



Giovanni Lilliu  
SCULTURE  
DELLA SARDEGNA  
NURAGICA

*saggio introduttivo di Alberto Moravetti*

ILISSO

BIBLIOTHECA SARDA *GRANDI OPERE*

GIOVANNI LILLIU

SCULTURE DELLA  
SARDEGNA NURAGICA

*saggio introduttivo di Alberto Moravetti*

ILISSO

## Indice

- 7 Saggio introduttivo
- 35 Nota biografica
- 38 Nota bibliografica
- 57 Avvertenze redazionali

### SCULTURE DELLA SARDEGNA NURAGICA

- 63 Prefazione
- 67 Sculture della Sardegna nuragica
- 99 Elenco delle principali abbreviazioni usate nel catalogo

### 103 CATALOGO

#### APPARATI

- 575 Bibliografia
- 583 Museografia
- 585 Referenze fotografiche
- 593 Indice topografico delle sculture
- 597 Indice dei nomi e dei luoghi

Riedizione dell'opera:

*Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, La Zattera, 1966.

© Copyright 2008

ILISSO EDIZIONI - Nuoro

www.ilisso.it - e-mail ilisso@ilisso.it

ISBN 978-88-6202-027-5

## Saggio introduttivo

Nel 1966 vedeva la luce *Sculture della Sardegna nuragica*<sup>1</sup> di Giovanni Lilliu, un volume che raccoglieva in una visione organica i bronzi figurati allora noti, conservati nelle collezioni pubbliche e private della Sardegna o sparsi nella penisola e in Europa. L'opera era stata preceduta, nel 1956, da una monografia dal medesimo titolo ma di minore respiro,<sup>2</sup> che a sua volta era la versione ampliata di un saggio del Catalogo della Mostra di Venezia del 1949.<sup>3</sup>

Con *Sculture della Sardegna nuragica* Giovanni Lilliu<sup>4</sup> – il Maestro riconosciuto della paleontologia sarda ed uno dei massimi esponenti dell'archeologia europea – chiudeva così la fortunata trilogia con la quale aveva dato sistemazione alle conoscenze fino ad allora acquisite sulla Sardegna preistorica e nuragica. Nel 1962 era infatti apparso il volume sull'architettura dei nuraghi,<sup>5</sup> cui era seguito, l'anno successivo, un vasto e potente affresco della Sardegna preromana, dalle origini alla fine dell'età nuragica.<sup>6</sup> I due volumi interamente dedicati al mondo nuragico – per tacere dell'ampia parte sulla stessa cultura presente nella *Civiltà dei Sardi* – rivelano come in quegli anni, ed ancora per lungo tempo, questo periodo della storia isolana fosse dominante rispetto ai millenni che l'avevano preceduto, ancora poco conosciuti e privi di quella visibilità monumentale che al contrario sembrava costituire il tratto saliente della Sardegna antica.

*Sculture della Sardegna nuragica* costituiva inoltre il punto di arrivo di un lungo e faticoso percorso di studi e di ricerche che dal loro primo apparire,<sup>7</sup> nel 1737, fino all'esposizione veneziana, aveva portato al riconoscimento internazionale del valore artistico dei bronzetti sardi.

1. G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, La Zattera, 1966, 500 p., 664 fig.

2. G. Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, La Zattera, 1956, 185 p., 185 fig.

3. G. Pesce, G. Lilliu, *Bronzetti nuragici*, Venezia, Alfieri, 1949, 42 p., XLVIII tav.

4. Sulla figura e l'attività di Giovanni Lilliu esiste ormai un'ampia bibliografia: vedi, fra l'altro, "La vita di Giovanni Lilliu raccontata da Rossana Copez", in G. Lilliu, *L'archeologo e i falsi bronzetti*, a cura di R. Copez, Cagliari, AM&D Edizioni, 1998; la densa e lucida prefazione di A. Mattone, in G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, Nuoro, Ilisso, 2002, pp. 7-104. Sul pensiero politico, vedi da ultimo A. Contu, *Giovanni Lilliu. Archeologia militante e questione sarda*, Zonza editori, 2006.

5. G. Lilliu, *I nuraghi. Torri preistoriche di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1962. Si veda la recente riedizione con prefazione di A. Moravetti, Nuoro, Ilisso, 2005.

6. G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi dal neolitico all'età dei nuraghi*, Torino, ERI, 1963. A questa prima edizione sono seguite numerose ristampe e altre aggiornate edizioni (1967, 1988). L'edizione del 1988, col titolo *La civiltà dei Sardi dal paleolitico all'età dei nuraghi*, Torino, ERI, è stata ristampata dal Maestrone-RAI ERI, nel 2004, con introduzione di A. Moravetti.

7. A.F. Anton Gori, *Museum Etruscum*, II, 1737, p. 230, tav. CIII. Si tratta del *soldato con stocco che sospende lo scudo sulle spalle e bastone*, in G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, n. 89, p. 168 (cfr. qui p. 240).

Sono ben lontani i tempi dal severo giudizio del Winckelmann<sup>8</sup> sulla statua bronzea di guerriero conservata nel Collegio di Sant'Ignazio, poi Museo Kircheriano di Roma – ora Museo Preistorico-Etnografico Luigi Pigorini –, definita *ganz barbarisch*, perché così lontana dall'ideale neoclassico allora imperante e da quell'estetica dell'armonia e della misura che parevano trovare piena espressione formale soltanto nella scultura greca.

Grande interesse, invece, suscitano i bronzetti nel clima romantico dell'Ottocento: collezioni antiquarie<sup>9</sup> – talora non prive di falsi, come quella del Lamarmora<sup>10</sup> –, fortunati ritrovamenti, come le statue di Monte Arcosu-Uta

8. J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda, 1763 (ma 1764 in frontespizio). Si tratta del *soldato orante con spada e scudo*, in G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, n. 13, pp. 62-63 (cfr. qui p. 129). A proposito di questo bronzo, Lilliu non menziona i due oggetti associati alla statua – un'asta e il traino – dubitando, a ragione, della loro autenticità: cfr. la ricostruzione in G. Perrot, Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, IV, Paris, Hachette et Cie, 1887, p. 69, fig. 57; G. Pinza, "Monumenti primitivi della Sardegna", in *Monumenti Antichi dei Lincei*, XI, 1901, col. 200, figg. 108-109. Nel Museo Kircheriano erano esposte altre tre statue sarde: *orante con manto ripiegato sulla spalla*, in G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, n. 51, pp. 108-109 (cfr. qui p. 176); *statuetta di offerente*, ibidem, n. 52, pp. 110-111 (cfr. qui p. 178); *donna offerente*, ibidem, n. 76, p. 149 (cfr. qui p. 218).

9. Per limitarsi alle raccolte ottocentesche più importanti e ricche di bronzi figurati, sono da segnalare la Collezione Spano, ricca di oltre diecimila reperti di varia epoca e donata nel 1859 al Museo di Cagliari (G. Spano, *Catalogo della Raccolta archeologica Sarda del Can. Giovanni Spano da lui donata al Museo d'Antichità di Cagliari*, parte prima, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1860). Contava inizialmente 31 bronzetti che con successive donazioni divennero 48; la Collezione Timon, acquistata dal Museo di Cagliari sotto la direzione di Filippo Vivinet, comprendeva, fra l'altro, almeno 26 bronzetti rinvenuti ad Abini-Teti nel 1865; la Collezione Vivinet, donata al Museo di Cagliari, era costituita in gran parte dai bronzi – 750 pezzi per un peso complessivo di 108 chilogrammi – provenienti dagli scavi di Abini-Teti del 1878; fra questi vi erano 26 statue integre ed altre frammentarie; la Collezione Gouin, acquistata nel 1914 dal Museo di Cagliari, era formata da circa 1500 oggetti, fra i quali alcuni bronzetti recuperati ad Abini nel 1882 ed altri provenienti dagli scavi del 1878 (A. Taramelli, "La Collezione di Antichità sarde dell'ing. Leone Gouin", in *Bollettino d'Arte*, a. 7, n. 8, agosto 1914, pp. 251-272).

10. La Collezione di antichità donata al Museo di Cagliari nel 1851 conteneva, fra gli altri reperti, 87 bronzetti, fra i quali numerosi falsi, i cosiddetti «idoli fenici». Il Lamarmora, come è noto, era caduto nella rete dei falsari che avevano imperversato nell'isola fin dai primi anni dell'Ottocento e che avevano approfittato della sua passione per l'antico ed anche, a dispetto delle sue esperienze e della sua forte personalità, di una certa ingenuità. Infatti, nella sua opera più famosa (A. Lamarmora, *Voyage en Sardaigne de 1819 à 1825 ou Description statistique, physique et politique de cette Ile, avec des recherches sur ses productions naturelles et ses antiquités*, Paris-Torino, Bocca, 1840), lo studioso piemontese dedica nell'*Atlas* ben 14 tavole su 40 (XVII-XXXI) ai bronzetti, descritti poi in 170 pagine del II volume (*Antiquités*) del *Voyage*. In tal modo, con il suo indiscusso prestigio di studioso finì per fornire una patente di autenticità agli esemplari editi conservati nel Museo di Cagliari – 180 di cui solo 52 autentici! – incrementando così, suo malgrado, il fiorente mercato delle falsificazioni, tanto che nel 1883, quando il Pais cacerà dalle sale del Museo quegli idoli, «falsi e bugiardi», i falsi bronzetti esposti erano ben 265 (E. Pais, "Il ripostiglio di bronzi di Abini presso Teti", in *Bollettino Archeologico Sardo*, I, XI-XII, 1884, p. 181). «È però il tempo – scriveva il Pais – in cui deve terminare per sempre questa vergogna e speriamo che da quello stabilimento (Museo) si tolgano via queste figure di bronzo che ecciterebbero il riso di chi le mira, qualora non si pensasse che con essi, non solo si ingannarono tanti studiosi, ma si fece sprecare tanto tempo e tante attività nell'illustrarle a quell'intemerato e venerando uomo che fu il Conte Alberto della Marmora» (E. Pais, "La Sardegna prima del dominio romano", in *Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie*, VII, 1881, p. 125).

(1849)<sup>11</sup> o il ricco deposito votivo del santuario di Abini-Teti,<sup>12</sup> hanno attirato l'attenzione di studiosi ed eruditi locali e continentali (A. Lamarmora, G. Spano, G. Cara, E. Pais, V. Crespi, L. Pigorini, etc.) e suscitato l'ammirazione e la curiosità di viaggiatori ed intellettuali stranieri (Münter, Valery, E. Delessert, F. Chabas, G. Perrot, C.A.J. Reinach, De Rougé, W.M. Mueller, etc.) per queste testimonianze dell'antica ed ancora misteriosa civiltà dei Sardi.

Il Pais,<sup>13</sup> al quale si deve la descrizione delle statue del ripostiglio di Abini, non priva di considerazioni stilistiche e di confronti più o meno pertinenti, sosteneva che si trattasse di *ex-voto* di mercenari sardi al servizio di Cartagine, prodotti per lo più nel V sec. a.C. – senza, tuttavia, escludere che alcuni potessero risalire

Quando già si mormorava sulla presunta autenticità delle statue, il Lamarmora pensò di trovare un sostegno alle proprie tesi in una pergamena cinquecentesca (ovviamente falsa!): A. Lamarmora, "Sopra alcune antichità sarde ricavate da un manoscritto del XV secolo", in *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, II, vol. XIV, Torino, 1853, pp. 101-252.

Per la storia dei falsi bronzetti – inseriti nel più vasto contesto delle false Carte di Arborea – si veda, fra l'altro, il documentato e sapido saggio di G. Lilliu, "Un giallo del XIX secolo in Sardegna. Gli idoli sardo-fenici", in *Studi Sardi*, XXIII (1973-74), 2, 1975, pp. 313-363; riproposto a puntate su *L'Unione Sarda* (25, 27, 30 agosto; 1, 3 settembre 1974); poi in *Cultura & Culture. Storia e problemi della Sardegna negli scritti giornalistici di Giovanni Lilliu*, a cura di A. Moravetti, Sassari, Carlo Delfino editore, I, 1995, pp. 53-80; ora in G. Lilliu, *L'archeologo e i falsi bronzetti* cit., pp. 27-116. Il tema ancora in G. Lilliu, "Il manoscritto Gilj e gli idoli sardo-fenici", in *Le Carte d'Arborea. Falsi e falsari nella Sardegna del XIX secolo*, a cura di L. Marrocu, Cagliari, AM&D Edizioni, 1997, pp. 287-300.

Sull'ambiguo comportamento dello Spano nell'accesa polemica sui falsi bronzetti che aveva coinvolto direttamente, fra gli altri, Gaetano Cara, il direttore del Museo archeologico di Cagliari, cfr. E. Pais, "La Sardegna prima del dominio romano" cit., p. 125, nota 4; E. Pais, *Storia della Sardegna e della Corsica durante il dominio romano*, II, Roma, Nardecchia, 1923, p. 669; G. Lilliu, "Un giallo del XIX secolo in Sardegna" cit., p. 349 ss.; G. Lilliu, "Giovanni Spano e l'archeologia sarda", in *Il tesoro del Canonico*, a cura di P. Pulina, S. Tola, Sassari, Carlo Delfino editore, 2005, pp. 60-61.

11. G. Spano, *Lettera al Ch. Sig. Generale Cav. Alberto della Marmora sopra alcuni lari militari sardi in bronzo*, Cagliari, Tipografia Nazionale, 1851; G. Spano, "Antico Larario sardo di Uta. Appendice", in *Bollettino Archeologico Sardo*, n. 12, 1857, pp. 186-200, tav. E.

12. L'eccezionale stipe votiva di Abini-Teti ha restituito un numero considerevole di bronzi, recuperati in tre distinte campagne di scavo – o meglio saccheggi! – e confluiti nelle collezioni Timon, Vivinet e Gouin: nel 1865 (G. Spano, *Memoria sopra alcuni idoletti di bronzo trovati nel villaggio di Teti e scoperte archeologiche fatte nell'isola in tutto l'anno 1865*, Cagliari, Tipografia Arcivescovile, 1866, pp. 1-50, collezione E. Timon); nel 1878 (F. Vivinet, "Scoperte di antichità ad Abini", in *Notizie degli scavi*, 1878, p. 244 ss., tavv. VII-VIII, collezione Vivinet); nel 1882 ("Teti", in *Notizie degli scavi di Antichità*, 1882, pp. 378-379; *Bollettino di Paleontologia Italiana*, IX, 1883, p. 77).

Per la storia dei ritrovamenti di Abini, cfr. E. Pais: "La Sardegna prima del dominio romano" cit., pp. 11-130, tavv. I-VII; "Il ripostiglio di bronzi di Abini presso Teti" cit., pp. 67-181; *Intorno all'età della stazione archeologica di Abini in Sardegna*, Pisa, Sforri, 1909, pp. 1-18; "Sulla civiltà dei nuraghi e sullo sviluppo sociologico della Sardegna", in *Rendiconti Accademia dei Lincei*, VIII, Roma, 1909, pp. 3-79; poi in *Archivio Storico Sardo*, VI, Cagliari, 1910.

13. Sulla figura del Pais, cfr. G. Lilliu, "La preistoria sarda e la civiltà nuragica nella storiografia moderna", in AA.VV., *Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età classica*, Milano, Scheiwiller, 1981, pp. 502-503; A. Mastino, "Ettore Pais e la Sardegna romana", in *Aspetti della storiografia di Ettore Pais*, a cura di L. Polverini, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, pp. 248-300.

ai secoli VI-VIII – su impulso della civiltà fenicio-punica: «Io ho sostenuto, molti anni or sono, che codeste statuette militari della Sardegna siano in parte voti di quei mercenari Sardi che a partire almeno dal 480 a.C., ossia dal tempo della battaglia di Imera, combatterono negli eserciti cartaginesi. Nelle barchette vidi pure il ricordo delle navigazioni di codesti soldati».<sup>14</sup>

Sul problema degli *Shardana*, che in quegli anni – come oggi! – dava luogo a ipotesi contrapposte, il Pais rifiuta di riconoscerli nelle figure di guerrieri sardi: «Io non vedo – scriveva – perché nei *Shardana* dei monumenti egizi del tempo di Seti I e Ramses II si debbano riconoscere gli abitatori della Sardegna anziché della regione dove sorse ad esempio Sardes, per cui essi debbano essere da identificare con gli abitatori dell'isola anziché con un popolo libico che più tardi giunse anche in Sardegna».<sup>15</sup>

L'Ottocento si chiudeva con la conclusione dello scandalo dei falsi, l'acquisizione di un numero crescente di statuine, alcuni studi di carattere generale o su temi particolari,<sup>16</sup> la consolidata teoria dell'origine orientale, la molteplicità delle proposte interpretative, dalle più fantasiose (idoli, demoni, etc.) ad altre che invece inserivano la Sardegna nel contesto storico del Mediterraneo.

Nel 1900 Domenico Lovisato pubblicava il noto bronzo proveniente da Matzanni-Villacidro,<sup>17</sup> mentre l'anno successivo vedeva la luce la fondamentale sintesi sulle antichità isolate di Giovanni Pinza,<sup>18</sup> nella quale venivano presentate 42 pregevoli riproduzioni fotografiche di altrettanti bronzetti. Il Pinza descrive alcune statuette soffermandosi sulla loro qualità formale, cogliendone rigidità, geometrismo e una marcata componente orientalizzante e fenicio-punica, ma esclude qualsiasi relazione fra i *Shardana* e i bronzi raffiguranti guerrieri.

Vincenzo Spinazzola<sup>19</sup> riconosce nella produzione figurata nuragica un valore estetico non inferiore a quello attribuito alle manifestazioni artistiche del mondo

14. E. Pais, "Sulla civiltà dei nuraghi e sullo sviluppo sociologico della Sardegna" cit., p. 25.

15. E. Pais, "La Sardegna prima del dominio romano" cit., p. 266; E. Pais, "Sulla civiltà dei nuraghi e sullo sviluppo sociologico della Sardegna" cit., p. 22.

16. V. Crespi, "Le navicelle in bronzo del R. Museo di antichità di Cagliari", in *Bullettino Archeologico Sardo*, a. I, 1884, pp. 11-20 (19 navicelle integre e 7 frammentarie); E. Pais, "Le navicelle votive in bronzo della Sardegna", in *Bullettino Archeologico Sardo*, a. I, 1884, pp. 21-32. Entrambi gli autori escludevano la funzione di lucerna delle navicelle alle quali, invece, attribuivano esclusivo valore di ex-voto; inoltre, esse costituivano la prova diretta dell'esistenza di una marineria sarda sotto l'egemonia cartaginese.

17. D. Lovisato, "Una pagina su Villacidro", in *Bollettino della Società Adriatica di Scienze naturali in Trieste*, XX, 1900, pp. 11-22, tavv. III-IV. Il Lovisato credeva che i pozzi sacri di Matzanni fossero delle «favisse ... magazzini generali dei templi» di epoca cartaginese, mentre la statua bronzea, nota come "barbetta" (G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, n. 61, pp. 124-125), era «un oggetto arcaico» forse contemporaneo agli stessi edifici.

18. G. Pinza, "Monumenti primitivi della Sardegna" cit., col. 280, tavv. I-XIX.

19. V. Spinazzola, "Bronzi sardi e la civiltà antica della Sardegna", in *Memorie della R. Accademia di Napoli*, Napoli, Stabilimento tipografico della R. Università, 1903, pp. 1-120.

classico, e nella varietà dei soggetti rappresentati riconosce differenti stili e diversi indirizzi artistici.

Nel primo trentennio del '900, grazie all'attività infaticabile di Antonio Taramelli,<sup>20</sup> ai bronzetti per lo più frutto di ricerche clandestine o di rinvenimenti fortuiti si aggiungevano quelli provenienti da scavi regolari: si pensi, fra tutti, alle statuine del santuario nuragico di Santa Vittoria di Serri.<sup>21</sup> Ma va detto che si tratta pur sempre di reperti recuperati a seguito di interventi tutt'altro che rigorosi o in contesti sconvolti, e per questo di scarsa utilità ai fini di una loro precisa definizione cronologica.

Il Taramelli non approfondisce il problema delle statuine, ma si limita a descrivere quelle da lui rinvenute nel corso della sua lunga attività nell'isola. Rifiuta comunque la rigida sequenza tipologica del von Bissing e la sua alta cronologia (ma ritiene troppo bassa quella dell'Albizzati), identifica le statuine di armati con gli *Shardana* e individua in questi manufatti una forte componente orientale.<sup>22</sup>

Al numero crescente di statuine faranno riferimento i lavori del von Bissing,<sup>23</sup> del Milani<sup>24</sup> e del Pettazzoni.<sup>25</sup>

20. Sull'attività di Antonio Taramelli (1868-1939), cfr. G. Lilliu, "La preistoria sarda e la civiltà nuragica nella storiografia moderna" cit., pp. 511-519; G. Ugas, "Le scoperte e gli scavi lungo i secoli", in AA.VV., *Nur. La misteriosa civiltà dei Sardi*, Milano, Cariplo, 1980, pp. 299-304; A. Moravetti, "Presentazione", in A. Taramelli, *Scavi e Scoperte*, Sassari, Carlo Delfino editore, 1982-85, 4 voll.

21. Per gli scavi di Santa Vittoria di Serri, cfr. A. Taramelli: "L'altopiano della Giara di Gesturi in Sardegna e i suoi monumenti preistorici", in *Monumenti Antichi della Reale Accademia dei Lincei*, XVIII, 1907, coll. 5-120; "Serri. Scavi nella città preromana sull'altopiano di S. Vittoria", in *Notizie degli scavi di Antichità*, 1909, pp. 412-423; "Serri. Ricerche nell'acropoli di Santa Vittoria e nel recinto sacro", in *Notizie degli scavi di Antichità*, 1911, pp. 291-312; "Il tempio nuragico e i monumenti primitivi di S. Vittoria di Serri (Cagliari)", in *Monumenti Antichi dei Lincei*, 23, 1914, coll. 313-440; "Serri. Nuovi scavi nel Santuario nuragico presso la chiesa di S. Maria della Vittoria sull'altopiano della Giara", in *Notizie degli scavi di Antichità*, 1922, pp. 296-334; "Nuove ricerche nel santuario di S. Vittoria di Serri", in *Monumenti Antichi della Reale Accademia dei Lincei*, 34, 1931, coll. 1-122.

22. A. Taramelli, "La ricerca archeologica in Sardegna", in *Il Convegno archeologico in Sardegna* (giugno 1926), Reggio Emilia, Officine grafiche reggiane, 1929, p. 46 ss.; ristampa anastatica a cura della Carlo Delfino editore, Sassari, 1991, presentazione di G. Lilliu.

23. W. von Bissing, "Die Sardinische Bronzen", in *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, XLIII, 1928.

24. L.A. Milani, *Sardorum Sacra et Sacrorum Signa de l'epoque des nuraghes et leurs rapports avec la religion astrale et astronomique de l'Asie et la Méditerranée*, Leipzig, The Hilprecht Anniversary, 1909, pp. 310-341. Il Milani, direttore del Museo archeologico di Firenze, vedeva nelle statuine paleosarde l'espressione di concetti cosmici e zodiacali, mentre nei monumenti sardi – nuraghi e templi a pozzo – coglieva il riflesso della ziggurat mesopotamica. Sulle fantasie tesi del Milani, cfr. E. Pais, *La religione degli antichi sardi e le teorie del prof. L.A. Milani*, Cagliari, G. Dessì, 1911, p. 16.

25. R. Pettazzoni, *Religione primitiva in Sardegna*, Piacenza, Società Pontremolese, 1912; ristampa anastatica a cura della Carlo Delfino editore, Sassari, 1980, presentazione di G. Lilliu. Raffaele Pettazzoni (1883-1959), uno dei massimi studiosi di storia delle religioni, aveva partecipato,

Lo studioso tedesco proponeva una classificazione tipologica dei bronzetti secondo una linea evolutiva del processo artistico che, muovendo da forme semplici ed imperfette, avrebbe dovuto giungere – attraverso diverse fasi – ad opere compiute: l'arco cronologico era compreso fra il 1500 a.C. e il 600 circa a.C.

Tale criterio evoluzionistico verrà criticato soprattutto da Carlo Albizzati<sup>26</sup> che a fronte dell'alta cronologia del von Bissing concentra tutta la produzione figurativa sarda nel VI sec. a.C., esagerando a sua volta in senso opposto. Egli sottolinea le analogie con manufatti greco-arcaici ed etruschi, per via di particolari del vestiario e dell'armatura, ribadisce l'importanza della civiltà fenicio-punica nella formazione della civiltà figurativa nuragica e ritiene i bronzetti niente altro che generiche espressioni di artigianato popolare. Inoltre, ipotizza una ripartizione regionale dei bronzi classificandoli in gruppi distinti sulla base di tre principali zone di provenienza: Uta, Abini-Teti, Ogliastra.

Per Giovanni Patroni<sup>27</sup> la produzione delle statuine sarde non supera il XII sec. a.C.: «Il carattere delle opere loro, totalmente diverso dagli stili geometrici e orientalizzante e da quelli fenici o peggio punici, nonché l'associazione con oggetti dell'età del Bronzo, provano che queste statuette, anche le più progredite, appartengono tutte ad età nuragica».<sup>28</sup>

Attraverso le statuine emerge, secondo il Patroni, «una immagine quasi completa della Sardegna nuragica, quale nessun'altra terra (escluse le sedi delle grandi civiltà orientali che già usavano la scrittura) ci ha conservato».<sup>29</sup>

---

da giovane ispettore del Museo Etnografico di Roma, agli scavi nel santuario nuragico di Santa Vittoria di Serri, nel 1909. Da quella esperienza nascerà l'interesse per il pensiero religioso dei protosardi che maturerà nell'edizione della *Religione primitiva in Sardegna*.

