANA R.

2017. Appunti sulla produzione giovanile di Pinuccio Sciola. Un inedito Crocifisso ligneo per la Basilica di San Saturnino a Cagliari. *Il Capitale culturale* 16: 361-379.

NAITZA S.

1979. L'esperienza artistica di "Paese-Museo". *La Grotta della Vipera* IV, n. 14: 17-26.

PILLONI G.

2022. [Certo mi sento uno scultore sardo...] Pinuccio Sciola. In P. Dal Molin (ed.), *Creazioni identitarie. Arte, cinema, musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi*, Nuoro, Il Maestrale: 133-139.

VENTUROLI M.

1968. *Tutti gli uomini dell'arte*, Milano, Rizzoli: 129-153.

# I graniti del Muto.

## Il paesaggio letterario della Gallura dei banditi tra romanzo, canzone, cinema

Giovanni Vito DISTEFANO

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali - Università degli Studi di Cagliari  
e-mail: gianvito.distefano@gmail.com

*Abstract:* This paper investigates the symbolic connotations of stone in the literary representation of the Gallura landscape. The investigation starts with Enrico Costa's novel, *Il muto di Gallura* (1885) and develops both in a transmedial direction, examining the film adaptation by Matteo Fresi (2021), and in a comparative one, focusing on the works of two eminent readers of Costa, namely Grazia Deledda and Fabrizio De André. A system of symbolic correspondences emerges that binds together the rock, as a spatial 'otherness', the bandit, as a the 'other' of the social community, and the demonic, as the 'other' in the supernatural sphere. Unchanged in the 19th-century landscape view, this symbolic system evolved in the 20th century in forms responding to the main historical innovations that shaped contemporary Gallura and Sardinia.

*Keywords:* Literary Landscape; Gallura; Il muto di Gallura; Fabrizio De André; Grazia Deledda.

Il presente contributo si propone di indagare le connotazioni simboliche della pietra nell'ambito, piuttosto specifico, della rappresentazione letteraria del paesaggio di una particolare regione della Sardegna, la Gallura. La Gallura presenta immediatamente, rispetto a questo tema, due peculiarità. La prima, di ordine geologico, è la presenza di grandi masse granitiche, accidentate, evidenti allo sguardo di chiunque ne abbia esperienza, per il fatto di viverci o solo di visitarla o di immaginarla. La seconda è il fatto di essere stata interessata nel recente passato, più di ogni altra zona della Sardegna, da profonde trasformazioni economico-sociali determinate dallo sviluppo turistico, le cui ricadute hanno comportato un radicale cambiamento dello sguardo paesaggistico. Oggi, dopo qualche decennio di rappresentazioni in salsa balneare egemoni nella politica, nella narrativa, nella cronaca di costume, nella fotografia, nel cinema, nessuno escluderebbe il mare dal novero degli elementi irrinunciabili del paesaggio gallurese: le spiagge, le insenature tra gli scogli tanto ricercate dai diportisti, l'acqua cristallina o meglio color 'smeraldo'<sup>1</sup>. Il mare non si è mai spostato, ma la Gallura appariva completamente diversa allo sguardo paesaggistico dell'Ottocento e ancora della prima metà del Novecento: verdi campagne scarsamente popolate, punteggiate qua e là di qualche stazzo e di rari villaggi, stretti tra alture rocciose ricoperte di boschi impenetrabili e dominati da massicce formazioni di granito. Quei graniti saranno l'oggetto specifico di questo contributo. Per addentrarci in questo ambiente e soprattutto in questo più

---

<sup>1</sup> Il riferimento, ironico, è naturalmente alla Costa Smeralda, denominazione, registrata, del consorzio privato che avviò nei primi anni Sessanta la prima e più nota speculazione turistica (cfr. <https://www.consorziocostasmeralda.com/la-nostra-storia/>; BANDINU 1980; RUJU 2006; CLEMENTE 2015).

antico sguardo paesaggistico ci serviremo in prima battuta del romanzo di Enrico Costa, *Il muto di Gallura* (1885), forse il più noto dello scrittore sassarese. Dal romanzo di Costa avremo quindi modo di muovere prima in direzione transmediale, per esaminare l'adattamento cinematografico del *Muto* realizzato da Matteo Fresi nel 2021, e infine di istituire dei rapidi raffronti con le opere di due illustri lettori di Costa, a loro volta autori di non minore e anzi maggiore importanza, quali Grazia Deledda e Fabrizio De André.

Tra le non molte opere letterarie dell'Ottocento ambientate in Gallura, quella dedicata da Costa al muto di Aggius è certamente la più nota, in ragione più di tutto della forza mitopoetica del suo protagonista. Il romanzo convoglia una diffusa tradizione popolare, sorta attorno alla figura del bandito sordomuto Bastianu Tansu fin dal tempo della sua latitanza, in seguito a una grave faida sorta attorno al 1850 tra famiglie del contado di Aggius, e ancor più dopo la sua morte, databile, senza certezza, attorno al 1858. Scritto a distanza di un quarto di secolo dai fatti narrati, il romanzo compatta e linearizza tali materiali popolari, per restituirli all'immaginario locale rafforzati nella loro capacità di veicolare un nocciolo di significati etico-culturali e identitari associati alla figura del bandito<sup>2</sup>: il vincolo familiare e culturale della vendetta, la forza disperata degli esclusi, il destino feroce ed eroico che attende le persone 'segnate'.

Secondo un'organizzazione convenzionale tipica del romanzo storico ottocentesco<sup>3</sup>, nella parte prima del libro Costa tratteggia il contesto geografico e storico della vicenda e presenta la figura del protagonista. Sono i primi quattro capitoli. Il primo esordisce *in medias res*, alla vigilia dell'ultimo delitto del Muto, per poi lasciare il campo, come in un lungo *flashback* che occupa gran parte del romanzo, alla descrizione del paese di Aggius e del suo circondario. Nei capitoli successivi, sulla scorta di poche basilari notizie storico-geografiche, il carattere animoso degli aggesi e l'indole feroce del protagonista vengono legate alle caratteristiche fisiche del roccioso paesaggio gallurese, con il mastice del racconto mitico-magico. I galluresi sfilano all'occhio paesaggistico-antropologico del narratore insieme agli elementi naturali più emblematici della regione:

«Nella Gallura tu vedi uomini alti, asciutti, nervosi, dal volto arsiccio e dall'occhio fiammeggiante; – vedi dappertutto colossi di granito che sfavillano al sole, come fossero tempestati di diamanti; – vedi giganti vegetali dalle chiome folte, che van mostrando i loro rami contorti e i loro tronchi anneriti dai secoli. La natura ha colà un'intonazione perfetta: i suoi tre regni sono l'espressione della forza. Quegli uomini robusti e pieni di vigore li diresti nati dalle nozze misteriose della quercia e del granito, sotto l'ira delle tempeste: essi risentono dell'una e dell'altro» (COSTA 1998: 42)

Figli della quercia e, appunto, del granito, forti degli influssi misteriosi di questi elementi, i galluresi trarrebbero dalla prossimità a una natura potente e selvaggia il loro carattere energico, temerario, coraggioso, irascibile, incline alla violenza e alla vendetta<sup>4</sup>. Una tale descrizione verrà in parte, alla fine del terzo capitolo, comprovata da una documentata notizia storica sui vani tentativi di pacificare la regione, scritta forse a imitazione del celebre *excursus* sui bravi del primo capitolo dei *Promessi Sposi*<sup>5</sup>; essa trova soprattutto però una diffusa spiegazione, tra il serio e il faceto, in un racconto di natura magico-religiosa relativo alle sette cime dalle «forme bizzarre [...] nude, frastagliate, capricciose» (ivi: 42) che caratterizzano il circondario, minacciose al pun-

<sup>2</sup> Lo dimostra il fatto che successivi riferimenti alla figura del Muto assumono, esplicitamente o meno, il testo di Costa come riferimento. Cfr. FRESI 2003.

<sup>3</sup> *Racconto storico sardo* è il sottotitolo del romanzo di Costa. Modello del sassarese è largamente Alessandro Manzoni, chiamato in causa nei capitoli iniziali con il paragone tra le cime rocciose che circondano Aggius e il Resegone: «Quei monti hanno forme bizzarre, e ti fanno pensare al famoso Resegone di Lecco, immortalato dal Manzoni» (COSTA 1998: 42).

<sup>4</sup> «Fin dai tempi remoti la Gallura fu teatro di odi atroci e di tremende vendette. Per cause talvolta assai frivole, gli abitanti si dividevano in distinte fazioni, per dilaniarsi a vicenda» (ivi: 40).