26. C. Albizzati, "Per la datazione delle figurine protosarde", in *Historia*, II, n. 3, lug.-sett. 1928, p. 380 ss.; C. Albizzati, "A proposito di bronzi protosardi", in *Historia*, IV, n. 3, lug.-sett. 1930, pp. 19-89. Un ricordo di Carlo Albizzati in G. Lilliu, *Studi Sardi*, X-XI (1950-51), 1952, pp. 602-619.

27. G. Patroni, *Storia politica d'Italia. La Preistoria*, II, Milano, Vallardi, 1951<sup>2</sup>, p. 713, nota 25. La prima edizione risale al 1937.

A proposito dell'alta datazione al VI sec. a.C. proposta dall'Albizzati, fondata sul riconoscimento di schinieri greco-classici in alcuni guerrieri sardi, vivace, come nel suo carattere, la risposta del Patroni: «Se schinieri di bronzo erano tanto usati in Sardegna, trovate gli originali!».

La figura di Giovanni Patroni (1869-1951) ha dominato con scritti ed accese polemiche la paleontologia italiana della prima metà del Novecento, anche se la storiografia successiva ha giudicato la sua opera troppo fantasiosa nella ricostruzione dei quadri di vita delle comunità preistoriche e protostoriche «ricche di dettagli, quanto prive di basi scientifiche», cfr. A. Guidi, *Storia della Paleontologia*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 79. In realtà, al di là di discutibili interpretazioni legate alla temperie culturale del tempo – si pensi all'influenza di Benedetto Croce! –, non possono essere negate al Patroni felici intuizioni ed una vasta ed approfondita conoscenza della archeologia preistorica del Mediterraneo che gli consentiranno, fra l'altro, di scrivere la prima organica sintesi della paleontologia italiana (G. Patroni, *Storia politica d'Italia. La Preistoria* cit.). Si veda il commosso necrologio di G. Lilliu, "Giovanni Patroni", in *Studi Sardi*, X-XI (1952), pp. 611-612.

28. G. Patroni, *Storia politica d'Italia. La Preistoria* cit., I, p. 516.

29. G. Patroni, *Storia politica d'Italia. La Preistoria* cit., I, p. 520.

Una datazione alta – «a cavallo fra l'età del Bronzo e i primi secoli dell'età del Ferro» – sarà sostenuta anche da Doro Levi,<sup>30</sup> anche se lo stesso studioso triestino deve ammettere che «qualora si voglia stabilire una cronologia assoluta, dobbiamo confessare che tutta la questione della datazione dei bronzetti è ancora in alto mare».<sup>31</sup>

Nel complesso, prima della Mostra di Venezia, lo studio dei bronzi figurati aveva privilegiato l'analisi descrittiva e storica, ma mancava da parte degli archeologi un esame sul valore estetico delle statuine; un tema, questo, sfiorato dallo Spinazzola e dallo storico dell'arte Raffaello Delogu.<sup>32</sup>

Ma in quegli anni, fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, Ranuccio Bianchi Bandinelli,<sup>33</sup> uno dei massimi studiosi di arte classica, muovendo dall'idealismo crociano avviava un profondo rinnovamento degli studi sull'arte antica, in particolare su quella etrusca e romana, superando la fase filologica ed archeologica per approdare ad una valutazione storico-estetica del prodotto artistico.<sup>34</sup>

In "Problemi di metodo. Archeologia e critica d'Arte",<sup>35</sup> pur riconoscendone l'utilità, accusava l'archeologia ottocentesca di avere fatto lavoro di catalogazione ma di avere trascurato i problemi estetici e la ricerca dell'essenza dell'arte. L'essenza

---

30. Durante il suo breve soggiorno nell'isola (1935-38) come professore di Archeologia classica e responsabile della Soprintendenza alle antichità della Sardegna, Doro Levi pubblicò due bronzetti ("Nule. Bronzi protosardi rinvenuti fortuitamente in località Santu Lesei, presso Nule", in *Notizie degli scavi*, 1937, pp. 83-90 (il c.d. centauro); "Scavi e ricerche archeologiche della R. Soprintendenza alle opere d'antichità e d'arte della Sardegna (1935-1937)", in *Bollettino d'Arte*, XXXI, 1937, pp. 193-210 (statuina femminile da Cabu Abbas, Olbia)). Un terzo bronzo venne recuperato, anni dopo, al suo rientro dall'esilio americano: D. Levi, "Il cuoiaio sardo di Gonone", in *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Charles Picard*, II, 1949, pp. 645-658, figg. 1-4.

Su Doro Levi e sulla sua attività in Sardegna, cfr. AA.VV., "Omaggio a Doro Levi", in *Quaderni della Soprintendenza archeologica di Sassari e Nuoro*, 19, Ozieri, 1994; G. Lilliu, "Doro Levi e l'archeologia della Sardegna", in *Mnemeion. Ricordo triestino di Doro Levi. Atti della giornata di studio (Trieste 16 maggio 1992)*, Roma, Quasar, 1992, pp. 131-140.

31. D. Levi, "Il cuoiaio sardo di Gonone" cit., p. 655.

32. R. Delogu, "Significato dei bronzi nuragici", in *Italia Letteraria*, 1932.

33. Sulla figura e l'opera di R. Bianchi Bandinelli (1900-1975), cfr. A. Carandini, "Le opere giovanili di Ranuccio Bianchi Bandinelli", in *Prospettiva*, I, 1975; F. Coarelli, "Ranuccio Bianchi Bandinelli", in *Bellagor*, XXXI, 1976, p. 415 ss.; da ultimo M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano, Skira, 2003.

Su Ranuccio Bianchi Bandinelli e la Sardegna, cfr. G. Lilliu, "Quell'amico di un popolo barbaro", in *L'Unione Sarda*, 26 gennaio 1975; ora in *Cultura & Culture* cit., pp. 82-83; G. Lilliu, "Ricordo di Ranuccio Bianchi Bandinelli", in *Atti dell'Accademia dei Lincei*, a. CXXXCVII, serie IX, vol. XI, pp. 684-689.

34. Le idee di Bianchi Bandinelli sono in questi anni fortemente influenzate dalle teorie dello studioso tedesco G. Rhodenwaldt; cfr. G. Rhodenwaldt, "Eine Spätantike Kunstströmung in Rom", in *Römische Mitteilungen*, 36-37, 1921-22, pp. 58-110; G. Rhodenwaldt, "Der grosse Schlachtsarkophag Ludovisi", in *Antike Denkmäler*, IV, 1929.

35. R. Bianchi Bandinelli, "Problemi di metodo. Archeologia e critica d'Arte", in *La Nuova Italia*, 1930, p. 360 ss.



dell'opera d'arte derivava, secondo Bianchi Bandinelli, «da una intuizione (Croce) o da uno "stato di estasi" (Venturi)». Questo nuovo orientamento sull'archeologia si avvaleva di un Crocianesimo mediato da Lionello Venturi,<sup>36</sup> secondo il quale il gusto definisce le scelte dell'artista nel contesto culturale in cui vive: «A quel carattere spirituale – scrive Bianchi Bandinelli – che lega fra loro una serie di opere o di personalità artistiche affini che ne determina lo stile, oggi, dopo il libro di Lionello Venturi sui Primitivi, noi possiamo dare il nome di "gusto" e chiamare la storia dell'arte, storia del gusto artistico di un'epoca».

Bianchi Bandinelli sosteneva che, superato il criterio naturalistico della critica neoclassica, si dovesse guardare l'opera d'arte «per la suggestione fantastica che ci procura: essa ci suggerisce uno stato d'animo, ci trasporta nel mondo della fantasia dell'artista che l'ha creata: lì è il suo valore e la forma è del tutto indifferente».

In "Una testa in terracotta dei Musei di Berlino"<sup>37</sup> lo studioso traccia una linea dell'arte greca che, partendo dalla disgregazione della forma con Lisippo, si diffonde nel mondo romano acquisendo, a contatto con l'arte etrusca, in sincerità e libertà espressiva laddove aveva perso in raffinatezza e qualità tecnica.

L'apprezzamento di un simile percorso artistico era possibile, secondo Bianchi Bandinelli, dopo l'affermazione di nuovi stili artistici nell'arte moderna: come l'impressionismo aveva consentito di superare l'arte accademica, così l'illusionismo dell'arte romana poteva essere valutato positivamente rispetto al naturalismo.

In un articolo pubblicato sulla *Via dell'Impero*,<sup>38</sup> Bianchi Bandinelli partiva dal presupposto che l'arte romana si fosse sviluppata su un terreno fondamentalmente anticlassico, ribadendo con maggiore forza il concetto del rapporto fra arte romana e arte greca cui corrispondevano arte popolare/arte ufficiale. Arte di corte e arte popolare sono dunque il prodotto di classicismo e anticlassicismo, elementi che caratterizzano l'arte romana nel tempo, alternandosi sempre più repentinamente, finché l'impressionismo si muta in espressionismo, come nella colonna Antonina. Perché la morte dell'ideale classico, il disinteresse per la forma, l'uso di strumenti sommersi e rozzi, è fenomeno analogo a quanto avvenuto nell'arte moderna con l'impressionismo. Per Bianchi Bandinelli, tra i due elementi che costituiscono i principi informativi dell'arte romana, quello della norma classica e quello della libertà formale, o anticlassico, è quest'ultimo ad essere più vitale, perché poi diventerà caratteristico dell'arte europea.

In questo disegno storico-estetico è assente la dimensione sociale dell'arte, un tema che sarà successivamente affrontato dallo studioso, quando, a partire dalla

36. Erano state in particolare le posizioni di Lionello Venturi che, nel suo *Il gusto dei primitivi*, del 1926, aveva affermato, fra l'altro, l'importanza dell'arte contemporanea quale strumento conoscitivo per la comprensione del mondo figurativo antico.

37. R. Bianchi Bandinelli, "Una testa in terracotta dei Musei di Berlino", in *Mnemosyne*, III, 1, 1934, p. 81 ss.

38. R. Bianchi Bandinelli, "Lineamenti di una storia dell'arte romana", in *Via dell'Impero*, I, n. 6, 1934.

fine degli anni Trenta, si staccherà dalle posizioni crociane avvicinandosi alla sociologia marxiana tramite il materialismo storico.<sup>39</sup>

Con *Storicità dell'arte classica*, Bianchi Bandinelli prenderà ufficialmente le distanze dall'idealismo crociano: superamento estetico e anche politico.<sup>40</sup>

A partire dagli anni Quaranta anche il giovane Lilliu inizia ad interessarsi dei bronzi figurati sardi, inserendosi in qualche modo nel dibattito teorico sull'arte antica che aveva investito l'archeologia classica con Bianchi Bandinelli.<sup>41</sup>

In "Bronzi preromani di Sardegna"<sup>42</sup> essi vengono portati a confronto con esempi di varie regioni del Mediterraneo e collocati in un arco cronologico compreso fra l'VIII e il V sec. a.C., mentre in un lavoro del 1944<sup>43</sup> Lilliu mette in rilievo l'influsso esercitato dalla bronzistica orientale sulla produzione sarda, cogliendone, nel contempo, la contemporaneità.

Ma sarà in "Bronzi figurati paleosardi esistenti nelle collezioni pubbliche e private non insulari", del 1945, che Lilliu sottolinea la necessità di studiare le statuine sarde sotto l'aspetto stilistico ed estetico: «Del resto – scrive Lilliu – mi pare che gli sforzi ricostruttivi della critica storica ed erudita abbiano ormai raggiunto – nei riguardi della plastica paleosarda – il punto di saturazione ... Ma, dall'altro lato, nello svolgimento della critica artistica, forse è venuto il momento di uno studio, propriamente estetico, dei valori formali delle statuette. Che la ricerca, così avviata, su nuova direzione, porti a raggruppamenti stilistici, per qualche parte differenti da quelli stabiliti dalla critica storico-culturale, è possibile; che essa arrechi miglioramento nella comprensione sostanziale dei più eleganti ed efficaci determinati visivo-

39. In *La Critica d'arte* (II, 1937, p. 199 ss.) Bianchi Bandinelli riconosceva per la prima volta che: «Accanto alle grandi personalità era necessario ammettere l'esistenza di una produzione artigianale – industria artistica, tradizione popolare – che sfuggiva al fenomeno creativo, anche se rientrava nella storia della cultura».

40. R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, Bari, De Donato, 1943. Si tratta di una raccolta di saggi che Bianchi Bandinelli aveva pubblicato su *La Critica d'arte* fra il 1938 ed il 1942; tre articoli risalivano agli inizi degli anni Trenta, uno era inedito. Nella prefazione alla seconda edizione (1950) scriverà: «L'opera d'arte, nel suo complesso (e spesso senza una chiara consapevolezza e la volontà dell'artista) diviene sempre, fondamentalmente, espressione della libertà dei gruppi socialmente attivi nel suo tempo».

Il distacco da Croce, progressivo ma poi definitivo, appare chiaramente in un biglietto ad Arangio Ruiz del 23 novembre 1944: «Croce per me e per moltissimi appartiene ormai al passato, ad un passato assai vicino negli anni ma assai meno vicino nello spirito ... E gli rimprovero, anche con i più giovani, di averci tenuti lontani da altre correnti di pensiero europeo, non parlandocene nemmeno per confutarle». Cfr. M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli* cit., pp. 191-192, nota 72.

41. In realtà Lilliu, come riporta A. Mattone, ignorava, per sua stessa ammissione, gli studi di Bianchi Bandinelli, cfr. A. Mattone, "Prefazione", in G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda* cit., p. 41.

42. G. Lilliu, "Bronzi preromani di Sardegna", in *Bullettino di Paleontologia Italiana*, 1941-42, V-VI, pp. 179-196.

43. G. Lilliu, "Rapporti fra la civiltà nuragica e la civiltà fenicio-punica in Sardegna", in *Studi Etruschi*, 18, 1944, pp. 323-370.

tattili dell'arte paleosarda è anche possibile, e, anzi, certo. Non importa se lo sforzo critico estetico non possa assurgere al valore di causa efficiente, necessaria e decisiva, di una articolazione di tempo. Per raggiungere una seriazione consistente occorre formare gruppi di opere che abbiano fra loro un'affinità formale costitutiva e fra questi gruppi si troverà, o prima o poi, il pezzo databile, in modo assoluto, per elementi esterni. La stessa indagine storica ha per base, non per finalità, il momento cronologico». <sup>44</sup>

Sono concetti che saranno ripresi in "Sardegna: isola anticlassica", <sup>45</sup> del 1946, ove nella storia dell'arte sarda – dalla preistoria al Novecento – vengono riconosciute costanti e vocazioni di lunga durata. Fra l'espressione artistica «cubista» o «antinaturalistica» del mondo barbarico e quella «organicistica» o «naturalistica» del mondo classico, Lilliu colloca le manifestazioni figurative della civiltà sarda fra le prime e definisce la Sardegna «terra di espressioni pure», anticlassiche e barbariche «limitate all'essenziale senza contorni».

In Sardegna, «tolta qualche parentesi organicistica», l'arte ha sempre manifestato uno spirito antinaturalistico e anticlassico, presente sia nelle "venerette" neolitiche di Anghelu Ruju, Senorbì e Portoferro, sia nei bronzetti nuragici come nelle stele di Nora e Sulcis. <sup>46</sup>

In "D'un candelabro protosardo del Museo di Cagliari" <sup>47</sup> Lilliu esprime ancora una volta l'esigenza di analizzare le statuine mirando a riconoscere gusti e stili differenti.

È in questo clima culturale che nell'agosto del 1949 i bronzetti "sbarcano" a Venezia corredati da un esauriente Catalogo <sup>48</sup> curato da Gennaro Pesce – Soprintendente alle Antichità della Sardegna – e da Giovanni Lilliu, allora Ispettore archeologo dello stesso Ente e docente di Paleontologia all'Università di Cagliari. La *Mostra d'Arte Antica e Moderna della Sardegna*, voluta dall'amministrazione comunale di Venezia che l'aveva finanziata col concorso della neonata Regione Autonoma della Sardegna e di altri Enti, presentava una sezione antica a cura della Soprintendenza alle Antichità della Sardegna, mentre quella moderna era allestita dalla Società sarda degli Artisti. Nel salone napoleonico delle Procuratorie Nuovissime venivano

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

45. G. Lilliu, "Sardegna: isola anticlassica", in *Il Convegno*, n. 10, ottobre 1946, pp. 9-11; l'articolo verrà riproposto col titolo, "Pensieri sulla Sardegna", in *Studi Sardi*, XII-XIII (1952-53), 1955, pp. 7-10; ora in *La costante resistenziale sarda* cit., pp. 129-132.

46. G. Lilliu, "Sardegna: isola anticlassica" cit.

47. G. Lilliu, "D'un candelabro protosardo del Museo di Cagliari", in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 5-42.

48. G. Pesce, G. Lilliu, *Bronzetti nuragici* cit. Il Catalogo era costituito da una breve sintesi introduttiva di Gennaro Pesce, "La Sardegna nuragica", pp. 2-16 e da un saggio di Lilliu, "I Bronzetti figurati paleosardi", pp. 17-42, tavv. I-XLVIII, seguito dalla scheda di ciascun bronzetto che si limitava a riferirne le dimensioni, la provenienza e la bibliografia.

dunque esposti al pubblico sessanta bronzetti, l'idoletto neolitico rinvenuto in località Turriga-Senorbì ed un modello del nuraghe Santu Antine di Torralba. <sup>49</sup> Finalità culturale della sezione antica della Mostra era quella – come recitava la premessa al Catalogo – «di presentare una raccolta di opere d'arte, antichissime nel tempo, modernissime nello spirito, perché aderente al gusto aclassico, oggi dominante fra gli artisti e i critici d'arte».

Non era la prima volta che le statuine sarde varcavano il mare per essere esposte nella penisola: lo Spano, infatti, aveva portato al Congresso di Antropologia e Archeologia preistoriche, tenutosi a Bologna nel 1871, <sup>50</sup> 10 bronzetti a figura umana e 5 navicelle. <sup>51</sup> In quella circostanza, tuttavia, le statuine erano disperse fra i copiosi materiali presentati sia dallo stesso Spano <sup>52</sup> sia dai numerosi espositori provenienti dall'intera Europa, e per questo non avevano suscitato particolare attenzione.

Questa volta, invece, si trattava di una classe di materiali omogenea e di un numero cospicuo di reperti – sessanta – in un clima di rinnovamento nel campo delle arti e di crescente interesse per la cultura popolare.

L'esposizione veneziana raggiunse negli anni successivi – fino al 1956 – le più importanti città italiane (Milano, Firenze, Roma) ed europee (Zurigo, Parigi, Lione, Antibes, L'Aja, Amsterdam, Londra, Cambridge, Oxford, Amburgo), conquistando ovunque apprezzamenti per la forza vitale delle figurine di bronzo.

Le statuine sarde affascinarono, fra gli altri, Pablo Picasso ed in particolare Christian Zervos, critico d'arte, autore di un monumentale catalogo dell'opera di Picasso, di cui era intimo amico; lo Zervos era inoltre un conoscitore tutt'altro che superficiale delle antiche civiltà del Mediterraneo e del Vicino Oriente che, nella doppia veste di autore ed editore, andava pubblicando dal 1933 nella prestigiosa collana dei "Cahiers d'Art". I volumi di questa collana si segnalavano per il grande formato, per il magnifico apparato illustrativo e per un testo sempre sorvegliato, dovuto ad una aggiornata informazione bibliografica e alla conoscenza diretta dei luoghi e dei monumenti descritti. <sup>53</sup>

49. Tutti i reperti provenivano dal Museo archeologico di Cagliari, mentre il modellino di nuraghe – visto a "volo d'uccello" e in sezione – apparteneva alle Collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Cagliari.

50. G. Spano, *Paleontologia sarda, ossia l'età preistorica segnata nei monumenti che si trovano in Sardegna*, Cagliari, Tipografia dell'Avvenire di Sardegna, 1871.

Sull'importante Congresso di Bologna, cfr. *Rapport sur l'exposition Italienne d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques, Congrès international d'Anthropologie préhistoriques, Compte-rendu de la cinquième session à Bologne, 1871*, Bologna, Fava e Garagnani, 1873, pp. 511-512.

51. Una di queste navicelle, donata dallo Spano al prof. Schmidt, è conservata nel Museo Nazionale di Copenaghen (E. Pais, "Il ripostiglio di bronzi di Abini presso Teti" cit., p. 32).

52. Infatti, oltre alle statuine, lo Spano aveva scelto per Bologna quattro modellini di nuraghe in sughero, in scala 1:25, due modelli di tombe di giganti, industria litica preistorica (accette, lame, punte di freccia), ceramiche, bronzi d'uso (asce, armi, etc.), forme di fusione, i lingotti di Serra Ilixi, etc.

53. Lo Zervos (1889-1970), studioso di Picasso, del cubismo e delle avanguardie del Novecento, era vicino alle posizioni sull'arte antica di Bianchi Bandinelli, al quale, in una lettera del 13 febbraio 1935,

Christian Zervos scriverà *Prähistorische Bronzen aus Sardinien*, introduzione al Catalogo della Mostra allestita nel Kunsthaus di Zurigo (16 gennaio-24 febbraio 1954), e dedicherà alla Sardegna il bel volume *La civilisation de la Sardaigne du début de l'Énéolithique à la fin de la période nuragique*, pubblicato a Parigi nei "Cahiers d'Art" con le splendide immagini di Hugo P. Herdeg e E. David Weill.

Suggestionato dai miti e dai culti dell'antico mondo orientale e mediterraneo, ed anche sensibile alle teorie sull'arte primitiva di artisti quali Picasso e Matisse, lo Zervos tende ad esasperare l'elemento magico-simbolico delle statuine sarde, che vede strettamente ed esclusivamente legate alla sfera del mito e del sacro, negando loro qualsiasi valore storico e sociale e respingendo quanto di reale e di quotidiano esse riflettono della cultura che le ha prodotte.

Nel saggio scritto per il Catalogo della Mostra, i concetti espressi da Lilliu nei lavori precedenti si compongono in una sorta di manifesto estetico ormai maturo e pienamente consapevole: Lilliu riconosce stili, botteghe e Maestri.

I bronzetti «sono sì magnifici documenti di cultura – scrive Lilliu – ma costituiscono altresì esemplari e sollecitanti manifestazioni d'arte. Non che tutte le figurine siano concluse stilisticamente, non che in tutte si riconosca la mano di un maestro, non che tutte dimostrino quella consapevolezza estetica che è l'arte. Ma parecchie di esse rivelano e particolare gusto, e qualche temperamento e perfezione formale; e diventano, pertanto, degne di esame visivo e di storia estetica, non soltanto di storia culturale».<sup>54</sup>

La produzione figurativa in bronzo – compresa fra l'VIII e il III sec. a.C. – viene suddivisa in tre distinti gruppi stilistici: di Uta (cubistico-volumetrico), attento ai valori formali, una scultura «essenzialmente plastica ..., costruzione pura e dunque scultura»; di Abini (decorativistico), con marcata tendenza all'ornato, spesso superficiale, di «gusto qualitativamente grafico ..., valore plastico ... soffocato da un ornamentalismo calligrafico e pittorico»; barbaricino (popolare o "libero"), nettamente distinto dai precedenti per il fatto che i valori formali sono pressoché abbandonati in favore di un accentuato espressionismo quasi caricaturale.<sup>55</sup>

I bronzetti sono visti in un'ottica anticlassica e taluni vengono accostati al gusto contemporaneo: «Quel *barbarisch* – scrive Lilliu, richiamando il giudizio

lamentava il fatto che il suo libro *L'Art en Grèce* fosse oggetto di critiche da parte dei colleghi della Sorbona che gli rimproveravano, fra l'altro, di avere dato troppo spazio alla scultura arcaica rispetto a quella classica. Bianchi Bandinelli così gli rispondeva in una lettera del 20 febbraio 1935: «Ciò che lei mi scrive, potrebbe stupire chi non conosce la mentalità degli archeologi ortodossi che, sembra, aver trovato il suo ultimo rifugio nei dintorni del Louvre. Sono contento di avere ottenuto l'ordinariato a Pisa così che d'ora innanzi potrò diffondere le mie idee senza che mi si possa dare del dilettante, tara con cui gli accademici al cento per cento credono di sbarazzarsi degli avversari» (in M. Barbanera, *Ra-nuccio Bianchi Bandinelli* cit., pp. 128-129).

54. G. Lilliu, "I Bronzetti figurati paleosardi" cit., p. 20.

55. «Sarà forse, questa del gruppo barbaricino, un'arte marginale e provinciale, messa in moto, in origine, probabilmente, dall'arte, vorrei dire, nazionale degli altri gruppi, specie quello di Uta, un'arte

di Winckelmann – ha per noi, oggi, un altro significato: non davvero quello deteriore, spregevole o ridicolo degli esteti del secolo XVIII e della maggioranza degli archeologi fino ai nostri tempi, di espressioni imperfette al confronto delle pietre di paragone greche, ma quello, positivo e storico, di qualità produttive e vive d'una cultura e d'un'arte che ne è la manifestazione diretta ed esplicita, qual è la sarda. Che non è certo classica nel senso storico della parola, ma è classica nel concetto moderno, cioè quello di civiltà figurativa che sa esprimere forme compiute esteticamente, anche se le forme naturali restino aperte ed incompiute, come difatti le sarde si presentano».<sup>56</sup>

«In conclusione – aggiunge Lilliu – l'odierna civiltà figurativa, stanca della tradizione ellenica e in genere neoclassica, suole ricercare motivi per il suo linguaggio vitale e per la sua esistenza attuale e avvenire anche nelle forme "innaturali" delle arti primitive antiche o selvagge moderne, e queste forme trasporta, con modi propri, in una direzione non di rado astratta e intellettualistica sì da falsare il genuino carattere dei modelli e quello armonico tra natura e astrazione, che è consentaneo dell'arte. Anche i nostri bronzetti contengono cifre sollecitanti per l'arte moderna, valori vivi e storici e, pertanto, potranno essere oggetto di spunti per l'arte di oggi e di domani. Certe loro qualità sono pienamente attuali e universali; di qui l'interesse, la suggestione e l'importanza non soltanto culturale ma pure estetica, e la pienamente giustificabile e persuasiva loro inserzione nel gusto di oggi, fattore più aperto e proclive a comprendere le manifestazioni delle arti popolari che la vecchia critica borghese relegava tra le espressioni deteriori e negative del mondo della bellezza estetica consegnata soltanto all'aristocratica "isola" greca».<sup>57</sup>

Fra il 1949 e il 1956, Lilliu pubblica, fra gli altri, significativi lavori sulla bronzistica<sup>58</sup> e i risultati degli scavi condotti nel nuraghe Su Nuraxi di Barumini<sup>59</sup> – fondamentali per la comprensione del mondo nuragico – che restituiranno alcuni bronzi figurati<sup>60</sup> e dati stratigrafici utili per un loro inquadramento cronologico.

periferica che si è svolta per proprio conto, meno vincolata a tradizioni ed abitudini ufficiali, ma spregiudicata e più realistica» (G. Lilliu, "I Bronzetti figurati paleosardi" cit., p. 26).

56. G. Lilliu, "I Bronzetti figurati paleosardi" cit., pp. 20-21.

57. G. Lilliu, "I Bronzetti figurati paleosardi" cit., p. 27.

58. G. Lilliu: "Modellini bronzei di Ittireddu e Olmedo (nuraghi o altiforni?)", in *Studi Sardi*, X-XI (1950-51), 1952, pp. 67-120; "Sardisch-nuragische bronzestatuetten", in *Du*, Zurich, 7 luglio 1952; "Bronzetti nuragici da Terralba (Cagliari)", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Magistero dell'Università di Cagliari*, XXI, 1953, pp. 3-94.

59. G. Lilliu, "Il nuraghe di Barumini e la stratigrafia nuragica", in *Studi Sardi*, XII-XIII (1952-54), 1955, pp. 90-469.

60. Si tratta di due bronzetti (G. Lilliu: "Il nuraghe di Barumini e la stratigrafia nuragica" cit., p. 275 ss., tav. XXX, a-b, pp. 434-435, tav. LXIV; *Sculture* cit., 1956, pp. 53, 58, nn. 51, 84-85; *Sculture* cit., 1966, pp. 222-224, n. 119, figg. 286-287 (*offerente*), pp. 350-351, figg. 488-489 (*cane*)) e di frammenti di navicelle (G. Lilliu, "Il nuraghe di Barumini e la stratigrafia nuragica" cit., pp. 433-434).

Nel 1956, il successo europeo dei bronzetti suggerisce all'editore cagliaritano Cocco di pubblicare il volume *Sculture della Sardegna nuragica*,<sup>61</sup> una versione più ampia del saggio scritto da Lilliu per il Catalogo della Mostra veneziana. Infatti, le 60 statuine sono diventate 144, cui vanno aggiunti 10 oggetti di bronzo e 2 idoletti neolitici (la c.d. "Veneretta" di Macomer e la già citata statuina di Senorbi).

Il volume, pur mantenendo inalterato l'impianto teorico fondato sulla necessità di guardare le statuine come opere d'arte, appare migliorato nella documentazione fotografica e l'analisi risulta più serrata e stringente. Una significativa novità è rappresentata dal fatto che i tre gruppi stilistici individuati nel Catalogo sono stati ridotti a due. Il primo, costituito dalla fusione dei gruppi di Uta e Abini e ora definito Uta-Abini (geometrico), risulta caratterizzato da personaggi che rappresentano il ceto dominante, gli "aristocratici": capitribù, armati, oranti, sacerdoti, matriarche, sacerdotesse, etc.

Il secondo gruppo, invece, ha conservato inalterato il carattere "libero", barbaricino-mediterraneizzante, e presenta il popolino visto nel quotidiano – pastori, oranti, offerenti, etc. –, accentuando in tal modo la differenza stilistica fra il linguaggio formale di tradizione geometrica e le espressioni figurative improntate ad una maggiore vivacità e naturalezza.<sup>62</sup> Lilliu indica, tuttavia, alcuni bronzetti del secondo gruppo nei quali è possibile cogliere affinità stilistiche con il gruppo Uta-Abini.

I due gruppi, ritenuti per lo più contemporanei, sono attribuiti all'Età del Ferro – fra IX e VII sec. a.C. – senza escludere tuttavia che la loro produzione possa prolungarsi nel tempo, in forme, però, più ridotte e semplificate fino all'oscuramento dei tratti fisionomici. Va detto, poi, che i bronzetti ascrivibili a tempi successivi al VII sec. a.C. appartengono – secondo Lilliu – al gruppo barbaricino, quale esito finale della cultura indigena ridotta ormai in sacche recessive a causa della conquista cartaginese.

I dieci anni (1956-1966) che separano le due edizioni di *Sculture* sono particolarmente proficui nella attività scientifica di Lilliu:<sup>63</sup> sono di questo periodo

61. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1956, pp. 8-185, tavv. 1-85. Un testo introduttivo di 38 pagine, comprensive della bibliografia critica e della museografia, precede il catalogo di 154 statuette (pp. 41-77) illustrate da 185 immagini fotografiche.

62. La contrapposizione – negli stessi tempi – fra un ceto gentilizio, dominante, e il popolino, sarà opportunamente respinta da Paolo Bernardini, "Osservazioni sulla bronzistica nuragica", in *Nuovo Bullettino Archeologico Sardo*, I (1984), Sassari, 1985, pp. 156-162, e da C. Tronchetti, "I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia", in *Annali di Archeologia e Storia antica*, n. 4, 1997, p. 26 ss.

63. G. Lilliu: "Ricerche sull'arcipelago de La Maddalena: l'arcipelago nella preistoria e nell'antichità classica", in *Memorie della Società Geografica Italiana*, XXV, 1959, pp. 197-266; "La «facies» nuragica di Monte Claro (Sepolcri di Monte Claro e Sa Duchessa-Cagliari e villaggi di Enna Pruna e Su Gventu-Mogoro)", in *Studi Sardi*, XVI, 1960 pp. 3-266 (in collaborazione con Maria Luisa Ferrarese Ceruti); "Las nuragas", in *Ampurias*, XXIV (1959), 1962, pp. 67-120; "Storiografia nuragica dal XVI secolo al 1840", in *Archivio Storico Sardo*, XXVIII, Cagliari, 1962, pp. 255-276; "Religione della Sardegna nuragica", in *Atti del Convegno di Studi religiosi sardi* (Cagliari, 24-26 maggio 1962), Padova,

opere di vasto respiro – *I Nuraghi. Torri preistoriche della Sardegna e La civiltà dei Sardi* – e i contributi sugli scavi condotti a Maiorca,<sup>64</sup> mentre non appare rallentata l'attenzione verso i bronzetti.<sup>65</sup>

Di particolare importanza in quegli anni per gli studi sulla bronzistica figurata sarda la scoperta, nella necropoli di Osteria, a Cavalupo-Vulci (Grosseto),<sup>66</sup> di una tomba villanoviana che fra i copiosi oggetti di corredo comprendeva tre bronzi miniaturistici di manifattura sarda – una statuina di controversa interpretazione (il c.d. sacerdote-guerriero), uno sgabello-seggio<sup>67</sup> ed una cista con coperchio – che costituiranno un punto fermo nel controverso problema cronologico dei bronzetti.

Cedam, 1963, pp. 1-14; "Apporti pirenaici e del Midi alle culture sarde della prima età del Bronzo", in *Arquitectura megalítica y ciclópea catalano-balear*, 1965, pp. 71-88; "La Sardegna nel II millennio a.C.", in *Rivista storica italiana*, a. LXXVII, fasc. I, 1965, pp. 358-420; "L'architettura nuragica", in *Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura (Sardegna)* (Cagliari, 6-12 aprile 1963), vol. I, Roma, Centro di studi per la Storia dell'Architettura, 1966, pp. 17-92.

64. G. Lilliu: "Primi scavi del villaggio talaiotico di Ses Païsses (Artà Maiorca)", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari*, XXVII, 1959 (in collab. con F. Biancofiore), pp. 33-74; "Primi scavi del villaggio talaiotico di Ses Païsses (Artà-Maiorca)", in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte*, n.s., IX, 1960, pp. 5-73; "Cenno sui più recenti scavi del villaggio talaiotico di Ses Païsses ad Artà-Maiorca (Baleari)", in *Studi Sardi*, XVIII (1962-63), 1964, pp. 22-52.

65. G. Lilliu: "Cuoiai o pugilatori? A proposito di tre figurine protosarde", in *La parola del passato. Rivista di studi antichi*, XLVII, Napoli, Gaetano Macchiaroli editore, 1959, pp. 294-304; "Due navicelle protosarde in collezioni private", in *Studi Sardi*, XVII (1959-61), 1962, pp. 260-269; "Sarda Arte", in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1966, pp. 23-25.

Da segnalare inoltre le pagine di sintesi dedicate ai bronzetti nella *Civiltà dei Sardi* cit., 1963, pp. 328-335, ed anche il fatto che in quegli stessi anni Lilliu attendeva alla stesura della nuova edizione di *Sculture*.

66. Si trattava di una tomba a fossa con urna biconica coperta da ciotola, contenente resti di cremazione femminile e ricco corredo che comprendeva, fra l'altro, oggetti di rame e bronzo (catenelle, bottoni, fibule ad arco semplice e a disco, etc.), monili d'oro e d'argento, vaghi di collana in pasta vitrea. Le datazioni proposte per il corredo di Cavalupo oscillano fra l'850 e l'800 a.C. (R. Bartocchini, "Vulci", in *Atti dell'VIII Congresso di Archeologia Classica*, Roma, 1958, p. 26 ss., tav. XVII; M.T. Falconi Amorelli, "Tomba villanoviana con bronzo nuragico", in *Archeologia classica*, XVIII, 1966, pp. 1-15; P. Bernardini, "I bronzi sardi di Cavalupo di Vulci e i rapporti tra la Sardegna e l'area tirrenica nei secoli IX-VI a.C. Una rilettura", in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del Bronzo finale e l'Arcaismo. Atti del XXI Convegno di Studi etruschi e Italici* (Sassari, Alghero, Oristano, Torralba, 13-17 ottobre), Pisa-Roma, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2002, p. 428).

67. Questo oggetto è stato successivamente interpretato come la raffigurazione miniaturizzata di un seggio – simbolo di potere e di autorità – sulla base di un esemplare simile in arenaria a grandezza naturale rinvenuto nella Capanna delle riunioni del villaggio nuragico di Palmavera Alghero (A. Moravetti, "Nuove scoperte nel villaggio nuragico di Palmavera", in *Rivista di Scienze Preistoriche*, XXXII, 1977, p. 276 ss.; A. Moravetti, *Il complesso nuragico di Palmavera*, Sassari, Carlo Delfino editore, 1992).

Da altri è invece ritenuto parte di uno strumento musicale, per confronto con un reperto simile proveniente da S. Maria di Paulis che conserva catenelle sospese ed è montato su una asticciola (E. Macnamara, D. Ridgway, F.R. Ridgway, "The Bronze Hoard from S. Maria in Paulis, Sardinia", in *British Museum Occasional Paper*, 45, 1984, pp. 1-46, fig. 8, n. 36).

Sulla funzione di *tintinnabulum* dello sgabello, cfr. F. Lo Schiavo, "Bronzi nuragici nelle tombe della I Età del Ferro di Pontecagnano", in *La presenza etrusca nella Campania meridionale. Atti delle Giornate di studio* (Salerno-Pontecagnano, 16-18 novembre 1990), Firenze, 1994, pp. 78-79.

Questi bronzi sardi di Vulci si aggiungevano ai molti materiali sardi rinvenuti nella penisola a partire dall'Ottocento, in particolare nell'area tirrenica,<sup>68</sup> ad attestare antichi contatti e scambi commerciali. Ma a Cavalupo si trattava della prima – e finora unica<sup>69</sup> – figura umana rinvenuta al di fuori dell'isola in un contesto chiuso e ben datato. Inoltre, la sicura associazione con gli altri due oggetti sardi,<sup>70</sup> restituiva, nell'insieme, un messaggio simbolico sulla cui interpretazione non sono mancate proposte e motivi di discussione.<sup>71</sup>

68. Sul tema dei rapporti fra la Sardegna e l'area tirrenica esiste una vasta bibliografia, pertanto ci si limiterà a segnalare soltanto alcuni fra i contributi più significativi: una accurata sintesi, in G. Lilliu, "Storiografia dei rapporti sardo-etruschi", in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del Bronzo finale e l'Arcaismo* cit., pp. 19-47; F. Nicosia, "La Sardegna nel mondo classico", in AA.VV., *Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età Classica*, Milano, Scheiwiller, 1981, pp. 421-475; M. Gras, "Sardische Bronzen in Etrurien", in *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, C.F. Müller, 1980, pp. 126-131; M. Gras, "Trafics Thyrréniens Archaïques", in *Bibliothèques des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome*, fasc. 258, Ecole Française de Rome, Palazzo Farnese, Roma, 1985; F. Lo Schiavo, "Osservazioni sul problema dei rapporti fra Sardegna ed Etruria in età nuragica", in *L'Etruria mineraria. Atti del XXI Convegno di Studi Etruschi e Italici* (Firenze-Popolonia-Piombino, 16-20 giugno 1979), Firenze, 1981, pp. 51-70; A. Cherici, "Bronzetti sardi di guerriero. Per una storia della società sarda", in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del Bronzo finale e l'Arcaismo* cit., pp. 123-133. Sulle brocchette askoidi, cfr. da ultimo F. Delpino, "Brocchette a collo obliquo dall'area etrusca", in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del Bronzo finale e l'Arcaismo* cit., pp. 363-386, tavv. I-IV; M. Cygielman, L. Pagnini, "Presenze sarde a Vetulonia: alcune considerazioni", in *Atti del XXI Convegno di Studi etruschi e Italici* cit., pp. 387-414, tavv. I-V; A. Maggiani, "Una brocchetta bronzea da Vetulonia", in *Atti del XXI Convegno di Studi etruschi e Italici* cit., pp. 411-418, tavv. I-II.

69. In realtà è stata segnalata un'altra statua femminile, ammantata, rinvenuta nel Lazio (F. Jurgeit, "Su un bronzo nuragico proveniente da Lanuvio", in AA.VV., *Italy in Europe: economic relations 700 B.C.-50 A.D.*, British Museum Occasional Paper, 97, 1995, pp. 139-143). La sua provenienza da collezione privata induce tuttavia a qualche prudenza!

70. In questa nota non vengono prese in considerazione le numerose statuine – ed altri manufatti sardi – di provenienza sconosciuta o incerta conservate in collezioni pubbliche e private extra-insulari.

71. F. Nicosia, "La Sardegna nel mondo classico" cit., pp. 421-475.

Si veda da ultimo, P. Bernardini, "I bronzi sardi di Cavalupo di Vulci" cit., pp. 421-431, tav. I. Nicosia ipotizza che i tre oggetti appartenessero ad una donna sarda di alto rango andata sposa ad un *aristos* etrusco: «La presenza nella tomba di Cavalupo dei tre bronzi sardi – scrive Nicosia – costituisce un messaggio preciso, eloquente anche dopo trenta secoli: una donna sarda è andata sposa (la cista raffigura il contenitore del corredo nuziale) oltre il Tirreno; ella viene da una famiglia di alto rango con attribuzioni sacerdotali» (F. Nicosia, "La Sardegna nel mondo classico" cit., p. 459). Lo sgabello-seggio (?), simbolo di autorità e potere, sarebbe indicativo del rango familiare.

Una rilettura del corredo di Cavalupo, alla luce dei personaggi raffigurati nella statua di Monte Prama, ha portato Paolo Bernardini ad interpretare il c.d. sacerdote-guerriero o principe-sacerdote come un atleta aristocratico, rappresentato «nella fase d'ingresso e presentazione alla contesa». È possibile, secondo Bernardini, che i tre bronzi sardi siano in relazione a giochi legati a rituali funerari che vedono come protagonisti due gruppi aristocratici di origine diversa ma legati da vincoli strettissimi, sottolineati dalla simbologia del corredo: la cista può richiamare il contenitore di cose possedute dal defunto oppure può riferirsi al premio dei giochi, mentre «lo scettro-seggio rituale allude allo svolgimento del funerale, con l'uso di sonagli, e insieme richiama una posizione di privilegio» (P. Bernardini, "I bronzi sardi di Cavalupo di Vulci" cit., pp. 427-428).

Accettata l'ipotesi che il personaggio raffiguri un atleta, è anche possibile – come suggerisce F. Delpino – che i giochi si riferiscano al momento del matrimonio e che gli oggetti deposti nella tomba costituiscono un memoriale degli *athla* che hanno accompagnato la cerimonia nuziale (P. Bernardini, "I bronzi sardi di Cavalupo di Vulci" cit., p. 428, nota 26).

Fra gli altri bronzi rinvenuti in contesti funerari della penisola sono da segnalare soprattutto le navicelle<sup>72</sup> (ma a Gravisca-Tarquinia<sup>73</sup> e a Capo Colonna-Crotone<sup>74</sup> in edifici di culto), bottoni, pendagli, faretrine, vasi miniaturistici.<sup>75</sup>

Nel 1966, come detto in apertura, viene pubblicata la riedizione di *Sculture della Sardegna nuragica* che qui si presenta.<sup>76</sup> L'opera risulta totalmente rinnovata nel formato, nel numero dei reperti esaminati, nell'apparato fotografico, nella esposizione sistematica dei dati: si tratta ormai di una vera e propria *summa* di quanto allora conosciuto sulla bronzistica figurata, «tale che lo studioso e l'uomo di cultura vi possono trovare un'esauriente e (se c'è nelle scienze qualcosa mai di tale) definitiva trattazione».

Il volume, dedicato «agli artigiani e agli artisti della Sardegna» e destinato ad un pubblico «colto e amante dell'arte», si compone di 500 pagine e contiene una breve prefazione, un testo introduttivo, 370 schede<sup>77</sup> illustrate da 664 immagini fotografiche, una bibliografia ragionata, museografia e indici.

72. I. Falchi, "Vetulonia", in *Notizie degli scavi di antichità*, 1887, pp. 471-531 (Tomba del Duce); L.A. Milani, "Vetulonia", in *Notizie degli scavi di antichità*, 1895, pp. 22-24, fig. 15 (tomba in località Costiaggia Bambagini); I. Falchi, "Vetulonia. Scoperte di nuovi sontuosi ripostigli, di circoli di pietre e di altre tombe ad inumazione e a cremazione durante gli scavi del 1899", in *Notizie degli scavi di antichità*, 1900, pp. 469, 484, 488 (tomba delle tre navicelle). Per un esaustivo quadro di sintesi, cfr. G. Lilliu, "Storiografia dei rapporti sardo-etruschi" cit., pp. 19-47. Analisi, documentazione e schedatura delle navicelle, in A. Depalmas, *Le navicelle in bronzo della Sardegna nuragica*, Cagliari, Ettore Gasperini editore, 2005.

73. La navicella di Gravisca fu trovata nell'*oikos* c del santuario di Hera, tra i materiali di riempimento (M. Torelli, "Gravisca (Tarquinia). Scavi nella città etrusca e romana. Campagne 1965 e 1970", in *Notizie degli scavi di antichità*, 1971, pp. 225-241; G. Lilliu, "Navicella protosarda da Gravisca", in *Notizie degli scavi di antichità*, serie VIII, XXV, tomo I, 1971, pp. 289-299).

74. Per la navicella di Capo Colonna-Crotone, rinvenuta nel santuario di Hera Lacinia, cfr. R. Spadea, "Il Tesoro di Hera", in *Bollettino d'Arte*, 88, Roma, 1994, pp. 1-34; R. Spadea, *Il Tesoro di Hera. Scoperte nel santuario di Hera Lacinia a Capo Colonna di Crotone*, catalogo della mostra (Museo Baracco, 28 marzo-30 giugno 1996), Milano, Edizioni Et, 1996; G. Lilliu, "D'una navicella protosarda nello Heraion di Capo Colonna a Crotone", in *Atti dell'Accademia dei Lincei. Rendiconti*, serie IX, CCCXCVII, vol. XI, fasc. 2, 2000, pp. 181-216.

75. Su ciste, bottoni e pendagli bronzei sardi nella penisola, cfr. F. Lo Schiavo, "Bronzi nuragici nelle tombe della I Età del Ferro di Pontecagnano" cit., pp. 61-82; G. Lilliu, "Storiografia dei rapporti sardo-etruschi" cit.; C. Tronchetti, "I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia" cit., p. 17 ss.

76. Esaurita rapidamente l'edizione di *Sculture* del 1956, l'editore aveva sollecitato una ristampa, che tardava «perché ritenevo opportuno – scrive Lilliu nella prefazione – attendere l'esito di ricerche e studi in corso sul tema, e, soprattutto, che si portassero a termine i restauri delle statuine ... e che il Ministero della Pubblica Istruzione concedesse di curare, con i tecnici del suo Gabinetto Fotografico, una nuova, studiata e completa riproduzione dei piccoli bronzi».

77. A differenza dell'edizione del 1956, ove la scheda dei bronzi si limitava a riferire la provenienza, le dimensioni e la bibliografia essenziale di ciascun manufatto, in questo volume la descrizione risulta ampia e dettagliata, ricca di considerazioni critiche, di lucida analisi stilistica e di confronti con ambiti mediterranei e orientali: esaustiva la bibliografia conclusiva.

I 370 oggetti esaminati nel volume possono essere suddivisi in quattro gruppi: i primi tre comprendono, rispettivamente, figure umane, animali e navicelle e costituiscono un complesso di 312 manufatti, vale a dire l'84,33% degli oggetti schedati. Il quarto gruppo, invece, raccoglie i rimanenti 58 bronzi (15,67%) ed è formato da materiali quanto mai eterogenei, più che altro esemplificativi della ricchezza e varietà della produzione metallurgica sarda alle soglie della storia. Vi sono tre idoletti preistorici<sup>78</sup> in pietra, modellini di nuraghe,<sup>79</sup> sgabelli,<sup>80</sup> bottoni,<sup>81</sup> armi,<sup>82</sup> faretrine<sup>83</sup> ed altro ancora,<sup>84</sup> ad attestare l'alto livello di specializzazione

78. Si tratta delle statuine di S'Adde-Macomer (la c.d. veneretta) e di Turriga-Senorbi – già illustrate in *Sculture* 1956 – e quella a busto traforato proveniente da Porto Ferro-Alghero (in realtà in territorio di Sassari). Gli idoletti neolitici che introducono i bronzi vogliono rappresentare l'eredità figurativa, geometrica e naturalistica, organica ed astratta, del mondo mediterraneo, che per Lilliu sta alla base dell'arte dei bronzetti al di là delle influenze orientali che pure vengono avvertite ed indicate.

79. Modellini di nuraghe da Ittireddu (n. 268) e Olmedo (n. 269). A questi bronzi Lilliu aveva dedicato un lavoro (G. Lilliu, "Modellini bronzei di Ittireddu e Olmedo (nuraghi o altiforni?)" cit., pp. 67-120) in garbata polemica con un articolo pubblicato da P. Mingazzini, "Santuari o altiforni? Note su due bronzetti nuragici", in *Studi Sardi*, X-XI (1950-51), 1952, pp. 52-66.

Sui modellini di nuraghi – in bronzo, in pietra e in ceramica –, sempre più numerosi e di varia tipologia, cfr. A. Moravetti, "Nuovi modellini di torri nuragiche", in *Bollettino d'Arte*, 7, 1980, pp. 65-84; G. Ugas, "Altare modellato su castello nuragico di tipo trilobato con scultura in rilievo dal Sinis di Cabras (Oristano)", in *Archeologia Sarda*, novembre 1980, pp. 7-32; G. Lilliu, "La grande statuaria nella Sardegna nuragica", in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*, a. CCCXCIV, serie IX, vol. IX, fasc. 3, 1997, pp. 291, 302; R. Ross Halloway, "Nuragic Tower Models and Ancestral Memory", in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 46, 2001, pp. 1-9; V. Leonelli, "I modelli di nuraghe: simbolismo e ideologia", in *La civiltà nuragica. Nuove acquisizioni, Atti del Congresso* (Senorbi, 14-16 dicembre 2000), Quartu S. Elena, 2005, pp. 51-63. Per i modellini di Monte Prama, da ultimo C. Tronchetti, "Le tombe e gli eroi. Considerazioni sulla statuaria di Monte Prama", in *Il Mediterraneo di Herakles* a cura di P. Bernardini, R. Zucca, Roma, Carocci, 2005, p. 150 (otto modelli di nuraghi complessi e tredici di torri semplici).

80. Sgabelli simbolici (?) (nn. 262-263), simili a quelli su cui siedono le tre figure materne (nn. 68, 123-124) ed il cosiddetto cuoiaio (n. 66), riproduzioni miniaturistiche del seggio-trono in arenaria rinvenuto nella Capanna delle Riunioni di Palmavera-Alghero (A. Moravetti, "Nuove scoperte nel villaggio nuragico di Palmavera" cit., p. 276 ss.; A. Moravetti, *Il complesso nuragico di Palmavera* cit.).