<sup>5</sup> Il modello dell'*excursus* manzoniano è ancor più evidente nelle *Pagine storiche sui banditi del Logudoro* con cui si apre il successivo *Giovanni Tolu, storia di un bandito sardo, narrata da lui medesimo*, pubblicato da Costa nel 1897 (cfr. COSTA 1997: 31-55).

to che «circondato da quella catena di monti, il paese d'Aggius sembra un vittima designata al martirio» (*ibid.*)<sup>6</sup>. Secondo la leggenda riportata da Costa, esse sarebbero una sede prediletta del demonio, una «reggia di granito» (ivi: 44) dalla quale il diavolo in persona eserciterebbe il suo influsso sugli abitanti del vicino paese, volgendoli al male. Il racconto eziologico è incentrato sull'interpretazione popolare di una particolare formazione rocciosa, ubicata nei pressi della cima più imponente e prossima al paese, il monte Crocetta, chiamata *lu tamburu mannu* (il grande tamburo). Si tratta, spiega Costa, di

«una gran lastra di granito a base convessa, la quale posa sopra un blocco spianato. Basta salire sull'orlo, e far forza col corpo, perché la pietra oscilli, dondoli, e produca un rullio cupo, sordo, continuo» (ivi: 46)

Il rullio che in questo modo si produceva naturalmente nelle notti di vento, frequenti nella regione per effetto delle vicine Bocche di Bonifacio, era secondo la tradizione opera del diavolo, il quale dall'alto dei monti annunciava in questo modo le sue malefiche imprecazioni indirizzate a valle. Era perciò convinzione diffusa che il suono spaventoso e arcano di *lu tamburu mannu*, prova della presenza demoniaca, annunciasse ogni volta la morte violenta di qualcuno – un evento, evidentemente, non meno frequente all'epoca di quanto non lo siano in Gallura le notti ventose.

L'associazione simbolica della montagna e delle rocce granitiche con il maligno non è circoscritta a questa premessa antropologica. Essa è invece un elemento attivo nella caratterizzazione dei personaggi, partecipe del modo in cui i differenti tipi umani si collocano all'interno del paesaggio naturale e sociale. Così accade, in particolare, nel racconto dell'infanzia del protagonista che occupa il quarto capitolo, l'ultimo della prima parte. L'elemento più caratteristico del personaggio, richiamato fin nel titolo del romanzo, è naturalmente il sordomutismo di cui è affetto dalla nascita. Su questo aspetto, e più precisamente sul teorema secondo cui la ferocia del bandito originerebbe dall'esclusione sociale patita a causa della sua disabilità, si basa la plausibilità psicologica, in senso moderno, del personaggio: «Nato senza lingua e senza udito, quell'infelice crebbe coll'odio nel cuore» (ivi: 50). La disabilità è un innesco forse non particolarmente originale, ma di forte tenuta psicologica e sicura riuscita narrativa. Nella costruzione del personaggio, Costa si avvale però anche di un altro sostrato, che esula dalla logica ottocentesca dei nessi deterministici che legano disabilità fisica, marginalità sociale e profilo etico delinquenziale, per ancorarsi invece al racconto mitico-eziologico appena ricordato. Fin da giovanissimo, Bastianu rivela la sua forza e il suo coraggio nella forma di un'eccezionale affinità con la montagna:

«Il muto d'Aggius non conosceva paura. Più volte insieme coi compagni, era salito sul monte della Crocetta per dar la caccia al nido degli avvoltoi. Giunti lassù, i compagni si mettevano d'accordo, e lo piantavano solo sul monte misterioso. Il muto dava una scrollatina di spalle, sogghignava, e faceva ritorno al villaggio, col massimo sangue freddo. Eppure non vi era fanciullo in Aggius, capace di salir solo sulla roccia maledetta! Non v'ha dubbio! – dicevano in paese – il muto è figlio del diavolo, e il diavolo lo protegge» (ivi: 51)

Si riconosce agevolmente il mitologema della prova di coraggio prestata da parte del giovane emarginato dalla propria comunità e destinato però a un destino eroico – nel bene oppure, come in questo caso, nel male. Nella parte finale del brano, inoltre, la declinazione in chiave demoniaca di questo *topos* consegue dalla stessa logica mitico-superstiziosa della leggenda popolare, la quale assegna agli elementi del paesaggio, in questo caso i rilievi rocciosi, valenze simboliche e metafisiche: giacché il monte è la sede del diavolo, l'agio con cui il giovane sordomuto si muove tra le rocce dimostra la sua natura demoniaca.

Questo breve racconto relativo all'infanzia ha il valore di una prefigurazione della vita futura del bandito, destinato a trascorrere tra le rocce, oltre il confine delle campagne e dell'abitato,

---

<sup>6</sup> Insistendo sulla segreta analogia tra i galluresi e la roccia, il narratore sottolinea come «gli abitanti guardano con un certo orgoglio quelle punte – taglienti e aguzze come il loro ingegno, come la loro lingua, come il loro coltello» (*ibid.*).

la sua feroce e disperata latitanza. Nella prima parte del romanzo si stabilisce così un sistema di equivalenze simboliche fondamentale per l'intera vicenda e che lega insieme: (1) l'elemento naturale della roccia granitica, (2) la persona umana del bandito, che fra le rocce sarà destinato a trascorrere gran parte della sua disperata latitanza, (3) la presenza sovranaturale del demonio. Nelle rispettive sfere di realtà – il paesaggio, l'umanità, il mondo sovranaturale – queste tre istanze sono tutte figure dell'alterità rispetto a ciò che è civilizzato – le campagne, il villaggio, la comunità dei paesani stretta attorno a una superstiziosa religiosità. Entità 'altre' rispetto a un mondo civilizzato che si percepiva assediato, circondato, stretto dal suo opposto, se, come ricorda Michael Jakob nel suo studio sul paesaggio, in tutta l'Europa premoderna:

«avventurarsi fuori dal proprio villaggio o dalla propria città e andare, oltrepassando i limiti della campagna (della natura già addomesticata), verso la natura o nella natura, comportava ovunque pericoli effettivi. L'interpretazione religiosa identificava [dunque] questi luoghi lontani, le foreste, le montagne o le zone desertiche, come altrettante allegorie reali dell'allontanamento da Dio, del peccato e della solitudine colpevole» (JAKOB 2013: 38)

L'associazione tra la figura del bandito e l'elemento paesaggistico della roccia granitica è ben riconoscibile anche nel recente adattamento cinematografico del *Muto di Gallura*. Il film, complessivamente fedele ai contenuti del libro di Costa, si caratterizza principalmente per due innovazioni. La prima è l'adozione di alcuni stilemi caratteristici del genere *western*: nei costumi e nella gestualità dei personaggi, nelle musiche, nella frequenza dei motivi narrativi delle sparatorie e dei lunghi spostamenti a piedi e a cavallo per una spopolata campagna. La seconda, è una coraggiosa rivendicazione identitaria, esplicita nell'adozione integrale della lingua gallurese, per la prima volta in un lungometraggio<sup>7</sup>, e nella scelta quasi documentaristica delle *location*, in grande prevalenza esterni autentici.

Nel film il granito è ubiquitario, presente praticamente in ogni inquadratura, nella forma dei blocchi grezzi dei muri delle case o, più frequentemente, in quella dei monti rocciosi percorsi dai banditi o dei grandi massi che puntellano la campagna a valle. Ciò risponde in primo luogo a una scelta di verosimiglianza, tuttavia, a un'osservazione attenta emergono gli indizi di una strategia di connotazione simbolica della roccia in linea con quella già osservata nel romanzo. Il primo indizio, relativo alla composizione delle inquadrature, è la regolarità con la quale nelle scene chiave il protagonista viene posizionato in modo da avere la roccia sullo sfondo o nelle sue immediate vicinanze. Ciò accade fin dal principio, come a voler fissare da subito tale corrispondenza, nell'*incipit* del film, che volge in immagini l'esordio in *medias res* del primo capitolo del romanzo. Alla luce fioca della luna, la camera perlustra la superficie laterale di un masso granitico, con un movimento ascendente sufficientemente lento da permettere allo spettatore di posare lo sguardo sulla tessitura della roccia, sui muschi e le incrostazioni che la ricoprono; infine, approda alla figura umana del protagonista, accucciato sopra questa grande pietra e da essa quasi sorretto. Laconica quanto ai contenuti narrativi, la scena è funzionale a innescare il progressivo addensamento sul personaggio dei valori connotativi da cui dipende la sua caratterizzazione, primi fra tutti quelli relativi all'associazione simbolica con la pietra. Nel seguito del film le inquadrature costruite secondo una relazione di prossimità tra il bandito e la pietra ricorrono in momenti decisivi, come quello dell'investitura' del Muto all'inizio della faida (si noti il muro di granito e le rocce che circondano i banditi in fig. 1); il suo primo omicidio; le fasi più cruente della latitanza; infine, la sua morte (Fig. 2). La presenza della roccia funziona in tutti questi casi da segnale drammatico di un picco di tensione narrativa. Essa, ancora, permette di proiettare significati ulteriori sugli eventi rappresentati: così accade ad esempio nell'inquadratura 'a cornice'

<sup>7</sup> Sottotitolato in italiano nella versione distribuita al cinema e nelle piattaforme di *streaming*. A differenza del film, il romanzo di Costa è scritto in italiano e non ricorre al gallurese che in pochi casi sparsi di mimesi del parlato locale o nella citazione di testi letterari altrui, come la poesia di Gavino Pes cantata da Michele Mamia appena prima di essere ucciso (COSTA 1998: 78-79), o appartenenti alla tradizione popolare, come l'improvvisazione composta per le paci del 1856 (ivi: 95). Si osservi che il gallurese non è la prima lingua per nessuno dei membri del *cast*, né per il regista o gli sceneggiatori (lo stesso Matteo Fresi e Carlo Orlando).



Fig. 1. L'investitura' del muto (da FRESI 2021).

adottata per raffigurare il covo dei Mamia (Fig. 3a controcampo verso il cielo e Fig. 3b, campo sui banditi), dove l'idea di una tomba interviene a connotare visivamente la rappresentazione dei banditi infrattati tra le rocce. La legge di prossimità del bandito alla pietra è infine particolarmente evidente nelle scene che prevedono la presenza simultanea del protagonista e di altri personaggi. Può trattarsi di un altro bandito, come in Fig. 4, dove si noti la studiata bipartizione dell'inquadratura, tra il prato e la roccia alla quale è addossato Bastianu; oppure di Gavina, la giovane donna di cui il Muto si innamora, ritratta in Fig. 5 mentre osserva dal basso dell'aia il bandito in alto, quasi in posa, sui massi. Ancora, la stessa distribuzione spaziale dei personaggi si ritrova nella scena dell'incontro tra la ragazza e Giuseppe, il rivale in amore del Muto (Fig. 6), resa tramite un serrato campo-controcampo tra, da una parte, i due che camminano verso casa in basso tra i prati e, dall'altra, il bandito che li osserva dall'alto delle rocce.

Il secondo indizio di una pertinentizzazione simbolica della roccia, come elemento naturale-spaziale connesso a un *ethos* di violenza disperata e demoniaca, si può riscontrare in alcune riprese di paesaggio, poste nel film a inframezzare le parti narrative. La funzione di queste inquadrature non è solo quella di introdurre delle pause lirico-descrittive nel flusso diegetico. Esse, infatti, entrano in relazione con le sequenze narrative che le seguono e le precedono secondo un meccanismo di montaggio simbolico, cioè suggerendo allo spettatore delle associazioni semantiche tra le immagini e i fatti narrati. In questo modo, ad esempio, le vedute in campo lungo e poi ravvicinato delle rocce granitiche (Fig. 7), inserite appena prima della convulsa sequenza narrativa che racconta la fase più feroce della faida, appaiono voler tradurre, con le risorse espressive proprie del linguaggio cinematografico, le tesi del romanzo di Costa circa l'influsso malefico che il granito eserciterebbe sull'indole degli aggesi, determinandone l'agire.



Fig. 2. La morte del muto (da FRESI 2021).



Fig. 3. Il covo dei Mamia (da FRESI 2021).

La forza di un sistema di strutturazione simbolica si manifesta, oltre che nella sua ricorrenza, anche nella misura delle innovazioni che esso è in grado di sopportare, pur rimanendo riconoscibile. Un caso estremo, relativamente al sistema di corrispondenze simboliche granito-bandito-alterità che abbiamo individuato nel romanzo di Costa e nell'adattamento di Fresi in riferimento



Fig. 4. Il muto e la roccia I (da FRESI 2021).



Fig. 5. Il muto e la roccia II (da FRESI 2021).

al paesaggio gallurese, è rappresentato da un brano del 1981 di Fabrizio De André, *Franziska*, sesta traccia del *concept album* intitolato *Fabrizio De André*. Nel disco, noto come *L'indiano* per l'immagine raffigurata in copertina, trova ampio spazio la visione deandreiana della Sardegna e dei sardi, paragonati ai nativi americani per suggerire polemicamente la loro segreta affinità nell'oppressione. In *Franziska*, in particolare, De André si sofferma sulla figura di una giovane donna, ritratta nello scomodo ruolo di promessa sposa di un bandito latitante e perciò costretta dalle leggi della comunità a reprimere la sua naturale vitalità<sup>8</sup>. La condizione di oppressione patita dalla protagonista è ben rappresentata nelle quattro strofe del brano, fortemente sottolineata dall'anafora («Hanno detto che Franziska è stanca di pregare» e, nelle strofe successive, «di ballare», poi «di posare» e infine, con maggiore variazione ma preservando l'isometria del verso «non riesce più a cantare»).

Il bandito, invece, è raffigurato solo di scorcio, metricamente confinato nei due ritornelli:

«Tu bandito senza luna, senza stelle e senza fortuna  
questa notte dormirai col suo rosario stretto intorno al tuo fucile.  
Tu bandito senza luna, senza stelle e senza fortuna  
questa notte dormirai col suo rosario stretto intorno al tuo fucile.

<sup>8</sup> La vitalità è nel brano relegata all'allegria della composizione musicale, in evidente rapporto antifrastico con il racconto verbale delle difficoltà esistenziali della protagonista.



Fig. 6. Il muto e la roccia III (da FRESI 2021).

[...]

Marinaio di foresta senza sonno e senza canzoni  
senza una conchiglia da portare o una rete d'illusioni.

Marinaio di foresta senza sonno e senza canzoni  
senza una conchiglia da portare o una rete d'illusioni» (DE ANDRÉ 1981)

In brevi cenni, De André traccia una significativa rivisitazione dei *topoi* associati alla figura del bandito sardo, entro la quale ha luogo anche un'originale riconfigurazione dei suoi referenti simbolici di natura spaziale. Il bandito di *Franziska* è un uomo costretto dalla sorte a una solitudine priva di direzione, «senza luna, senza stelle e senza fortuna», simmetrica per certi versi a quella subita dalla donna. Nel secondo ritornello, con l'ossimoro «marinaio di foresta» – la cui forza icastica si riverbera poi nella catena allegorica che completa le privazioni del bandito, «senza una conchiglia da portare o una rete d'illusioni»<sup>9</sup> – lo sradicamento e il disorientamento esistenziale che lo caratterizzano trovano un nuovo referente spaziale: non più la montagna e la roccia, ma il mare. Il mare, come si è detto in premessa, era un elemento assente allo sguardo paesaggistico tradizionalmente rivolto alla Gallura; la sua stessa presenza in *Franziska* costituisce un caso isolato rispetto agli altri brani del canzoniere 'sardo' di De André<sup>10</sup>, dove affiora piuttosto proprio quel paesaggio: rustico, pastorale, interno. L'immagine del «marinaio di foresta» traccia quindi un'innovazione d'autore che, da un lato, segue il cambiamento di sguardo paesaggistico prodottosi storicamente con la 'balnearizzazione' della Gallura. Dall'altro, associando il mare alla figura identitaria e demoniaca del bandito, distende una sottile ironia tanto sugli stereotipi del

<sup>9</sup> Cfr. inoltre, nella terza strofa, «filo filo del mio cuore che dagli occhi porti al mare».

<sup>10</sup> Il mare è, al più, il limite estremo della zona vitale del protagonista del *Canto del servo pastore* («sopra ogni cisto da qui al mare») e per il resto assente sia negli altri brani dell'*Indiano* relati alla Sardegna – il canto devozionale di enorme diffusione popolare dell'*Ave Maria*, la rievocazione dell'esperienza del sequestro in *Hotel Supramonte* – sia nel resto del 'canzoniere sardo' di De André (FLORIS 2007): il contrasto comico-realistico tra i due fratelli di *Zirichiltaggia* (*Ballu tundu*) in *Rimini* (1978); la rinnovata favola pastorale di *Monti di mola* in *Le nuvole* (1990) (DISTEFANO 2023); infine, in *Anime salve* (1996), sul filo di una sottile rete di rimandi innescata proprio dalla lettura del *Muto* di Costa, l'inquieta inchiesta di *Disamistade* (CARDIA 2023) e, forse, il dialogo poetico di *À cùmba*, nel quale Farci (2022) ha colto un'eco del racconto della tradizionale cerimonia del fidanzamento gallurese incluso nel romanzo di Costa.