81. Bottoni con capocchia conformata a nuraghe quadrilobato (nn. 332-333), a protome bovina (n. 334) o di ariete (n. 335), oppure semplicemente conico (n. 336). Un elenco dei bottoni bronzei e la loro tipologia, in F. Lo Schiavo, "Bronzi nuragici nelle tombe della I Età del Ferro di Pontecagnano" cit., pp. 62-70, figg. 1-3.

82. Spada in bronzo da Siniscola (n. 340), pugnali (nn. 341-344), pugnali ad elsa gammata (nn. 345-346). Sui pugnali ad elsa gammata, cfr. R. Zucca, "Bronzi nuragici da Tharros", in *La Sardegna nel Mediterraneo tra il II e il I Millennio a.C.*, Atti del II Convegno di studi "Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i paesi del Mediterraneo" (Selargius-Cagliari 27-30 novembre 1986), Cagliari, Stef, 1987, pp. 117-132.

83. *Sculture* cit., 1966, nn. 347-349 (cfr. qui pp. 550-553). Sulle c.d. faretrine, giustamente da identificare come guaine, cfr. C. Tronchetti, "I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia" cit., p. 17 ss. Una accurata analisi di questi oggetti, basata anche sulla tipologia degli spilloni che talora vi sono raffigurati, in R. Zucca, "Bronzi nuragici da Tharros" cit., pp. 117-132.

84. Fra gli altri oggetti in bronzo: borchia decorata (n. 337), rasoio lunato di importazione (n. 338), il c.d. doppiere di Tergu (n. 261), l'insegna di Padria (n. 258), spilloni (nn. 350-352), carro

raggiunto dagli artigiani sardi e quindi la vitalità della Sardegna prima della conquista cartaginese.

I soggetti più rappresentati sono quelli a figura umana: 184 in totale fra maschili (158)<sup>85</sup> e femminili (26). Non sfugge la forte disparità numerica nella rappresentazione dei due sessi – l'85,63% rispetto al 14,27% – che, evidentemente, riflette e documenta la condizione della donna nella società dei protosardi, anche se va detto che le figure femminili sembrano appartenere nella quasi totalità ad un cetto elevato.<sup>86</sup>

Gli animali raffigurati isolati risultano 67,<sup>87</sup> mentre sono 63 le navicelle, fra intere e frammentarie<sup>88</sup> che, a prescindere dal loro significato simbolico di ex-voto,

a due ruote (n. 353), cofanetto su quattro ruote (n. 354), anse di vasi bronzei finemente decorate (nn. 355-358), ceste e vasi bronzei in miniatura (nn. 360-365), etc.

Sui vasi bronzei, cfr. F. Lo Schiavo, "I recipienti metallici della Sardegna nuragica", in *Studi di Protostoria in onore di Renato Peroni*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2006, pp. 269-287. Sulle ceste – o ciste – in bronzo, cfr. F. Lo Schiavo, "Bronzi nuragici nelle tombe della I Età del Ferro di Pontecagnano" cit., p. 73 ss., fig. 5.

Sui carri nn. 353-354, cfr. G. Tanda, "Il carro in età nuragica", in *La Sardegna nel Mediterraneo fra II e I Millennio a.C.* cit., pp. 63-80; G. Lilliu, "Il cavallo nella protostoria sarda", in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti*, serie IX, vol. IV, fasc. 2, Roma 1993, pp. 235-259.

85. Nel computo sono compresi anche i bronzetti "sovrumani" di Abini (nn. 104-110, 140-141), ma non rientrano quelli in composizione: uomo ritto su cavallo da Saliu (n. 190), i due bronzi con uomo che cavalca il bue (nn. 188-189), l'arciere su protome bicervide infissa su spada votiva (n. 259), la figura di guerriero su impugnatura di pugnale (n. 343), etc.

86. Sul ruolo della donna nella Sardegna nuragica, vedi E. Alba, *La donna nuragica. Studio sulla bronzistica figurata*, Roma, Carocci, 2005; C. Tronchetti, "Il ruolo della donna nella società nuragica dell'età del Ferro", in *La civiltà nuragica. Nuove acquisizioni* cit., pp. 107-111.

87. Si tratta di 26 bovini, 10 fra capri e mufloni, 13 fra cervi e daini, 6 cinghiali, 2 volpi, 2 cani, 7 volatili, una scimmia (?) su lampada. A questi sono da aggiungere 11 doppie protomi di cervo infisse su stocco o spada, un giogo di buoi, le protomi delle navicelle e gli animali che vi sono "imbarcati", le figure zoomorfe su anse di vasi, impugnature di pugnali o di specchi, etc.

Un calcolo complessivo delle rappresentazioni zoomorfe, sia isolate sia associate in composizioni più articolate, ha portato a 335 le rappresentazioni su 213 supporti diversi, cfr. L. Foddai, *Sculture zoomorfe. Studi sulla bronzistica figurata nuragica*, Cargeghe, Biblioteca Sarda, 2008.

Sulle figure di animali, vedi F. Lo Schiavo, "Animals in nuragic Sardinia", in *Accordia Research Papers*, 8, 1999-2000, London, 2001, pp. 101-132.

88. Sono schedate 43 navicelle intere e 20 frammentarie. Il numero di queste barchette è cresciuto in misura considerevole nel corso degli anni: erano già 108 nel 1994 (P. Filigheddu, "Navicelle bronzee della Sardegna nuragica. Prime annotazioni per uno studio delle attitudini e funzionalità nautiche", in *Nuovo Bollettino Archeologico Sardo*, 4 (1987-92), 1994, pp. 65-115), mentre nel 2000 se ne contavano 146, 97 intere e 49 frammentarie (A. Depalmas, *Le navicelle in bronzo della Sardegna nuragica* cit.), numero già largamente superato con i nuovi ritrovamenti.

Sulle navicelle si veda F. Lo Schiavo, "Sea and Sardinia. Nuragic Bronze Boat", in AA.VV., *Ancient Italy in Its Mediterranean Setting. Studies in Honour of Ellen Mac Namara*, 4, Accordia research Institute, London, 2000, pp. 141-158; "I Sardi sul mare: le navicelle nuragiche", in *Maxh. La battaglia del Mare Sardonio. Studi e ricerche*, a cura di P. Bernardini, P.G. Spanu, R. Zucca, Cagliari-Oristano, 2000, pp. 117-134; "Osservazioni sul problema dei rapporti fra Sardegna ed Etruria", in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale fra l'età del Bronzo finale e l'Arcaismo* cit., p. 60 ss. (Da segnalare il cospicuo numero di barchette rinvenute a Sa Sedda 'e sos Carros-Oliena: dodici fra intere oppure parzialmente

forniscono una rappresentazione quanto mai realistica delle imbarcazioni “nuragiche” ed una documentazione diretta del rapporto fra i sardi e il mare.<sup>89</sup>

Rimangono sostanzialmente immutate, seppure meglio argomentate nel dettaglio dell'indagine comparativa, grazie alla disponibilità di un più ampio repertorio figurativo, l'analisi descrittiva e stilistica, la dimensione sociale, gli apporti esterni e la cronologia già in parte espressi in *Sculture* del 1956, anche se stavolta Lilliu preferisce «non insistere sulla terminologia scolastica di “maestri” e “botteghe”».<sup>90</sup>

I due gruppi – Abini-Teti e barbaricino-mediterraneizzante – corrispondono sempre ai due ceti sociali già individuati nei precedenti lavori, mentre gli ambiti culturali ed artistici di riferimento sono ricercati nell'Urartu e nel Luristan (gruppo Uta-Abini), nell'area siro-fenicia, per le statue del gruppo barbaricino-mediterraneo: sono inoltre sottolineate «le correlazioni della scultura sarda antica con i prodotti soprattutto di bronzo dell'artigianato artistico paleogreco e paleoitalico, di cultura geometrica e orientalizzante».<sup>91</sup> La cronologia dei bronzetti è compresa fra la fine del IX sec. a.C. e il VI sec. a.C.

Affiora anche in questo lavoro il tema della “resistenza” dei sardi all'invasione straniera, concetto sempre presente nell'opera di Lilliu e che avrà più nitida formulazione in scritti successivi.<sup>92</sup> La distribuzione territoriale dei bronzi sembra confermare a Lilliu che proprio nel cuore dell'isola, rifugio ultimo dei sardi, è possibile cogliere pienamente i segni della loro “resistenza” culturale ad ogni forma di integrazione proveniente dall'esterno.

complete e 12 frammenti di altre navicelle (tre protomi, una coffa, un frammento di prua, quattro anelli di sospensione, tre frammenti di probabili ponti)).

Sul problema dei falsi contesti, vedi M. Gras: “L'Etruria villanoviana e la Sardegna settentrionale: ipotesi e precisazioni”, in *Atti della XXII Riunione dell'IIPP*, 1980, pp. 526-538; “L'Étrurie minière et la reprise des échanges entre l'Orient et l'Occident: quelques observations”, in *L'Etruria mineraria*, Firenze, 1981, pp. 315-331; *Traffics Tyrrheniens Archaiques*, BEFAR, 258, Roma, 1985; C. Tronchetti, “I bronzetti ‘nuragici’: ideologia, iconografia, cronologia” cit., p. 10 ss.

Lo studio sulla tecnica costruttiva dei modelli reali di riferimento, in M. Bonino, “Tipi navali della Sardegna nuragica”, in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del Bronzo finale e l'Arcaismo* cit., pp. 523-535.

89. Pochi anni prima, nella *Civiltà dei Sardi*, del 1963, Lilliu aveva scritto che i Sardi da popolo di naviganti si erano trasformati in «un popolo sul mare senza mare, cioè in una sorta di popolo continentale, che ripudia lo sconfinato abbraccio delle onde intorno al mare», ed aggiungeva: «Il mare era ancora un veicolo, in cui i pastori avevano confidenza, ed era l'alimento della loro civiltà. Poi venne il Cartaginese ..., il mare ebbe un altro padrone e per i Sardi un altro senso»; infatti, dopo l'occupazione punica dell'isola, il mare «divenne una frontiera e un carcere» (G. Lilliu, *La civiltà dei Sardi* cit., p. 232).

90. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, p. 18 (cfr. qui p. 79).

91. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, p. 27 (cfr. qui p. 91).

92. G. Lilliu: *Resistenza e autonomia*, Cagliari, Fossataro, 1970; *Costante resistenziale sarda*, Cagliari, Fossataro, 1971; “La costante resistenziale sarda”, in *Studi Saresi*, III (1970-71), 1973, pp. 47-60; ora riproposto nel volume curato da A. Mattone, G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, Nuoro, Ilisso, 2002, pp. 225-237.

Infatti, i 276 bronzi di accertata provenienza – per 75 di essi non si dispone di alcun dato topografico<sup>93</sup> – sono stati ritrovati in 95 località: 24 (8,69%) nella provincia di Oristano; 27 (9,78%) e 56 (20,28%) rispettivamente in quelle di Cagliari e Sassari, mentre ben 169 (61,23%) sono stati recuperati nella provincia di Nuoro, vale a dire nelle zone interne della Sardegna, più conservative, ricche di metallo e caratterizzate da numerosi luoghi di culto, fra i quali S. Vittoria di Serri ed Abini-Teti, i due più importanti santuari della Sardegna nuragica.<sup>94</sup> Infatti, da Serri<sup>95</sup> e da Abini<sup>96</sup> provengono rispettivamente 41 e 83 bronzi, vale a dire 124 reperti su 276 (il 44,92% del totale).

«Ma la maggior quantità – osserva Lilliu – ne è uscita dal centro più selvaggio, dalla regione delle Barbagie, cioè la terra dei “Barbari” secondo la denominazione dei Romani, sede, oggi come nell'antichità, di gente forte e generosa, essenziale e sincera, la quale presenta ancora tratti fisici e spirituali riconoscibili in molte delle statue di bronzo. Qui soprattutto fu dato agli antichi artigiani sardi di poter sviluppare la produzione più abbondante e varia, per disporre sul posto del metallo necessario, e perché l'asprezza del suolo e l'inaccessibilità del territorio montano e boscoso dettero modo alle genti nuragiche, ritrattesi dal piano e dalle colline sotto la pressione degli eserciti cartaginesi, di continuare a svolgere le loro vicende culturali quando, nel resto dell'Isola, era cessata ogni viva attività politica autonoma degli indigeni».<sup>97</sup>

Il fatto poi che una parte consistente delle statue rappresentino degli armati<sup>98</sup> sembra attestare il carattere guerriero dei Sardi, «corrispondenti ad un'organizzazione di difesa matura e complessa, quale è rilevata, d'altra parte ed in forme più vistose ed economicamente più impegnative, dalle migliaia di fortificazioni nuragiche

93. Si tratta di quei bronzi totalmente privi di riferimenti topografici; altri, invece, hanno almeno un'indicazione generica, tipo “dal Nuorese”, “da una località sconosciuta dell'Ogliastra”, etc.

94. Sui luoghi di culto nuragici, cfr. F. Lo Schiavo, “Per uno studio delle offerte nei santuari della Sardegna nuragica”, in *Anathema. Regime delle offerte e vita dei santuari nel Mediterraneo antico*, Atti del convegno (Roma, 15-19 giugno 1989), Roma, 1991, pp. 535-549 (numero monografico di *Scienze dell'Antichità*, 3-4 (1989-90)); G. Ugas, “Il sacello del vano E nella fortezza nuragica di Su Mulinu-Villanovafranca (CA)”, in *Anathema* cit., pp. 551-553.

95. Da Serri, in *Sculture* (1966), si contano 16 figure umane – 12 maschili (75%) e 4 femminili (25%) – 16 rappresentazioni zoomorfe, 6 vasi miniaturistici, una fiaccola votiva (n. 367), l'offerta delle pelli (n. 369), un carro su due ruote (n. 353).

96. Gli 83 bronzi di Abini illustrati in questo volume comprendono: 55 figure umane – 51 maschili (94,5%) e 4 femminili (5,5%) – 5 animali, 9 schemi bicervidi infissi su stocco o spada votiva, 1 pugnale, 3 impugnature di pugnali, 3 spilloni, 3 anse di vasi bronzei, 3 protomi di navicella, 1 idolo betilico.

97. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, p. 11 (cfr. qui p. 69).

98. In effetti, fra le 158 statue maschili abbiamo un maggior numero di armati rispetto alle altre iconografie: 53 guerrieri, 26 arcieri, 1 fromboliere, 9 “sovrumani” armati, il capotribù di Uta che impugna una grossa spada a foglia poggiandola sulla spalla (gli altri tre sono muniti di pugnale ad elsa gammata ma non hanno armi), per un totale di 90 bronzetti, vale a dire il 56,96% del totale. Senza contare poi le statue con il pugnale ad elsa gammata, da interpretare come un segno di rango e di appartenenza ad un ceto sociale distinto oppure oggetto simbolico legato al passaggio all'età virile.

distribuiti, in modo organico e con fine strategico determinato, su tutto il territorio isolano». <sup>99</sup> Inoltre, scrive Lilliu, «i militari rappresentano l'aristocrazia sociale, la casta patrizia che ha diritto a portare l'armi, l'espressione oligarchica di una società di pastori-guerrieri, di tipo patriarcale, fiera e ben organizzata in una disciplina che conosceva forse la schiavitù delle classi inferiori». <sup>100</sup>

La "resistenza" dei sardi arroccati sulle montagne si materializza – secondo Lilliu – nei bronzetti che raffigurano uomini che cavalcano il bue, contrapposti alla statuina di Saliu (Sulcis) – uomo ritto su cavallo (animale importato nell'isola da Cartagine) – che rappresenta invece la Sardegna fenicio-punica delle coste. <sup>101</sup>

La conquista cartaginese è vista da Lilliu come una ferita insanabile che durerà nel tempo, fino ad oggi: «In quella drammatica circostanza sono nate *due culture* – scriverà alcuni anni più tardi – che ancora oggi distinguono e tormentano l'isola, e i suoi popoli, è nata la dicotomia continente-mare, lo scontro libertà-integrazione, la "questione" della Sardegna». <sup>102</sup>

Il tema della sconfitta, della conclusione tragica del mondo nuragico, del rimpianto per un popolo vinto nel momento più alto della sua lunga vicenda culturale, quando già si apprestava a superare la condizione di villaggio per approdare ad una fase protourbana, sarà uno dei motivi ricorrenti del pensiero politico di Lilliu, così come il convincimento di una diversità etnica, etica e culturale dei Sardi, maturata nella «bella età dei nuraghi» e giunta fino a noi, attraverso il tempo, grazie alla «costante resistenziale» dei suoi valori contro ogni forma di colonizzazione ed integrazione.

La costante resistenziale ebbe molta fortuna nel dibattito storiografico e politico degli anni Settanta, soprattutto sul terreno dell'identità e dell'autonomia, ma è stata poi molto ridimensionata per il fatto che cessava di essere una interpretazione del passato per divenire un concetto attivo della lotta politica e non poteva essere estesa all'intera storia isolana: «Se le tesi di Lilliu ... sono state ampiamente accettate per il periodo antico, hanno suscitato forti perplessità e decisi rifiuti per una loro estensione all'età medievale e moderna, dove gli elementi di integrazione e sincretismo tra la realtà locale e quella esterna appaiono invece fortissimi». <sup>103</sup>

In realtà gli scavi degli ultimi anni attestano con sempre maggiore evidenza che a partire dalla fase tarda del Bronzo Finale (XII-X sec. a.C.) non si costruiscono

Fra le rimanenti figure maschili sono rappresentati 3 capotribù, 15 oranti, 44 offerenti, 1 scena di lotta, 2 pugilatori, 1 lavoratore del cuoio, 2 suonatori (68 bronzetti = al 43,04%).

99. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, pp. 11-12 (cfr. qui p. 70).

100. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, p. 12 (cfr. qui pp. 70-71).

101. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, p. 15 (cfr. qui p. 74); G. Lilliu, "Il cavallo nella protostoria sarda" cit., pp. 235-259.

102. G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda* cit., p. 226.

103. L. Berlinguer, A. Mattone, "L'identità storica della Sardegna contemporanea", in *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sardegna*, a cura di L. Berlinguer e A. Mattone, Torino, Einaudi, 1998, p. XLVI.

più nuovi nuraghi, ma vengono occupati quelli esistenti: alcuni, infatti, risultano abbandonati, altri ristrutturati e trasformati nell'uso. <sup>104</sup>

Il nuraghe, perduta l'originaria destinazione, sembra sopravvivere simbolicamente – nell'Età del Ferro – ritualizzato in modellini di bronzo, pietra ed argilla, sia in forme semplici sia in forme complesse: come betili o ex voto vengono depositi all'interno di edifici a carattere pubblico o di culto, a ricordo, forse, di un passato ormai entrato nel mito.

Anche per l'architettura funeraria si conviene che non si edificassero più le classiche tombe di giganti ma venissero riutilizzate quelle costruite nell'Età del Bronzo, mentre si fa strada la sepoltura individuale (Antas-Fluminimaggiore, Monte Prama-Cabras).

Gli stessi villaggi subiscono significative modifiche sia nella forma e nella struttura edilizia delle capanne sia nell'impianto urbanistico dell'abitato.

Tutto questo significa che l'età dei nuraghi ha esaurito la sua forza propulsiva senza apparenti traumi derivati dall'esterno, molto prima della conquista cartaginese (fine del VI sec. a.C.) ed anche della presenza coloniale fenicia, la quale, tuttavia, anche nella fase di contatto, ha sempre avuto rapporti non conflittuali con le popolazioni indigene.

A tale mutamento di funzione dei monumenti corrisponde una trasformazione della società che si modifica con l'insorgere di un ceto aristocratico: «È la stagione delle aristocrazie. Nasce la classe degli *áristoi*. Prende ora consistenza il modello eroico-oligarchico e quello della *polis*, non nel senso di città-stato ma come embrione di organizzazione sociale, politica ed economica al posto del precedente sistema tribale-comunitario». <sup>105</sup> Tutto questo significa che il mondo nuragico si è concluso e che pertanto, a partire dal I Ferro, pur tenendo conto che l'onda lunga della "bella età dei nuraghi" rimarrà ancora viva nei secoli successivi, non si potrà più parlare di civiltà nuragica, dal nome del monumento più rappresentativo, «ma di civiltà post-nuragica, o meglio ancora di civiltà dei Sardi». <sup>106</sup>

I quaranta anni che intercorrono dall'edizione di *Sculture* ad oggi hanno visto aumentare in misura notevole il numero dei bronzetti – limitandosi, adesso,

104. Sono sempre più numerosi i nuraghi che alla luce degli scavi più recenti testimoniano, sia con l'abbandono sia con una funzione diversa, la cesura fra la fine dell'Età del Bronzo e quella del I Ferro: nuraghi Genna Maria-Villanovaforru, S. Barbara-Macomer, Nolza-Meana, Arrubiu-Oroli, Su Sonatori-Villasor, Piscu-Suelli, Santu Brai-Furtei, Corte Auda-Senorbi, Bruncu s'Omu-Villaverde, etc.

105. G. Lilliu, "La civiltà preistorica e nuragica in Sardegna", in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filosofiche. Memorie*, serie IX, vol. XV, fasc. 3, 2002, p. 249.

106. La questione, già argomentata da C. Tronchetti, *I Sardi. Traffici, relazioni, ideologie nella Sardegna arcaica*, Milano, Longanesi, 1988, pp. 7-8; C. Tronchetti, "I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia" cit., p. 30 ss., è ormai condivisa da gran parte degli studiosi (E. Contu, "Datazione e significato della scultura in pietra e dei bronzetti figurati della Sardegna nuragica", in *Sardinian and Aegean Chronology*, Oxford, 1998, pp. 203-216; G. Lilliu, "Origini della civiltà in Sardegna", in *Rivista di Archeologia*, a. XXII, Roma, Giorgio Bretschneider editore, 1998, p. 138; "D'una navicella protosarda" cit., p. 197; "La civiltà preistorica e nuragica in Sardegna" cit., p. 249; A. Moravetti, "La preistoria: dal



soltanto alle figure umane, di animali e di navicelle – rinvenuti, per lo più, come in passato, in edifici di culto.<sup>107</sup>

Inoltre, nel 1974 avveniva una scoperta straordinaria e del tutto imprevista:<sup>108</sup> il ritrovamento della statuaria di Monte Prama-Cabras.<sup>109</sup> Si trattava, come è noto, dei frammenti riferibili a numerose statue in arenaria gessosa, a grandezza superiore al normale, dipinte di rosso, raffiguranti arcieri, pugilatori o atleti, ritratti in atto cerimoniale. Queste statue erano forse in relazione ad una necropoli-santuario destinata ad un gruppo aristocratico ed erano state erette quali immagini di un

Paleolitico all'età nuragica", in AA.VV., *Storia della Sardegna*, Bari, Laterza, 2002, I, p. 31; V. Santoni, "Introduzione", in *Splendidissima civitas Neapolitanorum*, a cura di R. Zucca, Roma, Carocci, 2005, p. 12; F. Lo Schiavo, "Osservazioni sul problema dei rapporti fra Sardegna ed Etruria" cit., p. 70). Contrario alla definizione del termine post-nuragico per indicare il periodo del I Ferro isolano, P. Bernardini, "Cartagine e la Sardegna: dalla conquista all'integrazione (540-238 a.C.)", in *Rivista di Studi Fenici*, XXXII, 2, 2004; P. Bernardini, "Presentazione", in E. Alba, *La donna nuragica* cit., p. 6.

107. Serra Niedda-Sorso (D. Rovina, "Sorso (Sassari). Tempio a pozzo in località Serra Niedda", in *Nuovo Bollettino Archeologico Sardo*, 2 (1985), Sassari, 1989, pp. 275-279; "Il santuario di Serra Niedda (Sorso). Nota preliminare", in *Nuovo Bollettino Archeologico sardo*, 3 (1986), Sassari, 1990, pp. 37-47; D. Rovina, (a cura di), *Il Santuario nuragico di Serra Niedda a Sorso (SS)*, Viterbo, Betagamma editrice, 2002); nuraghe santuario di Nurdole-Orani (M.A. Fadda, "Nurdole-Orani. Un tempio nuragico in Barbagia, punto d'incontro di grande civiltà", in *Rivista Studi Fenici*, XIX, 1, 1991); tempietto a megaron di S'Arcu 'e is Forros-Villagrande Strisaili (M.A. Fadda, "Il tempio a megaron di S'Arcu 'e is Forros (Villagrande Strisaili)", in *Bollettino di Archeologia*, 13-15, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1992); Sa Carcaredda-Villagrande Strisaili (M.A. Fadda, "Il tempio nuragico di Sa Carcaredda (Villagrande Strisaili)", in *Bollettino di Archeologia*, 13-15, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1992); Sa Sedda 'e sos Carros-Oliena (M.A. Fadda, "Oliena. Sa Sedda 'e sos Carros. Il villaggio nuragico", in *Bollettino di Archeologia*, 19-21, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1993; M.A. Fadda, "Oliena (Nuoro). Il complesso di Sa Sedda 'e Sos Carros di Oliena. Le nuove scoperte. Riflessioni sull'architettura religiosa del periodo nuragico", in *Sardinia, Corsica et Baleares Antiquae*, IV, Pisa-Roma, 2007, pp. 77-78; G. Salis, "Nuovi scavi nel villaggio nuragico di Sa Sedda 'e sos Carros (Oliena, Nuoro)", in *Sardinia, Corsica et Baleares Antiquae* cit., pp. 89-108); Su Tempiesu-Orune (M.A. Fadda, *La fonte sacra di Su Tempiesu*, Sassari, Carlo Delfino editore, 1988; M.A. Fadda, F. Lo Schiavo, *Su Tempiesu di Orune: fonte sacra nuragica*, Ozieri, Il Torchietto, 1992); Monte S. Antonio-Siligo (A. Sanna, F. Lo Schiavo, "Siligo (Sassari). Località Monte S. Antonio. Campagne di scavo 1990 e 1991. Relazione preliminare: lo scavo e i monumenti. I monumenti rinvenuti", in *Bollettino di Archeologia*, 13-15, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1992); Domu 'e Orgia-Esterzili (M.A. Fadda, "I templi a megaron della Sardegna. Un esempio particolare nel territorio di Esterzili", in *L'eredità del Sarcidano e della Barbagia di Seulo: patrimonio di conoscenza e di vita*, a cura di M. Sanges, Cagliari, B&P, 2001, pp. 156-158); Romanzesu-Bitti (M.A. Fadda, "Nuove acquisizioni dell'architettura culturale della Sardegna nuragica", in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'età del bronzo finale e l'arcaismo* cit., pp. 311-332; M.A. Fadda, *Il villaggio santuario di Romanzesu*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2006); Punta Unossi-Florinas (M.P. Derudas, *Il villaggio santuario di Punta Unossi*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2006).

108. Lo stesso Lilliu, in *Sculture* cit., 1966, pp. 17-18, aveva scritto: «In effetti circostanze storiche ed imperfezione organizzativa impedirono che dalle piccole opere nascesse la grande scultura, la grande statua che è il frutto dell'organizzazione politico-sociale cittadina, della conquista dell'umanesimo razionale, del superamento del concetto della divinità senza volto, in sostanza dello stadio storico razionale. È certo però che, pur nelle proporzioni ridotte dei bronzetti, si coglie l'intenzione monumentale e, in definitiva, il senso d'una civiltà non sprovveduta di titoli positivi e di reali valori» (cfr. qui p. 78).

109. La notizia della scoperta era apparsa sul quotidiano *La Nuova Sardegna*, del 31 marzo 1974: "Eccezionale ritrovamento archeologico nella penisola del Sinis: un aratro scopre un tempio punico". La prima descrizione ed analisi in G. Lilliu, "Dal betilo aniconico alla statuaria nuragica", in *Studi*

clan gentilizio, rappresentazioni dell'*aretè* militare e dello *status* dei suoi membri.

Le statue – ora sappiamo che erano almeno una ventina<sup>110</sup> – ripropongono, enfatizzate nelle dimensioni, alcune iconografie dei bronzetti ai quali sono contemporanee: «Rappresentazioni perfette e significative di quella impronta "anti-classica" che per i secoli ha segnato, e segna ancora, l'arte e, aggiungo, la civiltà sarda».<sup>111</sup> La datazione proposta da Lilliu è riferita ai tempi del Geometrico-Orientalizzante (VIII-VII sec. a.C.),<sup>112</sup> mentre C. Tronchetti, cui si deve lo scavo delle tombe a pozzetto del sepolcreto, le attribuisce al VII sec. a.C.<sup>113</sup>

Tuttavia, a fronte del numero crescente di bronzetti provenienti per la gran parte da scavi recenti e regolari, manca una edizione esaustiva dei ritrovamenti e si avvertono l'assenza di contesti chiusi e le non poche incertezze sui dati stratigrafici e sulle circostanze di rinvenimento.<sup>114</sup>

L'attenzione verso i bronzetti di questi anni è stata indirizzata sullo studio di alcune categorie di soggetti,<sup>115</sup> sull'analisi della struttura sociale che li ha prodotti,

*Sardi*, XXIV (1975-77), 1977, pp. 73-144. Per una bibliografia della statuaria di Monte Prama, cfr. G. Lilliu, "La civiltà preistorica e nuragica in Sardegna" cit., p. 251, nota 75. Da ultimo, C. Tronchetti, "Le tombe e gli eroi" cit.

110. Il numero di "una ventina" di statue scaturisce dai recenti lavori di restauro – presso il Centro di restauro della Soprintendenza archeologica di Sassari e Nuoro – su circa 5000 frammenti scultorei – in parte riferibili a modellini di nuraghi, colonne ed altro. Venticinque statue (17 pugilatori e 8 arcieri) sono indicate in C. Tronchetti, "Le tombe e gli eroi" cit., p. 149.

111. G. Lilliu, "Origini della civiltà in Sardegna" cit., p. 139.

112. G. Lilliu, "Dal betilo aniconico alla statuaria nuragica" cit., p. 70 (VIII sec. a.C.); G. Lilliu, "La civiltà preistorica e nuragica in Sardegna" cit., p. 251 (VIII-inizio VII sec. a.C.).

113. C. Tronchetti, "Monte Prama", in *Studi Etruschi*, 46, 1981; C. Tronchetti, "Nuragic Statuary from Monte Prama", in *Studies in Sardinian Archaeology*, a cura di M. Balmuth, II, Boston 1986; P. Bernardini, C. Tronchetti, "L'effigie", in AA.VV., *La civiltà nuragica*, Milano, Electa, 1990, pp. 211-228; C. Tronchetti, "L'iconografia del potere nella Sardegna arcaica", in *Papers of the Fourth Conference of Italian Archaeology*, London, 1991, pp. 207-220; C. Tronchetti, "I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia" cit., p. 21. Per le differenti attribuzioni cronologiche, vedi G. Lilliu, "La grande statuaria nella Sardegna nuragica" cit., p. 346 ss.; E. Contu, "Datazione e significato della scultura in pietra e dei bronzetti figurati della Sardegna nuragica" cit., pp. 203-216.

114. Per una disamina critica dei dati di scavo disponibili e sulle circostanze di rinvenimento dei bronzetti, vedi C. Tronchetti, "I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia" cit., p. 15 ss.

115. E. Alba, *La donna nuragica* cit.; C. Tronchetti, "Il ruolo della donna nella società nuragica dell'età del Ferro" cit.; A. Cherici, "Bronzetti sardi di guerriero" cit. Particolare fortuna hanno poi avuto le navicelle alle quali sono stati dedicati numerosi studi: fra gli ultimi, cfr. P. Filigheddu, "Navicelle bronzee della Sardegna nuragica" cit.; A. Depalmas, *Le navicelle in bronzo della Sardegna nuragica* cit. Lo studio sulla tecnica costruttiva dei modelli reali di riferimento, in M. Bonino, "Tipi navali della Sardegna nuragica" cit. Per le figure di animali, cfr. L. Foddai, *Sculture zoomorfe* cit.; F. Lo Schiavo, "Animals in nuragic Sardinia" cit. Sui guerrieri, cfr. P.F. Stary, "Arms and armour of the nuragic warrior-statuettes", in D. Santillo Frizell (ed.), *Arte militare e architettura nuragica*, Proceedings of the First International Colloquium on Nuragic Architecture in the Swedish Institute in Rome, Stockholm, 1991, 119-142; A. Cherici, "Bronzetti sardi di guerriero" cit., pp. 123-134. A. Depalmas, "La figura umana nell'arte nuragica", in AA.VV., *Il segno e l'idea*, Cagliari, Cuccu, 2008, pp. 273-296. Per le navicelle vedi nota 88.

su una più articolata classificazione stilistica delle statuine, sul significato simbolico, sulla tecnologia,<sup>116</sup> sulla cronologia, etc.

E in questo fervore di studi e di ricerche non poteva mancare l'alto contributo dello stesso Lilliu con numerosi scritti<sup>117</sup> che, tuttavia, pur con approfondimenti su tematiche e singoli reperti e l'apporto di lievi modifiche, confermano sostanzialmente l'impianto teorico, storico-stilistico, di *Sculture*.

Nei lavori più recenti, Lilliu, inserisce le figurine in bronzo «nel gusto stilistico

116. L'auspicio di Lilliu, che avvertiva l'esigenza di analisi metallurgiche sulle statuine (*Sculture* cit., 1966, p. 25, cfr. qui p. 88), verrà realizzato su quattro bronzetti conservati nei Musei di Providence, Detroit, Cambridge-Massachusetts (M.S. Balmuth, "Sardinian Bronzetti in American Museums", in *Studi Sardi*, XXIV (1975-77), 1978, pp. 146-156, tavv. I-IX).

Queste analisi hanno rivelato che si tratta di bronzi costituiti dall'80-90% di rame e dal 5-10% di stagno. In misura minore sono presenti l'arsenico (0,5%), il piombo (0,5%), lo zinco (0,3%) ed ancora argento, nichel e cobalto. A queste prime analisi sono seguite quelle sui bronzetti esposti nella Mostra di Karlsruhe (J. Riederer, "Metallanalysen sardischer Bronzen", in J. Thimme (ed.), *Kunst und Kultur* cit., pp. 156-60; sui bronzi sardi del British Museum (P.T. Craddock, "The Metallurgy of Italic and Sardinian Bronzes", in J. Swaddling (ed.), *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum*, London, 1986, pp. 143-149. Sono stati analizzati i campioni provenienti dalle basi di 12 statuine del Museo archeologico di Cagliari. Dieci bronzetti sono composti da una lega di stagno e rame ove lo stagno è costituito dal 9-13% di stagno; un bronzetto contiene soltanto il 6% di stagno; una statuina risulta avere soltanto lo 0,27% di stagno e il 6,5% di argento (C. Atzeni, L. Massidda, U. Sanna, P. Viridis, "Some Metallurgical Remarks on the Sardinian Bronzetti", in Robert H. Tykot and Tamsey K. Andrews (eds.), *Sardinia in the Mediterranean: a Footprint in the Sea, studies in Sardinian Archaeology*, Sheffield, Sheffield Academy Press, 1992, pp. 346-354).

Altri sei bronzi nuragici della Collezione Delitala sono stati oggetto di analisi (V. Santoni, "La Collezione Delitala di Sassari", in *Quaderni della Soprintendenza archeologica di Cagliari e Oristano*, 17, Cagliari, 2000, pp. 307-326).

Tre bronzi a figura antropomorfa (dal Paul Getty Museum di Los Angeles, dalla Tfs University Art Collection-Boston, e dall'Arthur M. Sckler Museum, Cambridge) ed una navicella (Museum of fine Arts, Boston) hanno dato, nell'ordine, i seguenti risultati per gli elementi principali: 1. Cu 89,4%, Sn 8,4%; 2. Cu 81,5%, Sn 5,5%, Pb 8,9%, Zn 2,5%; 3. Cu 78,7%, Sn 2,3%, Pb 2,9%, Zn 15,3%; 4. Cu 69,9%, Sn 8,8%, Pb 21%. Da segnalare, in particolare, l'alto tenore di zinco nel n. 3 e di piombo nel n. 4, in netta controtendenza con tutte le analisi finora disponibili per bronzi figurati autentici. M.S. Balmuth, R.H. Tykot, "Recipes for Sardinian Bronzes", in *Journal of Roman Archaeology*, Supplementary Series 39(2), Portsmouth, Rhode Island, 2002, pp. 19-26.

Il quadro complessivo delle analisi condotte sui bronzi sardi – sia figurati, sia d'uso – in F. Lo Schiavo, A. Giumilia-Mair, U. Sanna, R. Valera, *Archeometallurgy in Sardinia: From the Origin to the Beginning of Early Iron Age*, Monographies Instrumentum, 30, Edition Monique Mergoill, 2005. Fra gli altri, sono stati analizzati con il metodo dell'Atomic absorption spettroscopy anche 33 bronzetti falsi che sono risultati costituiti da bronzo+piombo+zinco in 28 casi; bronzo+piombo in 3 figure e ottone+stagno nei rimanenti due "idoli", vedi F. Lo Schiavo, A. Giumilia-Mair, U. Sanna, R. Valera, *Archeometallurgy in Sardinia* cit.

117. Per limitarsi ai soli lavori specifici e tralasciando quelli contenuti in opere a carattere generale, cfr. G. Lilliu: "Navicella di bronzo protosarda da Gravisca" cit.; "Tripode bronzeo di tradizione cipriota dalla grotta Pirusu-Su Benatzu di Santadi (Cagliari)", in *Estudios dedicados al Profesor Dr. Luis Pericot*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1973, pp. 283-307; "Religion", in *Kunst und Kultur* cit., pp. 85-98; "L'oltretomba e gli dei", in AA.VV., *Nur. La misteriosa civiltà dei Sardi* cit., pp. 105-140; "Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica", in AA.VV., *Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età classica* cit., pp. 177-251; "Miti e rituali nella Sardegna preistorica", in *Sardinia in the*

delle maggiori statue litiche dalle quali dipendono essendogli contemporanei»,<sup>118</sup> e riporta a tre – come nel saggio del Catalogo veneziano del 1949 – i gruppi stilistici della produzione figurata in bronzo, scandendone la tipologia e precisandone meglio la cronologia.<sup>119</sup>

I bronzetti più antichi (IX sec. a.C.), ispirati a modelli levantini, sono in stile "libero" ed appartengono al gruppo barbaricino-mediterraneo. Segue il gruppo di Abini (VIII sec. a.C.), caratterizzato da «stilemi asiatico continentali con riflessi di arte etrusca accolti dai ramai sardi secondo la propria identità culturale». Le statuine più recenti (VII-VI sec. a.C.) corrispondono al gruppo di Uta.

In questa nuova formulazione, le statuine del gruppo barbaricino-mediterraneo, che in passato erano ritenute in gran parte coeve a quelle degli altri due gruppi, costituendo di fatto il "popolino" a fronte di immagini che rappresentavano invece il ceto dominante e gentilizio,<sup>120</sup> vengono poste agli inizi della produzione figurata in bronzo, anche se non tutte possono essere contenute in quel ristretto ambito cronologico.<sup>121</sup>

Quello della cronologia è uno dei temi attualmente più controversi e dibattuti della bronzistica figurata sarda. Infatti, al momento, si contrappongono due tendenze: una "rialzista", che colloca queste statuine tra il XII e il IX sec. a.C., ed una "ribassista" che propone una datazione compresa fra il X e VI sec. a.C. Inoltre, se si accetta la cronologia più bassa – che sul piano degli scarsi dati disponibili appare quella più congrua e convincente – e si combina con il fatto che già partire dal

*Mediterranean* cit., pp. 11-12, 378-383; "Due statuine in bronzo di età nuragica dalla località di Agrani-Nurallao (Nùoro)", in *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati*, a cura di E. Acquaro, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1997, pp. 833-841; "La grande statuaria nella Sardegna nuragica" cit., pp. 284-385, tavv. I-XXXVI; "D'una navicella protosarda nello Heraion di Capo Colonna a Crotona" cit., pp. 181-233.

118. G. Lilliu, "La civiltà preistorica e nuragica in Sardegna" cit., p. 249.

119. G. Lilliu, "Origini della civiltà in Sardegna" cit., p. 139; G. Lilliu, "La civiltà preistorica e nuragica in Sardegna" cit., p. 249.

120. Per P. Bernardini, che ha dedicato pregevoli lavori alla bronzistica figurata, i personaggi raffigurati nel gruppo barbaricino-mediterraneo non rappresenterebbero la parte umile della popolazione nuragica in contrapposizione alle figure aristocratiche di Uta e Abini, ma sarebbero espressione di un mutato assetto socio-economico da porsi nella fase finale della produzione in bronzo sarda, fino ad epoca ellenistica (P. Bernardini: "Le aristocrazie nuragiche nei secoli VIII e VII a.C.: proposte di lettura", in *La parola del Passato*, CCIII, 1982, pp. 81-101; "Osservazioni sulla bronzistica figurata sarda", in *Nuovo Bullettino Archeologico Sardo*, II, 1985, pp. 119-166; "Società, messaggio, immagine (Nota a margine di un recente studio sulla bronzistica figurata sarda)", in *Quaderni della Soprintendenza archeologica per le province di Cagliari e Oristano*, 13, Cagliari, 1996, pp. 111-124. Stessa posizione in C. Tronchetti, "I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia" cit., p. 26.

121. Forse eccessivamente articolata la proposta di Carlo Tronchetti ("I bronzetti 'nuragici': ideologia, iconografia, cronologia" cit., p. 32): a) bronzetti di oranti/offertanti, con gonnellino e focaccia (o ciotola?): fine del X-metà del IX sec. a.C. Residuo del "modo di produzione asiatico" dell'Età del Bronzo; b) bronzetti di personaggi con insegne di rango, ancora non codificate: metà IX-scorcio dell'VIII sec. a.C. Emergere della classe aristocratica; c) bronzetti di aristocratici ostentanti i signa della guerra (Gruppo Abini): scorcio dell'VIII metà-fine del VII sec. a.C. Affermazione dell'aristocrazia; d)

X sec. a.C. muta il quadro storico della Sardegna con la fine della “bella età dei nuraghi”, ne consegue anche i bronzetti non saranno più “nuragici” ma semplicemente “sardi”. Infatti, definire ancora nuragici materiali datati, ad esempio, al VII sec. a.C. significa attribuire quei manufatti a un modello di società – quello delle torri – che non esiste più, che si è radicalmente trasformata nei suoi aspetti di fondo (architetture, quadro sociale, economia, cultura materiale, etc.), anche se, come già detto, la sua eredità perdurerà ancora nel tempo.

In conclusione, al di là dei problemi di carattere cronologico ancora in via di definizione e delle difficoltà che talora insorgono sulla interpretazione non superficiale di queste sculture in bronzo – e, aggiungerei, delle statue in pietra di Monte Prama –, esse conservano intatto il fascino di un mondo lontano nel tempo nel quale si muovono capitribù, guerrieri, sacerdoti e sacerdotesse, figure materne, pastori, offerenti, oranti, suonatori di corno e di triplice flauto, etc. e poi tutti gli animali domestici e selvatici che hanno popolato l'isola e quindi le imbarcazioni con le quali i sardi hanno solcato il Mediterraneo. Un mondo che non è solo rappresentazione del reale, ma vive anche di magia e di mistero con gli eroi sovrumani di Abini, con quattro occhi e quattro braccia, o con il “mostro” di Nule, quadrupede dalla testa umana con elmo cornuto, oppure con i cervi infissi su spade votive evocanti rituali di caccia, etc.

«In sostanza – scrive ancora Lilliu in *Sculture* –, le figurine rappresentano, illustrandola nel vario contenuto tematico e iconografico, con semplicità ed efficacia, con commovente aderenza al reale, con vigile misura espressiva, tutta l'umanità della Sardegna dei nuraghi, nella concretezza della vita quotidiana, nelle sue aspirazioni ideali, nel suo acuto senso religioso, nei sentimenti della gioia e del dolore, resi con dignitosa sobrietà, con quella riservatezza severa e signorile che è caratteristica, ancor oggi, dei Sardi, soprattutto nelle regioni più appartate e conservative».<sup>122</sup>

Il volume è vissuto da Lilliu con intensa partecipazione emotiva perché in quell'universo, così brulicante di vita ed ormai entrato nel mito, il grande studioso vede riflessa la stagione più luminosa della storia dell'isola.

*Sculture della Sardegna nuragica* rimane un'opera fondamentale per la ricchezza dei materiali che vi sono contenuti, per le problematiche aperte e per la forza interpretativa dei dati che ancora oggi conserva tutta la sua attualità.

Pertanto al Maestro va l'affetto e la gratitudine per questo prezioso contributo.

*Alberto Moravetti*

bronzetti di guerrieri e capitribù con pugnaleto (Gruppi Uta e Serri): seconda metà del VII-primi decenni del VI sec. a.C. Evoluzione ed inizio della crisi delle aristocrazie; e) bronzetti di oranti/offerenti con pugnaleto ed abitualmente stola, recanti offerte diverse: VI sec. a.C. Affermazione di nuovi ceti; f) bronzetti di oranti/offerenti, rozzi e sbozzati, con gonnellino e focaccia o ciotola: dallo scorcio del VI sec. a.C. in poi. I dedicanti non appartengono più (di norma) ai ceti dominanti.

122. G. Lilliu, *Sculture* cit., 1966, p. 13 (cfr. qui p. 72).

## Nota biografica\*

Giovanni Lilliu è nato a Barumini (Cagliari) il 13 marzo 1914 da Giuseppe e da Anastasia Frailis. Dopo le prime due classi elementari nel villaggio natale ha frequentato le tre restanti e i cinque anni del ginnasio nel Collegio Salesiano di Lanusei (Nuoro). Ha compiuto gli studi liceali a Frascati nel Collegio “Villa Sora”, sempre dei Salesiani. Si è iscritto poi nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma, frequentando il corso di Lettere Classiche e approfondendo gli studi archeologici e paleontologici. Si è laureato il 9 luglio 1938 discutendo – col professor Ugo Rellini – una tesi sulla religione primitiva in Sardegna. Nella stessa Facoltà ha frequentato per tre anni la Scuola di specializzazione in Archeologia, superando l'esame di diploma il 22 febbraio 1942 con una tesi sulle stele puniche di Sulci discussa col professor Giulio Quirino Giglioli. Sino al dicembre 1943 è stato assistente volontario alla cattedra di Paleontologia dell'Ateneo romano. Nel 1942 ha vinto una borsa di studio per frequentare un corso di perfezionamento in Preistoria e Paleontologia a Vienna, alla scuola del professor Oswald Menghin; borsa non goduta a causa di una malattia. Rientrato in Sardegna, dal 1 febbraio 1943 è chiamato ad insegnare Paleontologia, in qualità di professore incaricato, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari, con l'obbligo dell'insegnamento della Geografia. Dal 1 novembre 1943 al 31 ottobre 1947 ha insegnato Archeologia e dal 1 novembre 1950 al 31 ottobre 1951 Storia delle Religioni. Dal 1944 al 1955 Lilliu è stato Funzionario della Soprintendenza alle Antichità della Sardegna, prima come ispettore e poi come direttore. A cominciare dal 1939 ha effettuato numerose ricerche e scavi in Sardegna e nelle Baleari (Artà, Maiorca). Dopo alcuni rilievi preliminari (1940-49), la campagna di scavi più famosa, compiuta negli anni 1951-56, riguarda il complesso nuragico *Su Nuraxi* di Barumini (Cagliari). Il rilievo della scoperta permise a Lilliu di acquisire un'indubbia autorevolezza scientifica a livello internazionale. Risalgono a questo periodo alcune fondamentali monografie sulla preistoria, quali, ad esempio, *I nuraghi. Torri preistoriche di Sardegna* (1962), l'ampia opera di sintesi *La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'età dei nuraghi* (1963), ristampata, ampliata e rimaneggiata nel 1967 e nel 1988, che resta una delle opere più importanti della storiografia sarda del Novecento e *Sculture della Sardegna nuragica* (1966).

Il nuovo incarico (dal 1 dicembre 1954) di Antichità Sarde gli consentì di vincere la cattedra presso la Facoltà di Lettere cagliaritano, che ricoprì prima come

\* La nota biografica, curata da A. Mattone, è tratta dal volume di G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, Nuoro, Ilisso, 2002.

professore straordinario, dal 15 dicembre 1955 al 14 dicembre 1958, e poi come professore ordinario dal 15 dicembre 1958 alla sua andata fuori ruolo il 1 novembre 1984. Lilliu ha ricoperto numerose cariche accademiche: preside della Facoltà di Lettere per ben diciannove anni (dal 1959 al 1967, dal 1969 al 1978); direttore dell'Istituto di Antichità, Archeologia e Arte e del Corso di perfezionamento in Archeologia e Storia dell'Arte dal 1969 al 1983; membro del Consiglio d'amministrazione e dal 1979 al 1989 presidente della Commissione d'Ateneo. Dal 1970 al 1989 ha insegnato nella Scuola di specializzazione in Studi Sardi, di cui è stato animatore e direttore per diversi anni (nel 1979-82, nel 1984-87, nel 1988-89). Dal 1955 ha diretto la rivista, dell'Istituto e poi della Scuola, *Studi Sardi*. Dal 1983 dirige il *Nuovo Bullettino Archeologico Sardo*.

Accanto all'attività scientifico-accademica, Lilliu ha svolto un'intensa militanza politica, sin dagli anni universitari romani, nelle fila dell'Azione Cattolica e della FUCI e poi, dopo il rientro cagliaritano del 1943, della Democrazia Cristiana, di cui è stato consigliere e assessore nell'Amministrazione Provinciale di Cagliari. Cattolico democratico e antifascista, schierato con la sinistra democristiana, Lilliu è stato consigliere regionale dal 1969 al 1974, consigliere comunale di Cagliari dal 1975 al 1980. Ha svolto anche un'intensa attività pubblicistica su temi politici, sociali e culturali, collaborando sia alle riviste e ai giornali del dopoguerra, da *Riscossa* a *Il Corriere dell'Isola*, *Il Corriere di Sardegna*, *Il Convegno*, sia a quelli degli anni della "Rinascita", come *Autonomia Cronache* e *Rinascita Sarda*, sia ai periodici più impegnati sui temi dell'"identità", come *Il popolo sardo*. Collaboratore de *L'Unione Sarda* a cominciare dal 1947, dal 1994 Lilliu è collaboratore stabile de *La Nuova Sardegna*. Diversi suoi articoli sono stati pubblicati da quotidiani nazionali e stranieri, come *Il Giornale d'Italia*, *Il Corriere della Sera*, il francese *Le Monde*.

Lilliu è stato sempre impegnato nella difesa dei beni culturali e ambientali della Sardegna dalla speculazione e dal degrado, sostenendo la necessità di un passaggio di competenze in questo settore dallo Stato alla Regione Autonoma: dal 1975 al 1980 è stato componente del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali e Ambientali e membro del Comitato di settore archeologico presso il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Dal 1976 al 1986 è stato presidente del Comitato Stato-Regione per i Beni Culturali e Ambientali. Il 1 aprile 1985 è stato nominato presidente dell'Istituto Superiore Regionale Etnografico con sede a Nuoro.