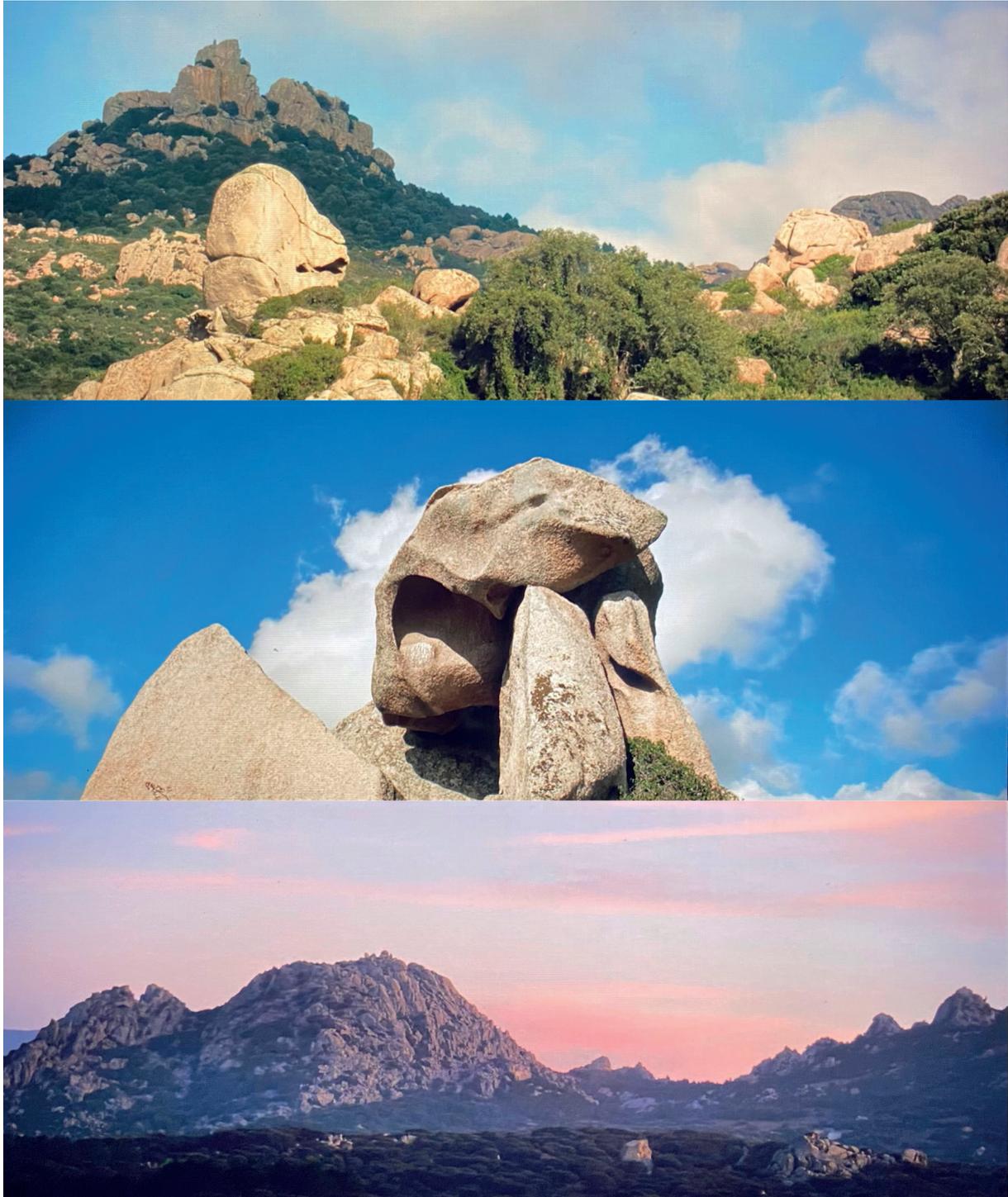


Fig. 7. Rocce granitiche della Gallura (da FRESI 2021).

passato quanto su quelli del presente. L'associazione straniante libera simultaneamente analogie molteplici potenzialmente significanti: forse lo sconvolgimento portato dallo sviluppo turistico è il vero elemento di disorientamento esistenziale, culturale, identitario da cui origina la marginalità e l'oppressione del bandito, con il quale si identificherebbe allora l'intera popolazione della Sardegna contemporanea; forse, come una volta le montagne e le asperità rocciose dell'interno dell'isola, è oggi il mare, con tutto ciò che vi gravita attorno, a costituire un ambiente affascinante ma insidioso, *habitat* di avventurieri demoniaci e disperati.

Le trasformazioni storiche che hanno segnato la Sardegna nel corso del Novecento incombono anche sul confronto che è possibile tracciare con l'opera Grazia Deledda. La scrittrice nuorese, che nel suo epistolario si autodichiara «una specie di discepola» (DELEDDA 2007: 72)<sup>11</sup> di Costa, ambienta in Gallura, forse per influenza proprio del *Muto*<sup>12</sup>, *Le colpe altrui* (1914). La vicenda si svolge in questo caso negli stazzi alle pendici di Monte Nieddu, il bastione più meridionale del blocco granitico gallurese. Da questo massiccio di granito grigio, posto lungo un confine insieme geologico e culturale, si osservano intorno monti d'altra natura, la dolomia chiara di Tavolara e del Montalbo, una roccia cromaticamente cangiante, a seconda dell'ora del giorno e della distanza, lungo una scala che va dal rosa, all'arancione, all'azzurro. La varietà geologica della regione e in particolare le caratteristiche geomorfiche del calcare appaiono singolarmente produttive nel romanzo deleddiano. A più riprese, agli occhi dei personaggi che dal monte Nieddu allungano il loro sguardo nel paesaggio d'intorno, le rocce circostanti appaiono infatti sempre come nell'atto di trasfigurarsi<sup>13</sup>: ora scuri castelli diroccati (DELEDDA 2008: 44)<sup>14</sup>, ora «nave azzurra sull'orizzonte violaceo» (ivi: 93), ora «cumuli di rovine (ivi: 95) o «tombe» (ivi: 98) o «profili di giganti» (*ibid.*)<sup>15</sup> o «un fiore enorme» (ivi: 152)<sup>16</sup>: sempre qualcosa d'altro.

Alla lente di questo sguardo deleddiano si attenua nel romanzo l'associazione mitico-magica che nel *Muto* legava la roccia granitica al maligno. Né le alture rocciose sono più il referente spaziale del bandito, figura ormai d'altri tempi, al più oggetto di rimpianto per i personaggi di *Le colpe altrui*<sup>17</sup>. Scomparsi i banditi, nel sistema simbolico-spaziale del romanzo persiste, da una parte, il legame che, nel segno dell'alterità, associa le alture rocciose del monte alle figure che vivono ai margini della comunità, in percorsi di vita non ordinari. La cima del monte è infatti la casa di un semplice eremita, Para Zironi, osservatore partecipe, ma di fatto inane, delle sofferenze in cui si agitano gli abitanti del villaggio. D'altra parte, le loro sofferenze sono ormai pienamente comprese in un dramma moderno, psicologico, incistito, privo di sfogo esteriore. Costretti tra superstizioni e sensi di colpa, desideri repressi e imposizioni sociali di una civiltà pastorale ormai in crisi, ai personaggi deleddiani non restano che due strade: accettare la sofferenza come forma di espiazione o lasciare che essa li corroda internamente, fino a svuotare di senso ogni cosa<sup>18</sup>. Un dramma di questo tipo non trova più, come aveva nel *Muto* e in generale nelle storie dei banditi sardi fino all'Ottocento, un referente simbolico-spaziale nell'altrove 'locale' delle montagne e delle rocce circostanti i villaggi e i campi. Un nuovo altrove è comparso all'orizzonte o, meglio, oltre l'orizzonte. Un altrove moderno, inaccessibile allo sguardo, più inquietante e fatale di quanto non fossero le rocce e le montagne infestate di demoni e di banditi. È il mondo, di là dal mare, del 'continente', dove emigrare per trovare migliori occasioni di realizzazione e

<sup>11</sup> Così nella lettera ad Angelo De Gubernatis del 14 ottobre 1893, successivamente ripresa anche sulla *Nuova Cronaca Bizantina* del 28 novembre 1894 (PAULIS 2009).

<sup>12</sup> Una prova dell'interesse della Deledda per il «triste e fremente romanzo di Enrico Costa» (DELEDDA 1995: 17) è la lunga citazione, relativa proprio alla già menzionata leggenda popolare agghese di *su tamburu mannu* del monte Crocetta, con cui la scrittrice correda la sua *Leggenda di Aggius* (ivi: 17-19).

<sup>13</sup> Più diffusamente, su tale apparenza metamorfica della roccia nella rappresentazione deleddiana, CANNAS in questo stesso volume.

<sup>14</sup> «Di contro i monti neri con le loro torri mozze, gli spalti, le muraglie diroccate apparivano ancora più fantastici in quel chiarore, forme di un mondo distrutto; e un senso di morte gravava su tutto il paesaggio».

<sup>15</sup> «Le rocce rischiarate come da luce propria hanno profili di giganti seduti sulle rovine di edifici fantastici, e sembrano esuli sperduti».

<sup>16</sup> «E tutto il paesaggio primitivo, dai monti rocciosi dell'ovest all'isola di Tavolara venata di azzurro e di rosa come un fiore enorme, parve animato di centauri e di gnomi».

<sup>17</sup> Così il protagonista, che nel momento chiave in cui comincia la sua personale parabola di perdizione si scopre a «rimpiangere i tempi, non lontani del resto, in cui la Sardegna era libera terra di banditi, di uomini che si procuravano giustizia da sé; allora uno poteva almeno dare sfogo alla propria rabbia, al proprio dolore, e crearsi dei veri nemici contro cui combattere da vero uomo, mentre adesso non rimane che rassegnarsi come donnaiuole ad essere calpestati da tutti, o emigrare assieme coi manovali in cerca di fortuna» (ivi: 137).

<sup>18</sup> «Nel buio dell'errore cui siamo votati, un solo punto di certezza, ma non di chiarificazione, sussiste: la possibilità non di dare un significato ma di spiare la realtà, patendo sino in fondo il dolore da cui è costituita. L'abdicazione sacrificale a essere se stessi diviene il mezzo attraverso cui ritrovarsi cogli altri e negli altri, a testimonianza comune dell'esilio da una patria sconosciuta. La nostalgia d'una civiltà in cui la sorte di ognuno fosse connessa organicamente a quella di tutti sfocia insomma in un antindividualismo eroico» (SPINAZZOLA 1990: XVI).

dove, fatalmente, perdersi. Vale per il soccombente Andrea, tornato dagli studi più istruito e più fragile. Vale soprattutto per suo fratello Mikali, il protagonista, destinato dalla sorte a sopravvivere, ma in una sopravvivenza tormentata da un'attrazione cupa e autodistruttiva per questa lontana, irraggiungibile alterità, conturbante e terribile: «Un luogo oscuro, dove passano solo treni, alla notte... Un luogo come un camposanto» (ivi: 255).

Riferimenti bibliografici

- BANDINU B.  
1980. *Costa Smeralda. Come nasce una favola turistica*, Milano, Rizzoli.
- CARDIA C.  
2023. Disamistade: spiriti solitari di Sardegna. *Medea* 9.1, <https://doi.org/10.13125/medea-5835>.
- CLEMENTE P.  
2015. «Un'isola nell'isola»: un bricolage antropologico con pezzi di Costa Smeralda. In L. Marrocu, F. Bachis, V. Deplano (eds.), *La Sardegna contemporanea. Idee, luoghi, processi culturali*, Roma, Donzelli: 153-194.
- COSTA E.  
1997. *Giovanni Tolu. Storia di un bandito sardo narrata da lui medesimo. Preceduta da cenni storici sui banditi del Logudoro*, Nuoro, Ilisso.
- COSTA E.  
1998. *Il muto di Gallura. Racconto storico sardo*, Nuoro, Ilisso.
- DELEDDA G.  
1995. *Leggende sarde*, Roma, Newton Compton.
- DELEDDA G.  
2007. *Lettere ad Angelo De Gubernatis (1892-1909)*, Cagliari, Centro di studi filologici sardi, <https://www.filologiasarda.eu/pubblicazioni/libro.php?sez=34&id=774&pdf=12887>
- DELEDDA G.  
2008. *Le colpe altrui*, Nuoro, Ilisso.
- DISTEFANO G. V.  
2021. *Monti di mola* di Fabrizio De André fra tradizione letteraria e imagologia della subalternità. In *Contemporanea. Rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, 20: 97-108, <https://doi.org/10.19272/202202301011>.
- FARCI A.  
2022. Sulle tracce della Cúmba di Fabrizio De André. *Medea* 8.1, <https://doi.org/10.13125/medea-5342>.
- FLORIS G.  
2007. Amistade e Disamistade nel sardo De André, fra universi leopardiani e stampi deleddiani. In A. Cannas, A. Floris, S. Sanjust (eds.), *Cantami di questo tempo. Poesia e musica in Fabrizio De André*, Cagliari, Aipsa: 129-147.
- FRESI F.  
2003. Bastiano Tansu, il Muto di Gallura. In Id. *Banditi di Sardegna*, Sassari, Editoriale La Nuova Sardegna: 13-43.
- JAKOB M.  
2013. *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino.
- PAULIS S.  
2009. Identità sarde nell'opera di Enrico Costa. In G. Marci, S. Pilia (eds.), *Atti del Convegno di Studi Minori e minoranze fra Ottocento e Novecento. Nel centenario dalla morte di Enrico Costa (1841-1909)*, Cagliari, 19-21 maggio 2009, Cagliari, CUEC: 269-279.
- RUJU S.  
2006. L'economia e la società nel Duemila. In M. Brigaglia, A. Mastino, G.G. Ortu (eds.), *Storia della Sardegna*, vol. 2, *Dal Settecento a oggi*, Roma-Bari, Laterza: 169-170.
- SPINAZZOLA V.  
1990. Prefazione. In G. Deledda, *Romanzi sardi*, Milano: Mondadori: XI-XLIII.

## Discografia

DE ANDRÉ F.

1981. *Fabrizio De André*, Ricordi.

## Filmografia

FRESI M.

2021. *Il muto di Gallura*, Roma, Fandango.



## Postfazione

# Le pietre del passato dicono di noi

Tatiana COSSU

Dipartimento di Lettere, Lingue e beni culturali – Università degli Studi di Cagliari  
email: tatiana.cossu@unica.it

«Le pietre hanno il respiro molto lento  
e quelle lavorate dal passato  
sono ali del futuro controvento»

(Giulio Angioni, *Anninnora*)

Studiare società e culture attraverso le pietre vuole dire proporre un lungo viaggio nel tempo, perché i materiali lapidei, abbondanti in natura e differenti per resistenza, durata e compattezza, sono stati utilizzati dagli esseri umani sin dal più lontano passato per produrre utensili, fabbricare artefatti, seppellire i defunti, o come materiale da costruzione per erigere abitazioni ed altre opere, nonché come supporto per accogliere pitture, graffiti, incisioni. Le pietre, cavate, tagliate, lavorate, levigate e scolpite, sono oggetto di processi di semiotizzazione, mezzi per esprimere, comunicare, fissare, conservare e tramandare segni, messaggi, figure, scritture, per rappresentare personaggi veri o immaginari, storie e miti, valori e simboli. Esse sono strumento privilegiato attraverso cui le forme e i saperi del fare, del dire e del sentire umani trovano modo di manifestarsi e di essere trasmessi durevolmente nei secoli e nei millenni (ANGIONI 2011). Lavorate, usate, abbandonate o riutilizzate, le pietre sono buone per fare, per pensare e per comunicare, per esprimere funzionalità e senso estetico.

In questo senso le pietre sono 'parlanti' e delineano negli immaginari collettivi paesaggi di vita, di memoria e di identità. Fattesi oggetti culturali, reperti e monumenti, opere d'arte o ruderi, le pietre ci raccontano dei modi sociali di abitare il mondo, di coltivare il passato e di garantirne il ricordo o anche l'oblio, e del proiettarsi umano verso il futuro, magari anche con ambizioni di eternità (ASSMANN 1997). Luoghi di sedimentazione della memoria storica (NORA 1997), esse sono riconosciute come una parte importante del patrimonio culturale. Le pietre del passato coinvolgono sentimenti collettivi e individuali che attivano sensi di appartenenza, diventando, per dirla con l'antropologo Berardino Palumbo (2003), operatori retorici che entrano in gioco nei processi di costruzione di una identità comunitaria. Le pietre, insomma, dicono molto di noi e dei nostri tempi.

Tracciare alcuni aspetti delle storie di vita e delle biografie culturali (APPADURAI 1986; BODEI 2009) di artefatti lapidei è l'impresa nella quale si sono cimentati i componenti del gruppo di ricerca *Talking Stones* coordinati da Romina Carboni, che hanno focalizzato le indagini principalmente sulla Sardegna, inquadrandola nel contesto mediterraneo, attraverso uno sguardo di lungo periodo, multiprospettico e transdisciplinare. Nei saggi e nei casi studio presentati in questo volume, aperti ad un ampio arco temporale che dall'antichità giunge fino ai nostri

giorni, si possono individuare diversi percorsi di ricerca che riguardano la cultura materiale e immateriale della pietra, consentendo di ricostruire il valore funzionale e simbolico di prodotti appartenenti alla sfera pubblica o privata, di beni di prestigio personali (NAPOLITANO: *infra*), di *semata* collocati in aree funerarie con un'alta valenza simbolica che è ancora in parte da decifrare (DEL VAIS: *infra*).