Negli ultimi decenni, Lilliu ha continuato ad occuparsi della preistoria sarda – l'ultima sua corposa monografia, *Arte e religione della Sardegna prenuragica*, è stata pubblicata nel 1999 –, delle antichità puniche e romane e dell'archeologia altomedioevale, ma affrontando spesso anche tematiche di antropologia culturale, di sociologia e di lingua sarda. Dal 1975 al 1985 ha ripreso inoltre l'attività di scavo archeologico (Fonni: località *Madau*, *Bidistili*, *Logomake* ecc.). Dal 1953 è socio corrispondente dell'Istituto Archeologico Germanico in Roma, dal 1956 socio dell'Istituto di Studi Etruschi di Firenze, dal 1964 socio onorario della Sociedad Arqueológica Lulliana di Palma di Maiorca e, infine, dal

1990 – il riconoscimento più prestigioso – socio nazionale dell'Accademia dei Lincei di Roma. Dal 1989 è professore emerito della Facoltà di Lettere e Filosofia di Cagliari. Dal 1966 commendatore al merito della Repubblica Italiana, ha ottenuto il 2 giugno 1967 il diploma di prima classe di benemerito della scuola, della cultura e dell'arte.

Dal 1994 Lilliu è decisamente schierato su posizioni progressiste e di centro-sinistra ed è impegnato, come presidente onorario della Fondazione Sardinia, nelle attività tese alla valorizzazione della cultura e della identità autonoma dei Sardi. Vive e lavora a Cagliari, continua a coltivare gli studi storici e archeologici, e interviene regolarmente sul quotidiano *La Nuova Sardegna* sui temi di attualità politica, civile e culturale.

## Nota bibliografica

### 1937

“Scoperta di una tomba in località Bau Marcusa ed altre tracce archeologiche in Barumini (Cagliari)”, in *Studi Sardi*, III (1936), 1937, pp. 147-155.

### 1939

“Barumini. Necropoli, pagi, ville rustiche romane”, in *Notizie degli Scavi*, XV, serie VI, 1939, pp. 370-380.

### 1940

“Alcuni monumenti preistorici di Siniscola (Nuoro)”, in *Studi Sardi*, IV, 1940, pp. 14-24.

“Gesturi. Tombe di giganti in regione Ollastedu e Scusorgiu e sepolture dell'età del ferro in contrada Nerbonis”, in *Notizie degli Scavi*, I, serie VII, 1940, pp. 234-238.

“Il villaggio punico-romano e la chiesa di S. Pantaleo di Bangius (Barumini)”, in *Studi Sardi*, IV, 1940, pp. 25-30.

“Setzu. Domus de janus di Domu s'Orku e nuraghi alle falde della Giara”, in *Notizie degli Scavi*, I, serie VII, 1940, pp. 239-247.

“Siddi. Tomba romana imperiale in contrada Is Arroccas di Codinas”, in *Notizie degli Scavi*, XV, serie VI, 1940, pp. 251-254.

“Tharros. Ceramiche puniche di varia epoca”, in *Notizie degli Scavi*, XV, serie VI, 1940, pp. 247-251.

“Un monumento del primo '600: il palazzo Çapata di Barumini”, in *Studi Sardi*, IV, 1940, pp. 149-152.

### 1941

“Architettura civile sei-settecentesca in Marmilla”, in *Studi Sardi*, V, 1941, pp. 165-187.

“Siddi. «Su Pranu» di Siddi e i suoi monumenti preistorici”, in *Notizie degli Scavi*, II, serie VII, 1941, pp. 130-163.

“Siniscola (Nuoro). Ricerca e scavi”, in *Notizie degli Scavi*, XVI, serie VI, 1941, pp. 164-171.

### 1942

“Appunti sulla cronologia nuragica”, in *Bollettino di Paletnologia Italiana*, V-VI, 1941-42, pp. 143-177.

“Bronzi preromani in Sardegna”, in *Bollettino di Paletnologia Italiana*, V-VI, 1941-42, pp. 179-196.

### 1943

“Recensione di A. Taramelli, *Nuraghe Santu Antine in territorio di Torralba-Sassari*, Monumenti Antichi dei Lincei, XXXVIII, 1939”, in *Bollettino di Paletnologia Italiana*, V-VI, 1943, pp. 141-144.

“Vestigia preistoriche in territorio di Siniscola (Nuoro)”, in *Bollettino di Paletnologia Italiana*, VII, 1943, pp. 97-102.

### 1944

“Barumini. Nuovi Scavi nella necropoli romana di Siali di Sotto; tombe romane in località Molinu”, in *Notizie degli Scavi*, IV, serie VII, 1944, pp. 182-187.

“Gergei (Sardegna). Villaggio nuragico di Su Iriu”, in *Notizie degli Scavi*, IV, serie VII, 1944, pp. 166-170.

“Las Plassas (Cagliari). Villaggio preistorico di Su Pranu, il gruppo preistorico di Simaxi e nuraghi e tombe megalitiche del falsopiano di Pauli”, in *Notizie degli Scavi*, IV, serie VII, 1944, pp. 170-182.

“Le stele puniche di Sulcis (Cagliari)”, in *Monumenti Antichi dei Lincei*, XL, 1944, coll. 293-418.

“Setzu. Tomba romana in località Bingia Molinu”, in *Notizie degli Scavi*, IV, serie VII, 1944, p. 188.

### 1945

“Alla Consulta un archeologo”, in *Corriere di Sardegna*, 26 settembre 1945.

“Bronzi figurati paleosardi esistenti nelle collezioni pubbliche e private non insulari”, in *Studi Sardi*, VI (1944), 1945, pp. 23-41.

“Orzo carbonizzato di duemila anni fa”, in *L'Agricoltura Sarda*, XXII, n. 4, dicembre 1945, pp. 81-82.

“Rapporti fra la civiltà nuragica e la civiltà fenicio-punica in Sardegna”, in *Studi Etruschi*, XVIII (1944), 1945, pp. 323-370.

### 1946

“Barumini (Cagliari). Saggi stratigrafici presso i nuraghi di Su Nuraxi e Marfudi; «vicus» di S. Lussoriu e necropoli romana di Su Luargi”, in *Notizie degli Scavi*, VII, serie VII, 1946, pp. 175-207.

“Le scoperte e gli scavi paletnologici in Italia durante la guerra (Sardegna)”, in *Rivista di Scienze Preistoriche*, I, 1946, pp. 104-107.

“Necrologi (Ugo Rellini)”, in *Rivista di Scienze Preistoriche*, I, 1946, pp. 131-133.

“Sardegna: isola anticlassica”, in *Il Convegno*, n. 10, ottobre 1946, pp. 9-11.

“Siddi (Cagliari). Tesoretto monetale in regione Tradoriu”, in *Notizie degli Scavi*, XXV, serie VI, 1946, pp. 206-209.

#### 1947

“Attività dell’Istituto per gli Studi Sardi”, in *Studi Sardi*, VII, 1947, pp. 323-326.

“Barumini (Cagliari). Tomba di epoca romana in località ‘Sanzianu’”, in *Notizie degli Scavi*, XXV, serie VI, 1947, pp. 325-327.

“Carbonia (Cagliari). Scoperta di tombe romane in località Campo Frassoi, Cabu d’Acquas, Sa Cresiedda ed altre tracce archeologiche del Sulcis”, in *Notizie degli Scavi*, XXV, serie VI, 1947, pp. 312-325.

“Dorgali (Nuoro). Villaggio nuragico di Serra Orrios. Impressioni ed osservazioni”, in *Studi Sardi*, VII, 1947, pp. 241-243.

“Gergei (Nuoro). Tomba di epoca romana in località ‘Prabazzedda’”, in *Notizie degli Scavi*, XXV, serie VI, 1947, pp. 327-330.

“Notiziario”, in *Rivista di Scienze Preistoriche*, II, 1947, pp. 335-336.

“Notiziario Archeologico (1940-1946)”, in *Studi Sardi*, VII, 1947, pp. 247-263.

“Notiziario Bibliografico Sardo (1940-1946)”, in *Studi Sardi*, VII, 1947, pp. 267-320.

“Per la topografia di Biora (Serri-Nuoro)”, in *Studi Sardi*, VII, 1947, pp. 27-104.

#### 1948

“Avvenimenti culturali”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 455-460.

“D’un candelabro paleosardo del Museo di Cagliari”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 5-42.

“Necrologi (G. Clemente, P.M. Cossu, A. Imerani)”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 461-465.

“Notiziario Archeologico (1947)”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 412-431.

“Notiziario Bibliografico Sardo 1947 (e Appendice 1940-1946)”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 359-411.

“Recensioni (W.F. Albright, V. Bertoldi, P. Cintas)”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 438-454.

“Tracce puniche nella Nurra”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 318-327.

“Uno scavo ignorato dal Dott. Ferruccio Quintavalle nella tomba di giganti di Goronna a Paulilatino (Cagliari)”, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 43-72.

#### 1949

“Galtelli (Nuoro). Ripostiglio di monete imperiali rinvenuto in località Sa Turritta”, in *Notizie degli Scavi*, XXVII, 1949, pp. 286-301.

“Las Plassas (Cagliari). Ritrovamento di tombe di epoca romana, in località Su Accu ‘e s’Ena”, in *Notizie degli Scavi*, XXVII, 1949, pp. 284-286.

“Necrologio (Salvatore Pittalis)”, in *Studi Sardi*, IX, 1949, pp. 597-598.

“Nurallao (Nuoro). Ripostiglio di monete imperiali romane, rinvenuto in contrada imprecisata del territorio”, in *Notizie degli Scavi*, XXVII, 1949, pp. 301-308.

“San Gavino Monreale (Cagliari). Scoperta di tombe romane in località Giba Onida”, in *Notizie degli Scavi*, XXVII, 1949, pp. 275-284.

*Sculture della Sardegna nuragica*, Venezia, Alfieri, 1949 (in collab. con G. Pesce).

#### 1950

“Scoperte e scavi di antichità fattisi in Sardegna durante gli anni 1948 e 1949”, in *Studi Sardi*, VIII-IX (1948-49), 1950, pp. 392-559.

#### 1951

“Preistoria sarda e civiltà nuragica”, in *Il Ponte*, settembre-ottobre 1951, pp. 983-988.

#### 1952

“Modellini bronzei di Ittireddu e Olmedo (nuraghi o altiforni?)”, in *Studi Sardi*, X-XI (1950-51), 1952, pp. 67-120.

“Necrologi (C. Albizzati, G. Patroni, M. Varsi)”, in *Studi Sardi*, X-XI (1950-1951), 1952, pp. 602-609.

“Recensione di G. Serra, *Scritti vari di glottologia sarda*”, in *Studi Sardi*, X-XI (1950-51), 1952, pp. 579-594.

“Sardisch-nuragische Bronzestatuetten”, in *Du*, Zürich, 7 luglio 1952.

#### 1953

“Bronzetti nuragici da Terralba (Cagliari)”, in *Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell’Università di Cagliari*, XXI, 1953, pp. 3-94.

“I nuraghi della Sardegna”, in *Le vie d’Italia*, LIX, n. 10, ottobre 1953, pp. 1289-1297.

#### 1955

“I nuraghi della Sardegna”, in *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, I, n. 4, 1955, pp. 4-6.

“Il nuraghe di Barumini e la stratigrafia nuragica”, in *Studi Sardi*, XII-XIII (1952-54), 1955, pp. 90-469.

“Nuraghi e Bronzetti”, in *L’illustrazione italiana*, fasc. speciale (Sardegna), Natale 1955, p. 31.

“Pensieri sulla Sardegna”, in *Studi Sardi*, XII-XIII (1952-54), 1955, pp. 7-20.

**1956**

“I nuraghi della Sardegna”, in *Realtà Nuova*, n. 9, 1956.

*Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, La Zattera, 1956.

**1957**

“Archeologia sarda”, in *Il Convegno*, 10, n. 12, dicembre 1957, p. 5.

“Religione della Sardegna prenuragica”, in *Bollettino di Paleontologia Italiana*, XI, 1957, pp. 7-96.

**1958**

“A thousand years of prehistoric Sardinia: the nuraghe of Barumini and its village. A recent large-scale excavation”, in *The illustrated London news*, March 8, 1958.

“Barumini”, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. I, Roma, 1958, pp. 982-984.

“Ciottolo inciso prenuragico dalla grotta sarda di San Michele di Ozieri-Sassari”, in *Archeologia classica*, X, 1958, pp. 183-193.

“Nuovi templi a pozzo della Sardegna nuragica”, in *Studi Sardi*, XIV-XV (1955-57), 1958, pp. 197-288.

“Vasettino prenuragico di Mannias (Mogoro-Cagliari)”, in *Studi Storici in onore di Francesco Loddo Canepa*, Firenze, 1958, pp. 237-267.

**1959**

“Betilo”, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, vol. II, Roma, 1959, pp. 72-75.

“Cuoiari o pugilatori? A proposito di tre figurine protosarde”, in *La parola del passato*, LXVII, 1959, pp. 294-304.

“Dei nuraghi della Sardegna”, in *Il Convegno*, gennaio 1959, pp. 5-9.

“L'arcipelago nella preistoria e nell'antichità classica”, in *Ricerche sull'arcipelago de La Maddalena*, in *Memorie della Società Geografica Italiana*, XXV, 1959, pp. 197-266.

*Le conversazioni. Missione archeologica a Maiorca*, Rotary internazionale, 188° distretto, club di Cagliari, 1959.

“Missione archeologica a Maiorca”, in *Realtà Nuova*, n. 12, 1959.

“Primi scavi del villaggio talaiotico di Ses Païsses (Artà-Maiorca)”, in *Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari*, XXVII, 1959, pp. 33-74 (in collab. con F. Biancofiore).

“The Nuraghi of Sardinia”, in *Antiquity*, XXXIII, March 1959, pp. 32-38, pl. VII-VIII.

“The Proto-Castles of Sardinia”, in *Scientific American*, December 1959.

“Trulla. Cupola in Sardegna”, in *Archivio Storico Sardo*, XXVI, 1959, pp. 509-522.

**1960**

“I nuraghi”, in *Il progresso della Sardegna*, Cagliari, 1960.

“La «facies» nuragica di Monte Claro (sepolcri di Monte Claro e Sa Duchessa-Cagliari e villaggi di Enna Pruna e Su Guventu-Mogoro)”, in *Studi Sardi*, XVI, 1960, pp. 3-266 (in collab. con M.L. Ferrarese Ceruti).

“Primi scavi del villaggio talaiotico di Ses Païsses (Artà-Maiorca)”, in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s., IX, 1960, pp. 5-73.

**1962**

“Due navicelle di bronzo protosarde in collezioni private”, in *Studi Sardi*, XVII (1959-61), 1962, pp. 260-269.

*I nuraghi. Torri preistoriche di Sardegna*, Cagliari, La Zattera, 1962; riedito con prefazione di A. Moravetti, Nuoro, Ilisso, 2005.

“La missione archeologica italiana nelle Baleari”, in *Archivio Storico Sardo*, XXVIII, 1962, pp. 300-302.

“Las nuragas”, in *Ampurias*, XXIV (1959), 1962, pp. 67-120.

“Mediterranei occidentali antichi centri”, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VIII, Roma, 1962, coll. 1013-1026.

“Storiografia nuragica dal XVI secolo al 1840”, in *Archivio Storico Sardo*, XXVIII, 1962, pp. 255-276.

**1963**

“Fonti artistiche dell'economia protosarda”, in *Economia e storia*, Milano, X, 1, gennaio-marzo 1963, pp. 153-156.

“Il nuraghe della Giara, la dimora borghese di un reuccio pastore”, in *Sardegna oggi*, II, n. 19, 1-15 febbraio 1963, pp. 10-12.

*La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'età dei nuraghi*, Torino, ERI, 1963.

“La triste penombra delle domus de janus”, in *Tuttitalia (Sardegna)*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 53-59.

“Nuraghe”, in *Enciclopedia italiana*, XXV, Roma, 1963, pp. 81-83.

“Religione della Sardegna nuragica”, in *Atti del Convegno di Studi Religiosi Sardi* (Cagliari, 24-26 maggio 1962), Padova, 1963, pp. 1-14.

**1964**

“Cenno sui più recenti scavi del villaggio talaiotico di Ses Païsses ad Artà-Maiorca (Baleari)”, in *Studi Sardi*, XVIII (1962-63), 1964, pp. 22-52.

**1965**

“Apporti pirenaici e del Midi alle culture sarde della prima età del Bronzo”, in *Separata de arquitectura megalítica y ciclopea catalano-balear*, 1965, pp. 71-88.

“La Sardegna nel II millennio a.C.”, in *Rivista Storica Italiana*, LXXVII, 1965, pp. 358-420.

“Sanluri nell'antichità”, in *Sanluri terra 'e lori*, Cagliari, Tipografia S.P.S., 1965, pp. 23-25.

#### 1966

“Apporti pirenaici e del Midi alle culture sarde della prima età del Bronzo”, in *Studi Sardi*, XIX (1964-65), 1966, pp. 36-58.

“L'architettura nuragica”, in *Atti del XIII congresso di Storia dell'Architettura* (Cagliari, 6-12 aprile 1963), vol. I, Roma, Centro di studi per la Storia dell'Architettura, 1966, pp. 17-92.

“Sarda Arte”, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VII, 1966, pp. 40-44.

*Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, La Zattera, 1966.

“Sviluppo e prospettive dell'archeologia in Sardegna”, in *Studi Sardi*, XIX (1964-65), 1966, pp. 3-35.

#### 1967

“Al tempo dei nuraghi”, in *La società in Sardegna nei secoli*, Torino, ERI, 1967, pp. 7-31.

*Frühe Randkulturen des Mittelmeerraumes. Korsika, Sardinien, Balearen, Iberische Halbinsel*, Baden Baden, 1967 (in collab. con H. Schubart; introduz. di J. Thimme).

*La civiltà dei Sardi dal Neolitico all'età dei nuraghi*, Torino, ERI, 1967 (aggiornamento dell'edizione del 1963).

#### 1968

*Civiltà Mediterranee. Corsica, Sardegna, Baleari, Gli Iberi*, Milano, Il Saggiatore, 1968 (in collab. con H. Schubart).

“Il dolmen di Motorra (Dorgali-Nuoro)”, in *Studi Sardi*, XX (1966-67), 1968, pp. 74-128.

“La degradazione storica della società barbaricina”, in *Autonomia Cronache*, 2, 1968, pp. 27-40.

“Rapporti fra la cultura “torreana” e aspetti pre e protonuragici della Sardegna”, in *Studi Sardi*, XX (1966-67), 1968, pp. 3-47.

#### 1969

*Zone interne e interventi “esterni”*, Cagliari, Stef, 1969, pp. 3-15.

#### 1970

*Civilisations anciennes du bassin Méditerranéen. Corse, Sardaigne, Baléares, Les Ibères*, Paris, Michel, 1970 (in collab. con H. Schubart).

*Civilisations anciennes du bassin Méditerranéen. Les Cyclades, Chypre, Malte, la Syrie ancienne*, Paris, Michel, 1971 (in collab. con J. Thimme, P. Astrom e J. Vesner).

“Rapporti architettonici sardo-maltesi e balearico-maltesi nel quadro dell'ipogeismo e del megalitismo”, in *Atti del XV Convegno di Storia dell'architettura* (Malta, 11-16 settembre 1967), Roma, 1970, pp. 99-172.

#### 1971

*Costante resistenziale sarda*, Cagliari, Fossataro, 1971.

“Navicella di bronzo protosarda da Gravisca”, in *Notizie degli Scavi*, XXV, serie VIII, 1971, pp. 289-299; anche in *Atti dell'Accademia dei Lincei*, CCCLXVIII, e in *Studi Sassaresi*, serie III, 1971.

#### 1972

“Cultura prevalente e cultura alternativa popolare nella Regione sarda”, in *Cultura e politica*, II, Cagliari, Fossataro, 1972, pp. 3-25.

*Resoconto di mezza legislatura*, Sassari, Gallizzi, 1972.

#### 1973

*Il diavolo in Sardegna*, Cagliari, Stef, 1973.

“L'ambiente nuorese nei tempi della prima Deledda”, in *Studi Sardi*, XXII (1971-72), 1973, pp. 753-783.

“Tripode bronzeo di tradizione cipriota dalla grotta Pirusu-Su Benatzu di Santadi (Cagliari)”, in *Estudios dedicados al Profesor Dr. Luis Pericot*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria, 1973, pp. 283-307.

#### 1975

“Antichità nuragiche nella diocesi di Ales”, in *La diocesi di Ales-Usellus-Terralba, aspetti e valori*, Cagliari, Fossataro, 1975, pp. 133-161.

“L'indagine del Consiglio regionale della Sardegna e l'inchiesta del Parlamento italiano sui problemi di criminalità in Sardegna”, in *Studi Sardi*, XXIII (1973-74), 1975, pp. 443-469.

*Questioni di Sardegna*, Cagliari, Fossataro, 1975.

“Un giallo del secolo XIX in Sardegna. Gli idoli sardo-fenici”, in *Studi Sardi*, XXIII (1973-74), 1975, pp. 313-363.

#### 1977

“Dal betilo aniconico alla statuaria nuragica”, in *Studi Sardi*, XXIV (1975-76), 1977, pp. 73-144.

*Il sacco di Cagliari, il depuratore a Molentargius*, Cagliari, edizioni 3T, 1977.

*Sardinien*, München, 1977 (in collab. con Tet Arnold Von Borsig e D. Fisher).

#### 1978

“Attività della scuola di specializzazione di studi sardi, relazioni e documenti”, in *Studi Sardi*, XXIV (1975-77), 1978, pp. 731-770.



“Barumini”, in *Guida della preistoria italiana*, a cura di A.M. Radmilli, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 200-201.

“La Sardegna nella matrice mediterranea”, in *Balears-Pitiüses, Còrsega, Sardenya per les reivindicaciones nacionals, Segones Jornades del ciemen* (Abadia de Cuixa, 16-22 d'agost de 1977), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978.

“Per un concetto estensivo di centro storico”, in *Quaderni Bolotanesi*, IV, 1978, pp. 7-13.

“Sardegna”, in *Guida della preistoria italiana*, a cura di A.M. Radmilli, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 197-206 (in collab. con E. Atzeni).

### 1979

“Presentazione”, in F. Barreca, *La Sardegna fenicio-punica*, Sassari, Chiarella, 1979, pp. 1-6.

### 1980

“Die Nuraghenkultur”, in *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, 1980, pp. 44-84.

“L'oltretomba e gli dei”, in *Nur: La misteriosa civiltà dei Sardi*, Cinisello Balsamo, A. Pizzi, 1980, pp. 105-140.

“Religion”, in *Kunst und Kultur Sardiniens vom Neolithikum bis zum Ende der Nuraghenzeit*, Karlsruhe, 1980, pp. 85-98.

*S. Agostino, chiesa e convento, Giornate dedicate a “Agostino: l'uomo, il Santo”*, Chiesa di Sant'Agostino, Cagliari, 15 gennaio 1980 (ciclostilato).

*Sardegna ieri e oggi*, Sassari, Gallizzi, 1980.

### 1981

“Bronzetti e statuaria nella civiltà nuragica”, in *Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età classica*, Milano, Scheiwiller, 1981, pp. 177-251.

“I beni culturali”, in *La geografia nelle scuole. Atti del XXV Convegno nazionale* (Cagliari, 22-26 settembre 1980), *Rivista dell'associazione italiana insegnanti di geografia*, XXVI, n. 1, gennaio-febbraio 1981, pp. 86-89.

“La preistoria sarda e la civiltà nuragica nella storiografia moderna”, in *Ichnussa. La Sardegna dalle origini all'età classica*, Milano, Scheiwiller, 1981, pp. 487-523.

“L'era del megalitico: i 1500 anni della civiltà nuragica”, in *Almanacco di Cagliari*, Cagliari, 1981.

“Monumenti antichi barbaricini”, in *Quaderni della Soprintendenza archeologica per le provincie di Sassari e Nuoro*, 10, 1981, pp. 1-194.

“Per una ricerca interdisciplinare di archeologia e storia”, in *Quaderni di Storia*, 2, 1981, pp. 181-186.

“Tradizione, identità e cultura sarde nella scuola”, in *Linguaggio musicale e linguaggio poetico in Sardegna. Atti del Convegno di studi coreutico-musicali sardi* (Nuoro, 24-26 luglio 1975), Cagliari, Altair, 1981, pp. 79-85.

### 1982

“Architettura e scultura dell'età nuragica”, in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. I, Cagliari, Della Torre, 1982, pp. 71-76.

*La civiltà nuragica*, Sassari, Carlo Delfino, 1982.

*La Sardegna, la terra, la storia, l'arte e la civiltà di un popolo regionale*, Cagliari, Della Torre, 1982.

“L'età dei nuragici”, in *La Sardegna*, a cura di M. Brigaglia, vol. I, Cagliari, Della Torre, 1982, pp. 5-12.

“Stato delle ricerche di archeologia preistorica in Sardegna nell'ultimo decennio”, in *Stato attuale della ricerca storica sulla Sardegna. Atti del Convegno di studio* (Cagliari, 27-29 maggio 1982), in *Archivio Storico Sardo*, XXXIII, 1982, pp. 35-43.

“Tra le pietre dei nuraghi le antiche matrici sarde”, in *Atlante, Itinerari in Sardegna*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, agosto 1982, pp. 22-36.

### 1983

“Forme di contatto e processi di trasformazione nelle società antiche”, in *Atti del Convegno di Cortona* (24-30 maggio 1981), Roma, Collection de l'École Française de Rome, 1983, pp. 315-330.

### 1984

“Antichità paleocristiane nel Sulcis”, in *Nuovo Bullettino Archeologico Sardo*, I, 1984, pp. 283-300.

“La civiltà dei Sardi dalla preistoria alla fine del mondo antico”, in *I Sardi. La Sardegna dal paleolitico all'età romana*, Milano, Jaca Book, 1984, pp. 11-30.

“La Sardegna preistorica e nuragica”, in *Sardegna, Guide d'Italia*, Milano, Touring Club Italiano, 1984 (quinta edizione), pp. 37-52.

“Presenze barbariche in Sardegna dalla conquista dei Vandali”, in *Magistra barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano, Scheiwiller, 1984, pp. 559-570.

“Ricordo di Gennaro Pesce”, in *Archivio Storico Sardo*, XXXIV, 1984, pp. 387-392.

### 1985

“La Sardegna nuragica”, in *Archeo Dossier*, 9, novembre 1985.

*Origini della civiltà in Sardegna*, Torino, ERI, 1985.

“Ricerche in territorio di Fonni”, in *10 anni di attività nel territorio della Provincia di Nuoro*, Nuoro, 1985, pp. 18-25.

### 1986

“Il comitato paritetico Stato-Regione. Ruolo e attività”, in *Atti della I Conferenza*

*regionale sui beni culturali e ambientali* (Cagliari, 16-18 febbraio 1984), Cagliari, Regione Autonoma della Sardegna, 1986, pp. 45-52.

“Le lingue emarginate e i mezzi di informazione”, in *Sardegna Autonomia*, ottobre-dicembre 1986, pp. 17-24.

“Le miniere dalla preistoria all’età tardo-romana”, in *Le miniere e i minatori della Sardegna*, a cura di F. Manconi, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1986, pp. 7-18.

“Per il catalogo archeologico dei villaggi e delle chiese rurali abbandonati in Sardegna”, in *Archivio Storico Sardo*, XXXV, 1986, pp. 145-168.

“Recensione di S. Tinè, *Passo di Corvo e la civiltà neolitica del Tavoliere*, Genova 1983”, in *Studi Sardi*, XXVI (1981-85), 1986, pp. 361-368.

“Società ed economia nei centri nuragici”, in *Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i paesi del Mediterraneo. Atti del I Convegno di studi* (Selargius-Cagliari, 29-30 novembre 1985), Cagliari, Stef, 1986, pp. 77-87.

“Tomba di giganti a Preiganti (Gergei-Nuoro)”, in *Studi Sardi*, XXVI (1981-85), 1986, pp. 51-61.

#### 1987

*In diretta dai nuraghi*, intervista a Giovanni Lilliu (A. Paracchini), TC, 29 marzo-4 aprile 1987.

“Inseguendo il sogno di riconquistare il mare”, in *Sardegna Autonomia*, n.s., XIII, gennaio-febbraio 1987, pp. 17-32.

“La Sardegna tra il II e il I millennio a.C.”, in *Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i paesi del Mediterraneo. Atti del II Convegno di studi* (Selargius-Cagliari, 1986), Cagliari, 1987, pp. 13-32.

“L’autonomia dimenticata”, in *Rinascita Sarda*, 10, ottobre 1987.

*Museo Italia. La più grande Mostra d’arte all’aria aperta. Sardegna*, Milano, A. Curcio, 1987, pp. 218-229.

“Nella società nuragica l’invalido non veniva emarginato”, in *Notiziario provinciale dell’invalido civile*, Cagliari, dicembre 1986-aprile 1987, pp. 8-9.

“Per una rappresentazione dinamica della cultura popolare sarda”, in *Il museo etnografico di Nuoro*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1987, pp. 11-20.

“Riconquistare la libertà”, intervista a Giovanni Lilliu (F. Casula), in *Città quartiere*, maggio 1987.

“Ricordo di Ferruccio Barreca”, in *Quaderni della Soprintendenza archeologica per le province di Cagliari e Oristano*, 4, 1987, pp. 16-18.

#### 1988

“Eredità delle origini. Per una storia dell’identità”, in *La Sardegna*, 3, 1988, pp. 19-22.

“Il Paleolitico e il Neolitico”, in *Storia dei Sardi e della Sardegna*, I, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 41-68.

“La bella Età del Bronzo”, in *Storia dei Sardi e della Sardegna*, I, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 83-110.

*La civiltà dei Sardi dal Paleolitico all’età dei nuraghi*, Torino, Nuova ERI, 1988 (aggiornamento dell’edizione del 1967).

“La crescita delle aristocrazie: l’età del Ferro”, in *Storia dei Sardi e della Sardegna*, I, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 111-127.

“Nuova ricchezza e nuovo potere”, in *Storia dei Sardi e della Sardegna*, I, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 69-82.

“Recensione de *I Catalani in Sardegna* (a cura di J. Carbonell e F. Manconi), Milano, 1984”, in *Studi Sardi*, XXVII (1986-87), 1988, pp. 503-524.

“Recensione de *Le opere e i giorni. Contadini e pastori* (a cura di G. Angioni e F. Manconi), Milano, 1982”, in *Studi Sardi*, XXVII (1986-87), 1988, pp. 525-529.

“Solitudine come crocevia”, in *Lumana avventura*, Milano, Jaca Book, primavera 1988.

*Su Nuraxi di Barumini*, Sassari, Carlo Delfino, 1988 (in collab. con R. Zucca).

#### 1989

“Introduzione”, in L. Porru, R. Serra, R. Coroneo, *Sant’Antioco. Le catacombe, la chiesa martyrium, i frammenti scultorei*, Cagliari, Stef, 1989, pp. 7-12.

“La Sardegna preistorica e le sue relazioni esterne”, in *Notiziario dell’Università di Cagliari*, Cagliari, 1989, pp. 43-59; anche in *Studi Sardi*, XXVIII (1988-89), 1989, pp. 11-36.

“Lineamenti di cultura materiale dal Neolitico all’Alto Medioevo”, in *Il Museo Archeologico di Cagliari*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1989, pp. 21-30.

“Meana dalle origini all’alto medioevo”, in *Meana, matrici e tradizioni*, Cagliari, 1989, pp. 29-100.

“Monumenti della religiosità della Sardegna preistorica”, in *Religiosità, teologia ed arte. Convegno di studio della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna* (Cagliari, 27-29 marzo 1987), Roma, Città Nuova, 1989, pp. 25-32.

“Origine e storia del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari”, in *Il Museo Archeologico di Cagliari*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1989, pp. 11-20.

“Recensione de *L’archeologia romana e altomedievale nell’Oristanese*, Taranto, 1984”, in *Studi Sardi*, XXVIII (1988-89), 1989, pp. 545-568.

“Relazione di apertura”, in *La cultura di Ozieri, problematiche e nuove acquisizioni. Atti del I Convegno di studio* (Ozieri, gennaio 1986-aprile 1987), a cura di L. Campus, Ozieri, 1989.

“Recensione di *Nurachi. Storia di una chiesa*, Oristano, S’Alvure, 1985”, in *Studi Sardi*, XXVIII (1988-89), 1989, pp. 569-579.

### 1990

“I musei regionali”, in *Musei locali e musealizzazione delle aree archeologiche: problematiche di gestione e figure professionali*, in *Quaderni della Soprintendenza archeologica per le provincie di Cagliari e Oristano*, 7, 1990, supplemento, pp. 5-8.

“Prefazione”, in *Nicola Tiole: Album di costumi sardi riprodotti dal vero (1819-1826)*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 1990, pp. 5-7.

“Prefazione” e “La questione nazionale sarda”, in G. Contu, *La questione nazionale sarda*, Quartu Sant’Elena, Alfa, 1990, pp. 9-15, 191-194.

“Premio letterario «Marmilla» – Mogoro”, in *Antologia di poesia e prosa in lingua sarda e italiana*, Mogoro, La Tipografia Mogorese, 1990, pp. VII-XI.

“Sopravvivenze nuragiche in età romana”, in *L’Africa Romana. Atti del VII Convegno di studio* (Sassari, 15-17 dicembre 1989), 7, Sassari, 1990, pp. 415-446.

### 1991

“Ai padri sacri”, in *Sardegna*, numero speciale a cura degli uffici P.R. dell’Italtour, 1991, pp. 4-10.

*Antonio Amore: venti anni di Sardegna*, Oristano, S’Alvure, 1991, pp. 5-8.

*Appunti per una storia del paese di Barumini (Cagliari)*, Sassari, Carlo Delfino, 1991, pp. 3-15.

“Figli della pietra”, in *Comunità Montana n. 3-Gallura*, 7, n. 3, Tempio, luglio-agosto 1991, pp. 16-28.

“Il grido di dolore di Giovanni Lilliu”, in *Archeologia viva*, n.s., X, n. 22, settembre 1991, pp. 74-78.

“La Sardegna e il mare durante l’età romana”, in *L’Africa Romana. Atti dell’VIII Convegno di studio* (Cagliari, 14-16 dicembre 1990), 8, Sassari, 1991, pp. 661-694.

“Medicina in Sardegna durante l’età romana”, in *Scritti in onore di Ugo Carcassi*, Cagliari, Università di Cagliari, 1991, pp. 206-208.

“Prefazione”, in *In nome del pane. Forme, tecniche, occasioni della panificazione tradizionale in Sardegna*, Sassari, Carlo Delfino, 1991, pp. 7-10.

“Presentazione”, in M. Medde, *Il senso del cammino*, Ghilarza, 1991, pp. 1-6.

“Quel demiurgo «Sardus Pater». Una testimonianza epistolare sulla salvaguardia dei beni culturali nell’isola”, in *E. Lussu, Una leggenda sull’altipiano*, in *La Città. Periodico di cultura e arte*, II, n. 3-4, 1991, pp. 61-72.

“Recensione dei *Quaderni della Soprintendenza archeologica per le provincie di Cagliari e Oristano*, I-II, n. 4, 1987”, in *Studi Sardi*, XXIX (1990-91), 1991, pp. 551-556.

“Recensione di *Ampsicora e il territorio di Cornus*, Taranto, 1988”, in *Studi Sardi*, XXIX (1990-91), 1991, pp. 557-560.

“Recensione di L. Porru, R. Serra, R. Coroneo, *Sant’Antioco. Le catacombe. La chiesa martyrium. I frammenti scultorei*, Cagliari, Stef, 1989”, in *Studi Sardi*, XXIX (1990-91), 1991, pp. 564-569.

“Recensione di *Sancti innumerabilis. Scavi nella Cagliari del Seicento: testimonianze e verifiche*, Oristano, S’Alvure, 1989”, in *Studi Sardi*, XXIX (1990-91), 1991, pp. 561-564.

“Recensione di *Sassari. Le origini*, Sassari, Gallizzi, 1989”, in *Studi Sardi*, XXIX (1990-91), 1991, pp. 570-581.

“Ricordo di Raffaello Delogu”, in *Studi Sardi*, XXIX (1990-91), 1991, pp. 545-548.

“Sulla coralità di ispirazione popolare”, in *L’annuario sardo. Rivista di storia, arte e tradizioni*, 1990-91, pp. 45-51.

### 1992

“Ancora una riflessione sulle guerre cartaginesi per la conquista della Sardegna”, in *Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti*, serie IX, 3, Roma, 1992, pp. 17-35.

“Collezionismo etnografico in Sardegna”, in *Sardegna antica. Culture mediterranee*, Nuoro, La Poligrafica Solinas, 1992, pp. 30-32, 37.

“Conclusione e saluto”, in *La Sardegna nel Mediterraneo tra il Bronzo medio e il Bronzo recente (XVI-XIII secolo a.C.). Atti del III Convegno di studi: Un millennio di relazioni fra la Sardegna e i Paesi del Mediterraneo* (Selargius-Cagliari, 19-22 novembre 1987), Cagliari, Della Torre, 1992, pp. 639-647.

“Doro Levi e l’archeologia della Sardegna”, in *MNHMEION. Ricordo triestino di Doro Levi. Atti della giornata di studio* (Trieste, 16 maggio 1992), Roma, Quasar, 1992, pp. 131-146.

“Isole del Mediterraneo occidentale: specificità e relazioni socio-culturali durante i tempi della preistoria e della protostoria”, in *X Jornades d’Estudios històrics locals. La Prehistòria de les Illes de la Mediterrània occidental* (Palma de Mallorca del 29 al 31 d’octubre de 1991), Palma de Mallorca, Gràfiques Miramar, 1992, pp. 21-46.

“La figura e l’opera di Piero Meloni”, in *Sardinia antiqua. Studi in onore di Piero Meloni in occasione del suo settantesimo compleanno*, Cagliari, Della Torre, 1992, pp. 13-28.

“L’architettura nuragica”, in *Scienza dei materiali e beni culturali. Esperienze e prospettive nel restauro delle costruzioni nuragiche*, *Atti del Convegno* (Cagliari, 11 dicembre-Villanovaforru, 12 dicembre 1990), Cagliari, Stef, 1992, pp. 1-7.

“Memoria di Barumini”, in *Insieme*, Barumini, 1992, pp. 9-13.

“Miti e rituali nella Sardegna preistorica”, in *Sardinia in the Mediterranean: a Footprint in the Sea. Studies in Sardinian Archaeology presented to Miriam S. Balmuth*, ed. Robert H. Tykot and Tamsey K. Andrews, Sheffield Academic Press, 1992, pp. 11-12, 378-383.

### 1993

“Giovanni Spano, 1803-1878”, in *I Cagliaritari illustri*, a cura di A. Romagnino, I, Cagliari, Della Torre, 1993, pp. 182-187.

“I castelli della Sardegna medievale”, in *La Sardegna. Trimestrale politico-culturale*, 9, aprile-giugno 1993, pp. 16-19.

“Il cavallo nella protostoria sarda”, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti*, IV, serie IX, fasc. 2, Roma, 1993, pp. 235-259.

“La figura e l'opera di Pietro Meloni”, in *Sardinia Antiqua. Atti del X Convegno di studio* (Oristano, 11-13 dicembre 1992), Nuoro, Archivio Fotografico sardo, 1993, pp. 63-69.

“Milizie in Sardegna durante l'età bizantina”, in *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di L. D'Arienzo, I, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 105-135.

“Passato e presente del paesaggio sardo. Il difficile rapporto uomo-natura dai nuragici ai giorni nostri”, in *Demos, Ricerca e ambiente*, Cagliari, 1993, pp. 182-187.

*The Sardinia of the Nuraghi*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1993.

### 1994

“Introduzione”, in *L'uomo e il fiume. VII Rassegna internazionale di Documenti Etnografici* (Nuoro, 10-15 ottobre 1994), Nuoro, ISRE, pp. 9-18.

“Le grotte di Rureu e Verde nella Nurra di Alghero (Sassari)”, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti*, V, serie IX, fasc. 4, Roma, 1994, pp. 629-690.

“Presentazione”, in AA.VV., *Omaggio a Doro Levi*, in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Archeologici per le province di Sassari e Nuoro*, 19, Ozieri, Il Torchietto, 1994, pp. 5-13.

### 1995

“Betili e betilini nelle tombe di giganti della Sardegna”, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie*, VI, serie IX, fasc. 4, Roma, 1995, pp. 422-507.

*Cultura e Culture. Storia e problemi negli scritti giornalistici di Giovanni Lilliu*, a cura di A. Moravetti, Sassari, Carlo Delfino, 1995, 2 voll.

“Preistoria e protostoria del Sulcis”, in *Carbonia e il Sulcis. Archeologia e territorio*, Oristano, S'Alvure, 1995, pp. 11-50.

“Presentazione di *Sardinia antiqua*”, in *Archivio Storico Sardo*, XXXVIII, 1995, pp. 430-433.

### 1996

“Bicentenario dei moti di liberazione del 1796. L'effimero trionfo dell'Angioy”, in *Il Popolo sardo. Rivista bimestrale della Sardegna*, II, n. 2, maggio-giugno, 1996, pp. 27-35.

“La lingua sarda: problemi e prospettive”, in *Attoppus cun sa lingua e sa cultura de Sardigna*, Dolianova, Grafica Parteolla, 1996, pp. 17-24.

“Sardegna anticlassica”, in *Società sarda. Periodico di Nuovo impegno*, 3° quadrimestre, Quartu Sant'Elena, Castello, 1996, pp. 68-74.

“Uomo e ambiente in Sardegna nel percorso storico”, in *Studi Sardi*, XXX (1992-1993), Cagliari, 1996, pp. 5-19.

### 1997

“Due statuine in bronzo di età nuragica dalla località di Agrani-Nurallao (Nùoro)”, in *Alle soglie della classicità. Il Mediterraneo tra tradizione e innovazione. Studi in onore di Sabatino Moscati*, a cura di E. Acquaro, Pisa-Roma, 1997, pp. 833-841.

“Il manoscritto Gilj e gli idoli sardo-fenici”, in *Le Carte d'Arborea. Falsi e Falsari nella Sardegna del XIX secolo*, a cura di L. Marrocu, Cagliari, AM&D, 1997, pp. 287-300.

“Il Mediterraneo fra passato e presente”, in *Pastorizia e politica mediterranea. Atti del XIX Seminario per la cooperazione mediterranea* (Cagliari, 14-15 novembre 1997), a cura di F. Nuvoli, R. Furesi, Cagliari, Tema, 1997, pp. 25-33.

“La grande statuaria nella Sardegna nuragica”, in *Atti dell'Accademia dei Lincei, Memorie*, IX, serie IX, fasc. 3, Roma, 1997, pp. 284-385, tavv. I-XXXVI.

“Pesca e raccolta dalla preistoria all'età romana”, in *Pesca e pescatori in Sardegna. Mestieri del mare e delle acque interne*, a cura di G. Mondardini, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1997, pp. 15-27, figg. 1-20.

“Presentazione”, in *La cultura di Ozieri. La Sardegna e il Mediterraneo nel IV e III millennio a.C. Atti del II Convegno di studio* (Ozieri, 15-17 ottobre 1990), a cura di L. Campus, Ozieri, Il Torchietto, 1997, pp. 9-12.

“Sa die de sa Sardigna”, in *Il popolo sardo. Rivista trimestrale della Sardegna*, III, 2, aprile-giugno 1997, pp. 51-54.

“Sarda Arte”, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, supplemento II (1971-94), Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 134-141, figg. 166-176.

“Trent'anni di lotta per la lingua sarda”, in *L'amarezza leggiadra della lingua. Atti del Convegno (Tonino Ledda e il movimento felibristico del premio di letteratura Città di Ozieri. Percorsi e prospettive della lingua materna nella poesia contemporanea)*, Ozieri, Il Torchietto, 1997, pp. 33-39.

**1998**

“Archeologia in Sardegna: uno straordinario progresso”, in *Papers from the EAA Third annual Meeting at Ravenna*, 1997, vol. III (*Sardinia*), a cura di A. Moravetti, Oxford, BAR International Series, 719, 1998, pp. 1-6.

“Aspetti e problemi dell’ipogeismo mediterraneo”, in *Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie*, X, serie IX, Roma, 1998, pp. 123-157, tav. I-XLV.

“Costruzioni circolari in pietre a secco con copertura a tholos (Sardegna, Corsica, Minorca)”, in *Costruzioni circolari con copertura a tholos in Europa. Atti del Convegno Internazionale* (Ascoli Piceno, 2-3 aprile 1998), pp. 5-14, figg. 1-26.

“Il mondo dei megaliti”, in *Archeoastronomia, credenze e religioni nel mondo antico. Atti del Convegno Internazionale* (14-15 maggio 1997), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1998, pp. 8-40, 250-252.

*L’archeologo e i falsi bronzetti, con la biografia dell’autore raccontata da R. Copez*, Cagliari, AM&D, 1998.

“Lingua, identità, radici e ali”, in *La grotta della vipera*, XXIV, n. 84, 1998-99, pp. 5-12.

“Luoghi di culto e monumenti pagani convertiti in sedi della religione cristiana”, in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, a cura di F. Atzeni, T. Cabizzosu, Cagliari, Della Torre, 1998, pp. 41-60.

“Origini della civiltà in Sardegna”, in *Rivista di Archeologia*, XXII, 1998, pp. 133-140.

“Origini della civiltà in Sardegna”, in *Sardegna. Chek Point*, Firenze, Icona, 1998.

“Prefazione”, in G. Tore, *Rilievo funerario in pietra. Scultura e rilievo nella Collezione comunale di Sedilo: dall’età nuragica alla punico-romana*, Villanova Monteleone, Soter, 1998, pp. I-IV.

**1999**

*Arte e religione della Sardegna prenuragica*, Sassari, Carlo Delfino, 1999.

“Gramsci e la lingua sarda”, in *Il pensiero permanente. Gramsci oltre il suo tempo*, Cagliari, Tema, 1999, pp. 156-160.

“Introduzione”, in U. Cardia, *Autonomia sarda. Un’idea che attraversa i secoli*, Cagliari, Cucc, 1999, pp. 9-29.

“Recensione di *Archivio Storico Sardo*, XXXVIII, 1995”, in *Studi Sardi*, XXXI (1994-1998), 1999, pp. 569-572.

“Recensione di M. Luisa Ferrarese Ceruti, *Archeologia della Sardegna preistorica e protostorica*, Nuoro, Poliedro, 1997”, in *Studi Sardi*, XXXI (1994-1998), 1999, pp. 576-582.

“Ricordo di Giovanni Tore (1945-1997)”, in *Studi Sardi*, XXXI (1994-1998), 1999, pp. 588-593.

*Su Nuraxi di Barumini. Guida*, Cagliari, Valdes, 1999, pp. 1-18.

“Teoria, pratica e senso dell’archeologia”, in *Almanacco Gallurese*, 1999-2000, pp. 35-44.

“Viaggio nel Partito Sardo d’Azione”, in *Bollettino Bibliografico e Rassegna Archivistica e di Studi Storici della Sardegna*, 1999, pp. 1-5.

**2000**

“Archeologia di San Vito”, in *I Quaderni Sarrabesi. Atti dell’incontro culturale* (Murravera, 19-2-2000), Litografica Progres, 2000, pp. 6-11.

“Aspetti e problemi dell’ipogeismo mediterraneo”, in *Lipogeismo nel Mediterraneo, origine, sviluppo, quadri culturali. Atti del Congresso Internazionale* (Sassari-Oristano, 23-28 maggio 1994), Muros, Stampacolor, 2000, pp. 3-28.

“D’una navicella protosarda nello *heraion* di Capo Colonna a Crotone”, in *Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti*, serie IX, Roma, 2000, pp. 181-233.

“La costante autonomistica sarda”, in *Presente e futuro*, 10, 2000, pp. 43-80.

“Prefazione”, in M. Pallottino, *La Sardegna nuragica*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 7-60.

“Prefazione”, in U. Cocco, G. Marras, *Una moda fuori legge. Il fascino del pastore in velluto. La scoperta di uno stile etnico*, Napoli, Cuen, 2000, pp. 5-26.

“Presentazione”, in L. Pisanu, *I frati minori in Sardegna dal 1218 al 1639 (origini e forte presenza nell’isola)*, Cagliari, Della Torre, 2000, pp. 11-41.

“Presentazione di S. Moscati, *Storia degli italiani dalle origini all’età di Augusto*, Bardi Editore”, in *Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti*, XI, serie IX, Roma, 2000, pp. 163-171.

“Recensione di A. Ingegno-R. Sassa, *La casa di Eleonora. Una finestra aperta sul restauro*, Oristano, S’Alvure, 1994”, in *Studi Sardi*, XXXII (1999), 2000, pp. 440-444.

“Recensione di G. Mondardini, *Gente di mare in Sardegna. Antropologia dei saperi, dei luoghi e dei corpi*, Nuoro, ISRE, 1997”, in *Studi Sardi*, XXXII (1999), 2000, pp. 460-467.

“Recensione di L. Pisanu, *I frati minori in Sardegna dal 1900 al 1925 (sviluppo e autonomia)*, vol. III, Della Torre, 1995”, in *Studi Sardi*, XXXII (1999), 2000, pp. 445-449.

“Recensione di S. Cubeddu, *Sardisti, viaggio nel Partito Sardo d’Azione tra cronaca e storia, testimonianze, documenti, date e commento*, vol. II, Sassari, 1996”, in *Studi Sardi*, XXXII (1999), 2000, pp. 450-459.

**2001**

“La Sardegna fra il XVII e il XIV secolo a.C.: linee di sviluppo e relazioni esterne”, in AA.VV., *Culture marinare nel Mediterraneo centrale e occidentale fra il XVII e XV*

*secolo a.C. Ricerche di storia, epigrafia e archeologia mediterranea*, a cura di C. Giardino, Roma, Bagatto Libri, 2001, pp. 257-305.

“Lingua, identità, radici e ali”, in *Limba, lingua, language. Lingue locali, standardizzazione e identità in Sardegna nell'era della globalizzazione*, a cura di M. Argiolas, R. Serra, Cagliari, Cuec, 2001, pp. 43-55.

“Recensione di A. Moravetti, *Testimonianze archeologiche nel Marghine-Planargia*, II, Sassari, Carlo Delfino, 2000”, in *Studi Sardi*, XXXIII (2000), 2001, pp. 651-654.

“Recensione di W. Paris, *La Collezione Spano a Ploaghe*, Muros, Stampacolor, 1999”, in *Studi Sardi*, XXXIII (2000), 2001, pp. 655-660.

“Ricordo di Ranuccio Bianchi Bandinelli”, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie*, XI, serie IX, fasc. 4, Roma, 2001, pp. 684-689.