In questo contributo a mo' di conclusione, intendo però soffermarmi soprattutto su due ambiti tematici trasversali e particolarmente rilevanti che delineano un campo a tratti quasi dicotomico entro il quale le pietre e i significati ad esse attribuiti si collocano in Sardegna.

Un primo asse tematico riguarda il connubio fra la città e le pietre, che rimanda agli aspetti materici e simbolici dell'ambiente urbano e alla sua *civitas*, senza per questo porre in subordine la relazione con il territorio circostante. Le pietre danno forma alla città, ne delineano aspetto e colore, ci mostrano la sua specificità, come evidenzia Francesco Rodolico in *Le pietre delle città d'Italia* (1965), studioso eclettico di cui scrive Stefano Mais (*infra*). Le tecniche di estrazione dei materiali lapidei e tutto l'ampio ciclo produttivo della pietra (MANNONI, GIANNICHEDDA 1996), con le relative maestranze e botteghe di artigiani e artisti coinvolti (BIANCHI: *infra*) e, infine, il passaggio alle imprese nella conduzione dei lavori (SCHIRRU: *infra*), sono aspetti inseparabili dai significati storico-culturali, sociali ed economici attribuiti alle modalità costruttive, pertanto il decoro di edifici pubblici e privati con pietre pregiate è simbolo di potere e prestigio della stessa città. *L'exemplum* per eccellenza è l'antica Roma, che esprime con i suoi edifici monumentali la potenza e la vastità del suo impero, come si evince dalla lettura della *Naturalis Historia* (77-78 d.C.) di Plinio il Vecchio, e in particolare del penultimo libro dedicato alla pietra, che Maria Elisa Micheli (*infra*) analizza con acume critico.

In Sardegna tale connubio è ben rappresentato dalla città di Nora che negli ultimi decenni è stata oggetto di nuove affinate ricerche e campagne di scavo (CARBONI, CRUCCAS, GIUMAN: *infra*), alle quali si dedica una intera sezione di questo volume. Le analisi archeometriche hanno accresciuto le conoscenze che riguardano lo sfruttamento delle risorse lapidee del territorio dall'età punica a quella romana. Come osservano Jacopo Bonetto e Caterina Previato (*infra*), i luoghi e le modalità dell'attività estrattiva e la scelta dei tipi di pietra da costruzione offrono strumenti utili per studiare il mutare del controllo della città sul territorio circostante, che in età tardo-repubblicana mostra come Nora fosse inserita in una rete viaria che consentiva di importare materiale anche dall'entroterra isolano; parimenti l'identificazione dei vari litotipi dei marmi da rivestimento utilizzati negli edifici svela quali fossero le principali fonti di approvvigionamento peninsulari e mediterranee. La città di Nora, esempio di città edificata con pietra locale, dalla prima età romana imperiale è stata sottoposta infatti ad un'opera di monumentalizzazione, sia impreziosendola con marmi d'oltremare, sia mediante la progettazione di nuovi spazi pubblici con l'uso di pietra andesitica estratta da cave prossime alla città, come la grande piazza basolata, recentemente scoperta nel settore urbano collocato a nord del Colle di Tanit, che conserva al centro le fondazioni in calcarenite locale di una grande fontana circolare risalente alla media età imperiale (CARBONI, CRUCCAS, GIUMAN: *infra*).

In contesti prevalentemente urbani ci conducono anche gli studi sull'uso e i significati attribuiti al bugnato, una particolare tecnica di lavorazione delle pietre a vista degli edifici, per la quale si distinse nel Medioevo e nel Rinascimento, fra le città italiane che ne documentano interessanti applicazioni, soprattutto Firenze (BELLI: *infra*). Murature in conci bugnati sono visibili in torri medievali di città sarde, come Oristano (CADINU: *infra*), e in edifici di età moderna; sue riproposizioni si attestano anche nel primo Novecento, come nel caso della città di Cagliari (BIANCHI: *infra*). La lunga storia del bugnato è un esempio rilevante del linguaggio di costruzione della pietra, declinato in sue specifiche varianti a seconda dei tempi e dei contesti culturali, con riprese della tradizione, rielaborazioni e innovazioni, una storia che persiste con una sostanziale continuità temporale fino ai giorni nostri. Ciò è indice di quanto il valore estetico attribuito alla pietra bugnata sia inscindibile dalla sua alta capacità comunicativa.

Il secondo asse tematico che possiamo individuare in questo volume tiene insieme il paesaggio, le sue pietre, e i modi di percepire e immaginare la Sardegna. Le pietre del passato, in

questo caso, non sono i monumenti delle città, ma un insieme di costruzioni di varie epoche che costellano le campagne della Sardegna. Un ruolo importante è svolto dalle chiese e dai santuari campestri, luoghi di devozione, di pellegrinaggi e novenari (GALLINI 1971), che segnano le campagne insieme ad altre presenze monumentali, molto più antiche, appartenenti alla preistoria e protostoria dell'isola.

La chiesa di Sant'Efisio di Nora di origine medioevale, edificata con materiali costruttivi di reimpiego dalla limitrofa città fenicio-punica-romana, è stata assunta dal gruppo di ricerca quale caso studio per tracciarne una sorta di biografia culturale degli interventi a cui l'edificio è stata sottoposta nel corso del tempo. Accurati studi di archivio, testimonianze documentarie inedite (PALA, DEIDDA: *infra*) e l'apporto delle analisi archeometriche hanno consentito la definizione di specifici interventi per la sua conservazione (FIORINO, GRILLO, PILIA: *infra*) contribuendo ad accrescere le informazioni sui modi di prendersi cura nel tempo del monumento stesso.

A segnare da millenni il paesaggio delle campagne della Sardegna sono soprattutto altre vestigia, quali le 'domus de janas', i betili, i menhir, le 'tombe dei giganti' e una grande quantità e varietà di edifici nuragici. Sono pietre che hanno lasciato tracce profonde, visibili e monumentali in ogni parte dell'isola. Tuttavia, è nella campagna, sui rilievi, negli altopiani, fino alle aree montuose e più interne, che le costruzioni megalitiche si sono conservate nel tempo e si ergono a migliaia, dando l'impressione che la Storia abiti le città, e le campagne siano il luogo dell'arcaico, della preistoria, quando non anche di un tempo primitivo che in qualche modo sopravvive e si riverbera sul presente.

Queste antiche tracce della presenza umana sembrano far parte dello stesso paesaggio naturale di pietra, con il quale non di rado paiono condividere una sorta di 'alterità'. Come nota Gianvito Di Stefano (*infra*) che analizza le connotazioni simboliche delle rocce granitiche galluresi nella visione paesaggistica ottocentesca e nelle rielaborazioni di similari schemi simbolici in opere transmediali del Novecento, l'alterità di spazi pensati esterni al consesso civile è ribadita nella sfera umana e sovranaturale attraverso figure percepite come 'altre', perché ai margini della comunità sociale, come il bandito, o perché esseri demoniaci o sovraumani. Come le rocce naturali, i boschi e gli spazi esterni agli insediamenti umani, anche i monumenti megalitici e le pietre della preistoria sono stati associati nella tradizione orale a storie di fate, di giganti e di favolosi tesori nascosti, mescolati a figure dell'immaginario religioso cristiano, quali diavoli e streghe, abitanti o frequentanti i ruderi imponenti e misteriosi del lontano passato. A tali racconti e leggende del mondo popolare ha attinto anche Grazia Deledda, contribuendo a sua volta ad alimentarne l'immaginario collettivo.

Andrea Cannas rileva la centralità della pietra negli scritti deleddiani che diventano fondanti, dentro e fuori dall'isola, di una peculiare immagine del paesaggio sardo, montano, pietroso e megalitico. La pietra è una importante risorsa narrativa che ricopre un suo ruolo anche nel «flusso memoriale dell'autrice che guarda alla sua fanciullezza» (CANNAS: *infra*).

Questo legame autobiografico fra la Deledda, il paesaggio montano e i luoghi della preistoria è meritevole di un approfondimento specialmente per il ruolo chiave che assume in *Cosima*, il romanzo autobiografico della storia della sua iniziazione alla scrittura, che l'autrice non fece a tempo ad ultimare e che fu pubblicato postumo (MANCA 2021). Qui mi soffermo sul racconto, dai contorni fiabeschi, del viaggio a piedi che Cosima intraprende quando lascia la sua «piccola città» e sale verso l'Ortobene, e dei giorni trascorsi per la novena presso la piccola chiesa della Madonna del Monte, che per la ragazza furono «come i più belli della sua vita», ma anche «proprio un sogno», «pieno di cose misteriose, come i veri sogni» (DELEDDA 2021: 42). Il viaggio è segnato da due tappe che hanno un significato altamente simbolico e sono dense di allusioni letterarie.

La prima sosta fu all'inizio del bosco presso «una strana pietra poggiata su altre e detta la *tomba del gigante*» (ivi: 43). La Deledda sembra approfittarne per una breve digressione e inserire la leggenda dei giganti che abitavano un tempo la montagna e vigilavano l'ingresso

della foresta. Il racconto però ha una sua precisa funzionalità, serve per spiegare che quella tomba, «il masso» che Cosima toccò come se fosse il luogo in cui si fosse riposato qualche santo, aveva un valore sacro, segnava «l'ingresso al mondo degli eroi, dei forti, di quelli che non possono concepire pensieri meschini» (*ibid.*). L'aver toccato quella pietra sacra produce in Cosima la prima trasformazione che sa di favoloso e di profetico: riprendendo a salire il sentiero tra le felci e «all'ombra dei grandi elci patriarcali» ha infatti come l'impressione di «evadere dal suo piccolo mondo e ritrovarsi fra i giganti che vivono rasente al cielo» (*ibid.*).

La seconda tappa è quella alla «sorgente d'acqua pura e luminosa come il diamante», la quale sgorgava «in una piccola conca di pietre» per poi espandersi «modesta e quasi furtiva» fra i lecci «qua e là arrampicati sulle cime azzurre» (*ibid.*). Questa volta il gesto di devozione di Cosima è quello di inginocchiarsi sulla pietra per bere, e per la seconda volta avviene qualcosa di prodigioso: «nel piccolo specchio d'onice dell'acqua» vide riflessi i suoi occhi, «che le parvero della stessa miracolosa luce», diamantina, della sorgente, quella luce che «scaturiva dalla profondità della sua terra» e che «aveva un giorno riflesso davvero l'anima assetata di divinità dei suoi avi pastori e poeti» (*ibid.*). Si tratta, dunque, di due soste che la Deledda utilizza per rappresentare la peculiare iniziazione poetica di Cosima-Grazia. Lo schema adottato è quello classico che troviamo nel proemio della *Teogonia* di Esiodo e in quello degli *Aitia* del poeta alessandrino Callimaco, ripresi da Ennio, Virgilio, Properzio e da altri poeti, ma divinità, miti e luoghi sono rimodulati entro il paesaggio sardo montuoso e preistorico.

All'Ortobene corrisponde il monte Elicona di Esiodo e di Callimaco, dove i due poeti incontrarono le Muse, il medesimo dove sogna di trovarsi anche Properzio; il bosco sacro nel quale entra Cosima e la sorgente pura<sup>1</sup> da cui beve richiamano il tema alessandrino del bere alla fonte da parte del poeta come gesto simbolico dell'ispirazione poetica (Pretagostini 1995), aspetti che ritroviamo in Properzio nell'elegia proemiale al terzo libro: qui egli si accinge ad abbeverarsi presso l'Ippocrene, che nella tradizione letteraria passò a designare l'attività poetica<sup>2</sup>, quella stessa fonte, precisa Properzio, da cui già attinse il *pater Ennius* (Prop. III 3, 6), il poeta epico romano. Similmente Cosima beve dalla sorgente dalla quale si erano dissetati i suoi avi pastori e poeti. Ricorre il *topos* dell'iniziazione come esperienza realmente vissuta in giovane età, ma anche quella del sogno iniziatico, tema presente in Callimaco, in Properzio e in Ennio (BRILLANTE 2003). Collegati ad epifanie divine così come a investiture letterarie sono boschi e antri, luoghi canonizzati dai poeti ellenistici (LANDOLFI 2023). Il modello properziano è una utile guida per comprendere il significato di quanto segue nel racconto della Deledda. Come Properzio percorre un sentiero muschioso indicatogli da Apollo che conduce alla grotta della poesia elegiaca, una '*spelunca*' arredata con strumenti dionisiaci ed apollinei dove si troverà al cospetto delle Muse (Prop. III 3, 24-38), così Cosima raggiungerà sulla cima del monte un'abitazione, «simile alla capanna scavata fra le rocce dei medesimi avi» (Deledda 2021: 43), dove vivrà per i giorni della novena. In questa sorta di *domu de janas*, la tomba neoeolitica della preistoria sarda, la casa delle piccole fate secondo la tradizione orale, troverà gli oggetti della sua ispirazione. All'interno di questo «davvero primitivo ambiente, che aveva della capanna e della caverna, e riceveva luce solo dalla porticina aperta sul bosco» (ivi: 42), «col suo odore di umido e di felci», vi sono infatti «arnesi trogloditici», «sedili di pietra grezza», una «anfora di creta» e «recipienti pastorali fatti di sughero e di corno», oggetti che «le diedero uno strano senso di ricordanza remote», proprio «come quello che provava da bambina incosciente nel veder apparire la nonna materna, – quella nonnina che partecipava della natura delle fate nane della tradizione locale, che abitavano nelle casette di granito in mezzo ai monti e agli altipiani rocciosi» (ivi: 44). Ed è in quella dimora che in una nicchia nel muro, un tempo usata per qualche lumino e qualche immagine sacra, Cosima depose a mo' di altarino gli oggetti sacri della sua iniziazione, «i suoi misteri d'arte» (*ibid.*): calamaio, penna, scartafaccio e alcuni libri.

<sup>1</sup>La purezza della fonte è legata nella tradizione letteraria classica alla sacralità del poeta vate (Prop. III 1, v. 3; Call. *Hymn. Apoll.*, vv. 110-112; cfr. TARTARI CHERSONI 1975-6: 58).

<sup>2</sup>Nella elegia properziana sta ad indicare la poesia epica.

La Deledda, insignita del prestigioso Premio Nobel per la Letteratura, al termine della sua vita, conscia e fiera del lungo percorso compiuto, retrospettivamente indica «i misteri d'arte» di Cosima-Grazia come quegli strumenti che le consegneranno l'immortalità. E così lei, discendente di donne che avevano partecipato «della natura delle fate nane», grazie all'iniziazione ricevuta nel bosco sacro dove avevano attinto dalla sorgente dell'arte poetica anche i suoi avi pastori e poeti, si ritroverà «fra i giganti che vivono rasente al cielo, compagni dei venti, del sole e degli astri» (*ibid.*). Le pietre del passato, i monumenti preistorici e il paesaggio della memoria svolgono nel libro, dunque, una funzione centrale per la sua iniziazione e investitura poetica e per far assurgere lei, donna, proveniente «dal ristretto ambiente» di una «piccola città» (ivi: 69) dell'interno montano e roccioso della Sardegna, nel mondo dei giganti dell'arte come quelli che hanno lasciato tracce millenarie nel paesaggio sardo.

Per ritornare alla percezione dicotomica del rapporto fra città e campagna, può essere illuminante rileggere il volume intitolato *Sardegna: una civiltà di pietra*, edito nel 1961 nelle guide ed itinerari dell'Automobile Club d'Italia per la collana *Italia nostra*. Siamo in un momento cruciale per l'isola, il Piano di Rinascita della Sardegna è per il momento una promessa e non ha ancora portato con sé le sue industrie e i suoi fallimenti nel rispondere all'esigenza di una nuova 'umana' struttura economica e sociale (LILLIU 1968: 18; cfr. LECIS 2022: 19), l'emigrazione dei giovani aumenta e sulle coste il turismo si sta affacciando con la sua forza trasformativa. La rappresentazione della Sardegna nelle didascalie del libro, a cura di Antonio Pigliaru<sup>3</sup>, e con una introduzione di Giuseppe Dessì, corredate della pregevole e ricca documentazione fotografica di Franco Pinna, è una immagine complessivamente non monocorde ma già ad uso dei turisti della nascente classe media, che vogliono esplorare l'isola (BELLA 2021: 132-136). Sin dalle prime pagine occupano uno spazio rilevante le pietre del paesaggio sardo: «Altra caratteristica del paesaggio sono le pietre: più pietre che terra. Le pietre, che, a volte, come nella Nurra, coprono e celano una terra ricca, entrano anch'esse in un sottile gioco della natura e degli uomini, danno il pretesto a una letteratura popolare ricca di leggende che sono quasi le stesse di tutte le letterature povere: storie di briganti, di monache impure, di ospiti fedifraghi, personaggi delle tenebre e del vento: vergini pietrificate dal terrore, madri pietrificate dal dolore, spose pietrificate dall'attesa» (PINNA, DESSÌ, PIGLIARU 1961: 10). La 'civiltà di pietra' è quella 'originaria' (ivi: 12) dei nuraghi della Sardegna presentata attraverso una prospettiva contrappresentistica (ASSMANN 1997): «La verità più certa dei nuraghi è l'impressione che essi danno, di forza e di libertà», e così la civiltà dei nuraghi diventa per elezione quella vera di tutta la Sardegna fino ai tempi presenti<sup>4</sup>, come autentica appare la civiltà delle campagne rispetto a quella della città: «La storia della campagna sarda è la storia infatti di un incontro sempre venuto meno tra città e campagna, sia nei termini propri in cui si parla solitamente di città e di campagna; sia in quegli altri, più allusivi e più autentici, per cui se 'campagna' è Sardegna, 'città' è di volta in volta Cartagine, Roma, Genova, Pisa, Spagna, Austria, Piemonte – tutto ciò che la Sardegna è stata e non è stata sino a quando non si è risolta in uno stato nazionale e democratico, nella nuova speranza dell'autonomia» (PINNA, DESSÌ, PIGLIARU 1961: 103). Questa costruzione mitopoietica e desiderante di una Sardegna 'autentica', 'originaria', 'di pietra' è quella che l'archeologo, intellettuale e politico Giovanni Lilliu in quei tempi<sup>5</sup> plasmava e trasformava nell'ipotesi storiografica della «costante resistenziale sarda», di una lunga e continua «linea storico-etica e sociale antagonista e ribelle verso l'esterno», dovuta ad una «costante» resistenza da parte dei Sardi «ai domini succedutisi nella lunga storia di oppressioni e conquiste esterne» (LILLIU 1971; 1986). La civiltà nuragica diviene pertanto un mito delle origini e l'espressione di una diversità etico-etnica della cultura sarda che sarebbe

<sup>3</sup> Alla stesura dell'apparato didascalico contribuirono anche Luigi Berlinguer, Manlio Brigaglia, Salvatore Cambosu, Sebastiano Dessanay, Grazia Dore, Sandro Maxia, Arrigo Segneri e Giuseppe Zuri.

<sup>4</sup> Se si esclude «la breve e vitale parentesi dei Giudicati» (PINNA, DESSÌ, PIGLIARU 1961: 6).

<sup>5</sup> Nel 1961 non era stata ancora pubblicata *La civiltà dei Sardi dal neolitico all'età dei nuraghi* (LILLIU 1963), mentre era in corso di stampa il volume *I nuraghi* (LILLIU 1962).

continuata fino ai giorni nostri. Questa esegesi del passato più lontano è diventata nel corso del tempo la base per il rafforzamento del senso identitario in molti sardi, un elemento collante dell'identità collettiva (COSSU 2007).

Tener conto anche di questa temperie politico-culturale è importante per comprendere l'attività di artisti come Pinuccio Sciola e il fascino esercitato su di lui dalla preistoria dell'isola, quale mondo che appariva ai suoi occhi ancora 'incontaminato'. Egli stesso più volte si soffermò a parlarne: «Mi sembra chiaro, dall'esame delle sculture, il rapporto con la grande civiltà nuragica, che è stata la vera traccia lasciata dal popolo sardo, quando ancora viveva incontaminato da altre genti. Una forza grandiosa che sfida i secoli, sia con i ciclopici nuraghi, sia con i fantastici bronzetti. Dopo quel periodo la cultura sarda è stata sempre contaminata, sopraffatta da altri popoli» (SCIOLA 2022: 136). Come osserva Pamela Ladogana (*infra*), Sciola costruisce con la pietra un rapporto stretto 'fra natura, memoria e storia', che lo porterà a varie sperimentazioni fino alla produzione dei litofoni. Con Sciola torniamo alla centralità della materia e dei saperi della cultura materiale dalla quale avevamo preso le mosse all'inizio di questo contributo, all'importanza di conoscere gli aspetti intrinseci di ogni litotipo e i suoi possibili usi estetici che portarono lo scultore a scoprirne e indagarne le ricche potenzialità sonore. E l'artista Maria Lai? Lei che ha come riferimento primario della sua arte l'artigianato, e in particolar modo la tessitura, il cucito e la panificazione, quali significati e valori attribuisce alla pietra? Valentina Lixi (*infra*) ha utilizzato come filo conduttore della sua ricerca la leggenda di Maria Pietra, che si trova all'interno di *Miele Amaro* di Salvatore Cambosu, leggenda che Maria Lai rielabora e risemantizza facendola uscire dai confini della tradizione orale e letteraria per farne l'oggetto di attività performative partecipate nelle quali la pietrificazione di Maria si trasforma in un momento di manifestazione della forza salvifica dell'arte.

## Riferimenti bibliografici

- ANGIONI A.  
2011. *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Nuoro, Il Maestrale.
- ANGIONI A.  
2017. *Anninnora*, Nuoro, Il Maestrale.
- APPADURAI A.  
1986 (ed.). *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ASSMANN J.  
1997. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi.
- BODEI R.  
2009. *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.
- BRILLANTE C.  
2003. Sogno, ispirazione poetica e *phantasia* nella Grecia arcaica. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, N.S., 75, 3: 87-109.
- COSSU T.  
2007. Dell'identità al passato: il caso della preistoria sarda. In G. Angioni, F. Bachis, B. Caltagirone, T. Cossu (ed.), *Sardegna. Seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC/ISRE: 119-125.
- DELEDDA G.  
2021. *[Cosima]*, seconda edizione critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani, Edes.
- DI BELLA C.  
2021. *L'altrove in camera oscura. Fotografi e fotografie in Sardegna negli anni Cinquanta e Sessanta*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- GALLINI C.  
1971. *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Bari, Laterza (ried. 2003, Nuoro, Ilisso).
- LANDOLFI L.  
2023. *Non inflati somnia Propertii: morfologia di un paesaggio 'callimacheo' (Prop. III 3)*. *Aevum Antiquum* N.S. 23: 129-145.
- LECIS L.  
2022. Dalla "musealizzazione" al risveglio identitario della cultura sarda. Il dibattito pubblico-politico (1948-2018). In P. Dal Molin (ed.), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrale: 17-37.
- LILLIU G.  
1962. *I nuraghi. Torri preistoriche della Sardegna*, Cagliari, La Zattera.
- LILLIU G.  
1963. *La civiltà dei Sardi dal neolitico all'età dei nuraghi*, Torino, ERI.
- LILLIU G.  
1971. *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, Fossataro.
- LILLIU G.  
1968. *Le autonomie regionali*, Sassari, Gallizzi.
- LILLIU G.  
1986. Le lingue emarginate e i mezzi d'informazione. *Sardegna autonomia*, ott-dic.: 17-24.
- MANCA D.  
2021. Introduzione. In G. Deledda, *[Cosima]*, seconda edizione critica a cura di D. Manca, Sassari, Filologia della letteratura degli italiani, Edes: IX- LXXXI.
- MANNONI T., GIANNICCHEDDA E.  
1996. *Archeologia della produzione*, Torino, Einaudi.

- NORA P.  
1997 (ed.). *Le lieux de mémoire*, voll. I-III, Paris, Gallimard.
- PALUMBO B.  
2003. *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi.
- PINNA F., DESSI G., PIGLIARU A.  
1961 (ed.). *Sardegna: una civiltà di pietra*, Roma, LEA.
- PRETAGOSTINI R.  
1995. L'incontro con le Muse sull'Elicona in Esiodo e in Callimaco: modificazioni di un modello. *Lexis* 13: 157-172.
- RODOLICO F.  
1965. *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier.
- SCIOLA P.  
2022. [Certo, mi sento uno scultore sardo], a cura di Giulia Pilloni. In P. Dal Molin (ed.), *Creazioni identitarie. Arte, cinema e musica in Sardegna dal secondo dopoguerra a oggi. Studi e testimonianze*, Nuoro, Il Maestrato: 133-139.
- TARTARI CHERSONI M.  
1975-6. Catullo e Propertio: poetica implicita e poetica esplicita. *Euphrosyne* 7: 49-62.





Romina Carboni è Ricamatore a Tempo Determinato di tipo B in Archeologia Classica (L-ANT/07 ARCHEOLOGIA CLASSICA; Area 10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali - Università degli Studi di Cagliari. Attualmente direttrice scientifica dello scavo archeologico di Nora per conto dell'Università di Cagliari, si occupa in particolare di ricerche inerenti alla cultura materiale e alle dinamiche culturali del mondo classico.

ISSN 2974-6671  
ISBN 978-88-3312-124-6 (versione online)  
ISBN 978-88-3312-123-9 (versione cartacea)  
DOI <https://doi.org/10.13125/unicapress.978-88-3312-124-6>