“Simbologia astrale nel mondo prenuragico”, in *L'uomo antico e il cosmo, Atti del 3° Convegno Internazionale di Archeologia e Astronomia* (Roma, 15-16 maggio 2000), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2001, pp. 163-234.

## 2002

“Arzachena, La civiltà della Gallura, il Re-Pastore e il culto dei morti”, in *Almanacco Gallurese*, 2002, pp. 54-66.

“La civiltà preistorica e nuragica in Sardegna”, in *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie*, XV, serie IX, Roma, 2002, p. 237.

*La costante resistenziale sarda*, a cura di A. Mattone, Nuoro, Ilisso, 2002.

*Le ragioni dell'autonomia*, a cura di G. Marci, presentazione di L. Ortu, Cagliari, Cuec, 2002.

“Profilo della storia delle miniere in Sardegna: valori e significati”, in *Per il Parco geominerario. Avviamento, progetti in itinere, prospettive, Pau, località Senixeddu, Convegno nazionale* (17 dicembre 2001), Cagliari, Rossa, 2002, pp. 28-31.

“Storiografia dei rapporti sardo-etruschi”, in *Etruria e Sardegna centro-settentrionale tra l'Età del Bronzo finale e l'Arcaismo. Atti del XXI Convegno di Studi Etruschi e Italici* (Sassari, 13-17 ottobre 1998), Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, pp. 19-48.

## 2003

*La civiltà dei Sardi dal Paleolitico all'età dei nuraghi*, prefazione di A. Moravetti, Nuoro, Il Maestrato-Rai ERI, 2003.

“Prefazione”, in E. Atzeni, *Cagliari preistorica*, Cagliari, Cuec, 2003, pp. 7-10.

## 2005

“Giovanni Spano e l'archeologia sarda”, in *Il tesoro del canonico*, a cura di P. Pulina e S. Tola, Sassari, Carlo Delfino, 2005, pp. 53-64.

## Avvertenze redazionali

Nella presente edizione del volume *Sculture della Sardegna nuragica*, pubblicato nel 1966 per i tipi di La Zattera, in merito ai testi sono stati adottati criteri conservativi; si è intervenuti esclusivamente nel caso di evidenti refusi tipografici e in forma lieve nella punteggiatura; graficamente sono state operate quelle modifiche formali finalizzate ad una più agile consultazione del volume: le immagini relative ai singoli reperti del catalogo sono state numerate facendo riferimento al numero della scheda corrispondente; la didascalia ad essa pertinente è stata eliminata perché già presente nella scheda, la quale contiene anche l'indicazione della provenienza dei manufatti, in originale collocata in coda alla bibliografia di riferimento.

SCULTURE DELLA  
SARDEGNA NURAGICA

*Agli artigiani e agli artisti della Sardegna*



## Prefazione

*Fa quasi dieci anni che, nelle Edizioni della Zattera dei Signori G. e A. Cocco di Cagliari, pubblicai il libro Sculture della Sardegna nuragica, con l'intenzione, raggiunta a considerare i risultati, di offrire uno scritto, tra lo scientifico e il divulgativo, sull'interessante argomento delle figurine di bronzo protosarde.*

*Il libro si esaurì rapidamente, tanto che gli Editori ne auspicarono subito una rapida ristampa. Cosa che io non potei né volli fare allora, sia perché impegnato a preparare pubblicazioni di larga sintesi come quelle già uscite sui Nuraghi (Ed. La Zattera, 1962) e La Civiltà dei Sardi (Ed. Eri, 1963), sia perché ritenevo opportuno attendere l'esito di ricerche e studi in corso sul tema, e, soprattutto, che si portassero a termine i restauri delle statuine voluti molto lodevolmente dall'autorità burocratica, e che il Ministero della Pubblica Istruzione concedesse di curare, con i tecnici del suo Gabinetto Fotografico, una nuova, studiata e completa riproduzione dei piccoli bronzi.*

*Tutte queste desiderate condizioni sono ormai venute a felice maturazione, così che si può sciogliere la giusta riserva. Di ciò saranno contenti – lo spero – gli amici Editori, e, di più, lo sarà il pubblico colto e amante dell'arte al quale è destinato questo nuovo volume sulle sculture nuragiche.*

*Il volume si presenta, ora, come un vero e proprio "Corpus" dei bronzetti sardi, tale che lo studioso e l'uomo di cultura vi possono trovare un'esauriente e (se c'è nella scienza qualcosa mai di tale) definitiva trattazione. Così a un testo introduttivo quasi completamente rifatto rispetto a quello dell'edizione del 1956, segue un particolareggiato Catalogo il quale non si limita più a dare i nudi elementi anagrafici sia pure accompagnati da una diligente Bibliografia come nel libro esaurito, ma offre la descrizione più minuziosa possibile e lo studio di ciascuna figurina od oggetto ornamentale. Ogni pezzo è illustrato con una o più fotografie, corrispondenti alle singole schede di catalogazione. Che d'un "Corpus" si tratti, lo si deduce dalla considerazione che di circa mezzo migliaio di bronzetti oggi conosciuti ne sono qui pubblicati 370, e cioè il 74%; il resto, a parte qualche esemplare di buona od ottima conservazione, è per lo più minutaglia di nessun valore artistico e di scarso interesse archeologico. Al carattere di "summa" del volume corrisponde il peso dell'illustrazione che si chiarisce dal grande numero delle fotografie, ben 664.*

*I 370 esemplari studiati, tra figurine e oggetti ornamentali, sono stati scelti tra quelli dei Musei e delle Collezioni pubbliche e private della Sardegna, nonché delle Raccolte museografiche e particolari della Penisola e dell'Estero. 263 pezzi sono del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari (nn. 1-12, 16-18, 20-37, 40, 42-48, 54-57, 60-64, 67-69, 71, 73, 77-79, 81, 83-84, 86-87, 90-99, 101-104, 106-110, 112-113, 115-147, 149, 151, 153-166, 168-173, 176-179, 181-193, 198-199,*

201, 205-207, 209-212, 216-220, 222, 225-230, 232, 235-248, 250-257, 259, 261, 266-268, 270-273, 275, 278-279, 281, 284, 287, 296, 298-304, 307, 309-313, 316, 319-320, 322-324, 327-328, 331, 340-344, 350-358, 360, 362-369); 53 di quello di Sassari (nn. 38-39, 50, 65, 74, 82, 85, 88, 100, 114, 148, 150, 167, 175, 180, 194-197, 200, 202-204, 208, 213-214, 221, 223-224, 231, 258, 262, 264-265, 269, 280, 282-283, 290, 292, 294, 308, 317, 329-330, 332-333, 336-339, 345-346, 359). Sono, inoltre, schedati 7 esempi del Museo di Antichità e del Palazzo Reale di Torino (nn. 72, 75, 152, 174, 215, 289, 293); 13 del Museo Archeologico Nazionale di Firenze (nn. 89, 260, 277, 286, 288, 291, 295, 321, 325-326, 334-335, 349); 4 del Museo Preistorico-Etnografico "L. Pigorini" (nn. 13, 51-52, 76) e 3 del Museo di Villa Giulia (nn. 111, 263, 361) in Roma; 1 del British Museum (n. 19) e 2 del Museo Nazionale di Copenhagen (nn. 53, 80). Alle Collezioni pubbliche di Enti locali appartengono i 9 pezzi dell'Antiquarium Arborense di Oristano (nn. 41, 234, 249, 276, 297, 305-306, 347-348) e i 2 della Biblioteca Civica di Nuoro (nn. 285, 318). Stanno, infine, in Raccolte private sarde i nn. 14-15, 49, 58-59, 66, 70, 233, 370 (non nominata di Cagliari), n. 105 (Asquer di Cagliari), n. 274 (Mura di Cagliari), n. 315 (De Martis di Olbia) e del Continente il n. 314 (Milani di Busto Arsizio).

Studiare tutto questo vasto e vario complesso di materiale artistico allogato in tante sedi, è stato possibile grazie al largo e generoso consenso offerto dai Direttori delle Raccolte pubbliche e da privati collezionisti. Pertanto sento il dovere di rivolgere, insieme con gli Editori, un vivo ringraziamento a quanti hanno agevolato questa mia fatica. Ai colleghi e amici Prof. Gennaro Pesce e Dott. Guglielmo Maetzke, Soprintendenti alle Antichità della Provincia di Cagliari e di quelle di Sassari e Nuoro, sono particolarmente in debito per avere autorizzato e facilitato l'esame diretto delle statuine dei Musei sardi e la pubblicazione di alcuni bronzetti inediti di recente introduzione. Un grazie pure ai Professori C. Carducci, G. Caputo, P. Sestieri, M. Moretti, Soprintendenti alle Antichità di Torino, Firenze, Roma V e dell'Etruria Meridionale per aver permesso una nuova visione e fatto eseguire apposta per questo libro nuove fotografie nei Musei da loro diretti. Per Firenze debbo un grande ringraziamento all'Ispettore Dott. Francesco Nicosia che ha collaborato alla compilazione delle schede relative ai pezzi custoditi in quell'importante Museo archeologico. Quanto alle agevolazioni avute da altra parte ricordo in particolare, per le Raccolte degli Enti locali, quelle del Prof. Giuseppe Pau, Conservatore dell'Antiquarium di Oristano; e, per i privati, non posso omettere le gentilezze della N.D.A. Asquer, del pittore Prof. A. Mura, del Dott. E. Milani. Ma desidero, soprattutto, sottolineare la squisita liberalità dell'illustre scienziato cagliaritano che vuole mantenere l'incognito, possessore di importanti statuette che si pubblicano qui per la prima volta.

Lascio da ultimo, per accentuare il significato della riconoscenza mia e degli Editori, la messa in risalto dell'opera dei tecnici fotografi del Gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione, e dell'intelligente e puntuale iniziativa degli alti funzionari e studiosi di quell'Istituto Prof. G. Castelfranco e C. Caprino, diretta a rinnovare, grazie

alla collaborazione dei Soprintendenti, l'intera documentazione fotografica dei bronzetti, con immagini nitide e curate nei particolari per effetto anche del recente restauro, eseguito dalla Signora Ancilla Cacace di Roma. A parte diamo i numeri di inventario di queste fotografie eseguite a Roma, nel Museo Preistorico-Etnografico "L. Pigorini", e, in Sardegna, nei Musei di Cagliari e Sassari e nell'Antiquarium Arborense di Oristano. Allo studio della ripresa fotografica dei bronzetti come alla sommaria anagrafe degli stessi ha dedicato molto tempo la Dott. M.L. Ferrarese Ceruti, Assistente alla Cattedra di Antichità Sarde dell'Università di Cagliari; ed anche a lei desidero porgere un sentito speciale ringraziamento.

Ciò fatto, affidiamo il volume alla benevolenza dei lettori, con la speranza di aver fatto qualcosa di utile se non proprio di gradevole.

Giovanni Lilliu

Cagliari, 5 agosto 1965

## Sculture della Sardegna nuragica

Nel 1763, nella sua *Storia dell'Arte dell'Antichità*, che fu il primo e fondamentale trattato del genere, Winckelmann, il Padre dell'Archeologia, faceva parola di alcune piccole sculture di bronzo, di origine sarda, conservate nel Museo Kirkeriano di Roma (oggi Museo Preistorico-Etnografico "L. Pigorini") (nn. 13, 51-52, 76).

Sacerdote del credo estetico "ellenico", propenso a preferire, come il giovane Goethe, al bello oggettivo il bello figurato racchiuso nell'aristocrazia formale delle sculture greche, nel giardino invalicabile della perfezione classica, Winckelmann giudicava quelle sculture "ganz barbarisch" per forma e rappresentazione: tali da suggerire il ricordo dei tempi antichi in cui era necessario scrivere sotto le figure: «das ist ein Pferd, das ist ein Esel».

Il giudizio non era lusinghiero, ma coerente col gusto dell'epoca e con la persona dell'uomo che concepiva l'estetica classica come una mistica, e che relegava nella non arte quanto non obbedisse ai dettami della regola tradizionale dell'armonia e della proporzione. Se però non si dava a Winckelmann esteta di esprimere una positiva valutazione artistica sulle figurine sarde antiche, ad esse tuttavia non mancava l'attenzione dell'erudito Winckelmann che, nell'accostarle alle statue etrusche e consimili, intendeva forse cogliere una certa loro atmosfera spirituale strana e torbida propria del "barbaro", e, comunque, ne stabiliva la situazione nella cultura e nel tempo, storicizzandole per quanto in modo generico e vago.

Da quello scorcio di secolo che, nell'orgia del classico, degnò appena d'un cenno i pupazzi della vecchia Sardegna, sono passati poco meno di duecento anni. Alle quattro statuette ricordate dal Winckelmann se ne sono aggiunte oltre quattrocento, venute in luce dal suolo dell'Isola, per scavi regolari o in trovamenti casuali, arricchendo il patrimonio museografico, principalmente le Collezioni archeologiche di Cagliari e Sassari, e animando il quadro delle vicende e della vita di genti remote che scrissero una meravigliosa e singolare pagina di storia nel Mediterraneo.

Le figurine hanno continuato ad attirare l'attenzione degli studiosi di vari Paesi, i quali ne hanno approfondito, in tempi successivi e con intenti diversi, motivi iconografici e stilistici, note culturali, contenuto morale e civile, valore storico, sviluppo ed età: né hanno mancato di far valere anche i loro eccellenti titoli antiquari al punto che, nel primo quarantennio dell'Ottocento, se ne fecero numerose falsificazioni, terribilmente immaginose, che suscitarono vane polemiche e per poco non compromisero l'onorabilità di uomini di cultura e di autorità politiche locali. Da ultimo, dopo quasi due secoli, i piccoli bronzi sardi

hanno avuto la giusta rivalutazione anche in sede estetica, essendo venuto a cadere, per il mutare dei tempi, il severo giudizio di Winckelmann, sostituito da un consenso di opinione che non ragiona più sulle “sublimi” pietre di paragone del secolo di Pericle, cosiddetto “aureo”, e non crede al naturalismo tradizionale.

Il nuovo manifesto estetico dei bronzetti nuragici ha non molti anni di vita. Fu proposto da chi scrive nell'agosto del 1949, a Venezia, dove sessanta piccole sculture di arte sarda antica, furono esposte per la prima volta al pubblico internazionale nella Mostra allogata nell'Ala Napoleonica delle Procuratie Nuove a Piazza San Marco. La qualità artistica dei bronzetti fu allora riconosciuta in misura superlativa e con consenso generale, e se ne trassero incitamento e conforto per rinnovare le esposizioni nelle principali città dell'Europa Occidentale: Roma, Firenze, Zurigo, Bruxelles, L'Aja, Amsterdam, Parigi, Lione, Antibes, Cambridge, Oxford, Londra, Amburgo, Milano.

L'attesa non è stata delusa. Le figurine, uscite temporaneamente dal grande silenzio antico dell'Isola, dappertutto fatte oggetto di favorevoli apprezzamenti, hanno sostenuto con esito positivo la stessa critica più spericolata dei “clans” d'avanguardia, entrando senza riserve nel circolo del gusto e della civiltà contemporanea, diventate da documenti di cultura e da temi di studio di *élite* archeologica, saggi ed esempi d'una presenza artistica gradita e popolare, per il discorso facile e piano sensibilizzato al mondo d'oggi.

Se il concetto del “ganz barbarisch”, espresso dal grande archeologo tedesco del Settecento, non ha oggi più il significato deterioro e spregevole che ai bronzetti nuragici – come ad altre forme d'arte romantica antica – attribuiva la critica aristocratica fino ai tempi che sono d'un ieri recentissimo, esso conserva tuttavia senso e validità, nei limiti della percezione d'un mondo arcaico tutto fremiti istintivi e sobbalzi sentimentali, tutto improvvisazioni rustiche ed emozioni misteriose, tutto motivi terrestri e talvolta infernali-demoniaci, tale da sembrar giusto e proprio che il Winckelmann lo collegasse a quello che per i Greci, colti e paludati, era l'incolto e nudo regno dei Barbari. Ma nel termine di *barbarico* il Winckelmann non poneva il significato storico di opposizione al *classico*, significato affermato invece all'Esposizione veneziana in termini di una nuova critica volta a stabilire un sentire diverso in relazione al contenuto positivo e attuale delle piccole sculture protosarde. Le quali, certamente, contengono una qualità artistica viva e produttiva, seppure fuori della categoria ufficiale e accademica greco-romana; e rivelano una forma espressiva compiuta esteticamente anche se la forma naturale, a differenza di quella classica che è perfetta e conclusa, resta aperta ed incompiuta.

Così si capisce perché i bronzetti, che facevano sorridere gli eruditi e i critici delle generazioni passate, riescano ora a far fremere d'entusiasmo e d'ammirazione i più fini e sensibili palati moderni, perché Picasso, che li ha visti ad Antibes, ne sia rimasto turbato e preso, e perché cultori d'arte del neoromanticismo contemporaneo, come già nelle manifestazioni dell'arte negra e selvaggia in genere, amino ritrovare nei prodotti plastici dei lontanissimi artigiani protosardi,

le origini ideali e le giustificazioni del valore perenne dell'odierno linguaggio “sovversivo”. Da qui derivano anche gli avvicinamenti, ripetutamente espressi nelle successive Mostre dei Bronzetti, fra le piccole sculture sarde, vecchie di secoli e cariche di storia, e talune creazioni figurative dell'arte contemporanea.

Le forme pure e semplificate di Moore e di Marini, di Braque e di Archipenko sono state citate più volte a confronto, cogliendosi modi espressivi, come la monumentalità frontale e la sintesi lineare e volumetrica, ritenuti comuni alle opere moderne primitiveggianti di quegli e di altri artisti e agli schemi sardi veramente e sinceramente primitivi. Soprattutto Christian Zervos ha insistito da ultimo, anche oltre il debito a parer mio, sul legame intimo delle due esperienze, dato da un filone mitico, specialmente manifesto nell'espressione istintiva e spersonalizzata, collettiva e biocosmica, sotto l'urgenza di suggestioni primordiali di natura magicosacrale.

Verrebbe in mente di applicare a tal concetto di unità artistica, la teoria delle idee elementari che il Bastian affacciò per spiegare le convergenze culturali, se la diversa età delle opere sarde antiche e di quelle moderne di cultura europea non invitasse anche a riflettere, come misura limitativa di tesi, sul valore della dimensione del tempo in rapporto al differenziarsi degli aspetti spirituali; cioè sull'importanza delle figurine nuragiche in se stesse. Certo è che la loro testimonianza del senso universale dell'arte si associa al significato relativo del mondo singolare e personale che esse esprimono, in ciò distinguendosi dal *caratteristico* banale di forme artigianali popolari di vari paesi che non superano il livello del *folklore*, e dall'universalismo artistico pianificatore, delizia di certa produzione contemporanea.

Questi sono stati i motivi del successo. E sono in parte gli elementi di validità formale e storica delle figurine della Sardegna.

Le statuine sarde assommano a più di quattrocento, numero rispettabile e che indica sia la vivacità produttiva delle botteghe in relazione a un grado economico e sociale piuttosto sviluppato, sia l'importanza del fattore religioso per il sorgere ed il moltiplicarsi dei piccoli lavori di scultura.

I terreni di tutta l'isola hanno restituito bronzetti nuragici, così chiamati dai *nuraghi* che sono grandiose fortezze in forma di torre troncoconica, fatte al modo arcaico “ciclopico”, con grosse pietre senza cemento. Ma la maggior quantità ne è uscita dal centro più selvaggio, dalla regione delle Barbagie, cioè la terra dei “Barbari” secondo la denominazione dei Romani, sede, oggi come nell'antichità, di gente forte e generosa, essenziale e sincera, la quale presenta ancora tratti fisici e spirituali riconoscibili in molte delle statuine di bronzo. Qui soprattutto fu dato agli antichi artigiani sardi di poter sviluppare la produzione più abbondante e varia, per disporre sul posto del metallo necessario, e perché l'asprezza del suolo e l'inaccessibilità del territorio montano e boscoso dettero modo alle genti nuragiche, ritratte dal piano e dalle colline sotto la pressione degli eserciti cartaginesi, di continuare a svolgere le loro vicende culturali quando, nel resto dell'Isola, era cessata ogni viva attività politica autonoma degli indigeni.

Per lo più le piccole sculture sono state rinvenute nei santuari dove i popoli nuragici, i *Bàlari* e gli *Iolèi* della tradizione letteraria greco-romana, abitatori di capanne e di nuraghi e che seppellivano i loro morti in tombe dette “dei giganti” o nelle “domus de janas” (case delle fate), rendevano culto alle acque custodite in pozzi costruiti talvolta con molta eleganza, col sistema della copertura a *tholos* (falsa cupola), come il famoso “tesoro d’Atreo”, in Grecia. In queste sedi, destinate alla venerazione di ignote divinità sotterranee di carattere naturalistico-vegetativo, le figurine erano esposte come ex-voto dei fedeli, appese alle pareti o fissate sui piedistalli di pietra disposti nel vestibolo dei pozzi sacri. Ma non di rado, venuti in disuso per sostituirsi alle vecchie le nuove offerte, i voti venivano riposti in *favissae*, quando non succedeva che i sacerdoti li alienassero ai ramai per la rifondita.

La massima parte delle figurine ha dunque un carattere votivo e culturale, significativa una devozione religiosa diffusa e profonda che non avrebbe potuto trovare una rispondenza espressiva plastica più aderente e ispirata. Ma i bronzetti vengono pure da case d’abitazione, da nuraghi, da grotte, da ripostigli, da luoghi dove si fondevano i metalli, assumendo, per tale origine diversa, il significato di oggetti ornamentali o protettivi o magici o di puro uso di trasformazione industriale. I pochi esemplari trovati nelle tombe, sia in Sardegna sia in Etruria, per ridursi alla specie di forme simboliche come le barchette figurate, rispondono al concetto antico di mezzo del defunto nel gran viaggio ultraterreno.

Per lo più le statuine rappresentano dei militari (nn. 8-46, 82-103, 125-139), variamente armati e presentati nelle diverse specialità e gradi corrispondenti ad un’organizzazione di difesa matura e complessa, quale è rivelata, d’altra parte ed in forme più vistose ed economicamente impegnative, dalle migliaia di fortificazioni nuragiche distribuite, in modo organico e con fine strategico determinato, su tutto il territorio isolano. Distinti, anche per le proporzioni più grandi di taluno come l’esemplare di Uta che è alto trentanove centimetri, sono i personaggi dei capi tribù, i quali esprimono il potere dinastico del re-pastore con lo spadone di parata, col bastone nodoso che fa da scettro, coll’ampio manto di ruvida stoffa caprina che ricorda “su saccu”: il mantello dei pastori sardi d’oggi (nn. 4-7). La dignità sovrana di governo è espressa dalla stessa forma ed è specialmente marcata dallo stilismo della schiena e del capo tratti in dietro (n. 7), secondo una formula mediterranea che dal paleolitico balcanico scende ai tempi minoico-micenei e geometrici paleoellenici; si aggiunga il linguaggio plastico sommario e contenuto, tutto chiuso nella forma severa ed imperiosa.

Dopo le figurine di capi tribù, sono da porsi quelle delle vere e proprie genti d’arme, soprattutto costituite da arcieri (nn. 11, 16-36, 98-101) e portatori di scudo e stocco o spada (nn. 12-15, 82-97, 125-139), i quali potrebbero avvicinarsi rispettivamente agli artiglieri e ai fanti di oggi. Le truppe più leggere erano fornite da frombolieri (n. 8), fra cui la tradizione antica ricorda i Balari, come abilissimi. I militari rappresentano l’aristocrazia sociale, la casta patrizia che ha

diritto a portare l’armi, l’espressione oligarchica di una società di pastori-guerrieri, di tipo patriarcale, fiera e ben organizzata in una disciplina che conosceva forse la schiavitù delle classi inferiori.

Oltre ai militari si osservano statuine di sacerdoti o maghi (nn. 111-114, 148), ed altre, e in maggior numero, di sacerdotesse o donne della “haute” (matriarche), coperte da veli o da ampi cappelli nella forma del *sombrero* messicano o da altri copricapi, per lo più col mantello, le quali erano anche forse fattucchiere e mediche della tribù, per non dimenticata influenza d’un remoto stato sociale di matriarcato in cui dominava la donna, essendo sostituito il padre dall’antenato-*totem* (nn. 69-81, 120-122, 143-147). La presenza vitale femminile, meglio marcata dal mistero della maternità che evoca il travaglio della rigenerazione stagionale della natura, è fermata in alcuni gruppi di madri sedute col bimbo in grembo (nn. 123-124), ma specialmente nella cupa composta tristezza della “Pietà” di Urzulei (n. 68), in cui, se non è contenuto un oscuro mito agreste vegetativo del tipo Iside-Osiride, vive il ricordo doloroso dell’epilogo tragico d’una tipica antica vendetta sarda: il figlio adulto, guerriero, che la madre rigida e immota chiude, come per animarlo, nel calore del manto ampio quanto il suo abbraccio, è morto, ucciso da “una mano che c’è e non si vede”, come dice un vecchio proverbio della montagna.

Le statuette mostrano poi la gente umile, popolani (nn. 47-66, 115-119, 142, 149-181) e popolane (nn. 185-187), per lo più col corpo protetto da vesti succinte che contrastano con gli abbigliamenti cerimoniosi dei personaggi delle classi elevate, in atteggiamenti e movenze estremamente realistiche, saporosamente villereccio, ricche di colore e di calore mediterraneo. V’è il suonatore di corno (n. 182), e quello di triplice flauto di canne (n. 183), strumento che usa ancora nella Sardegna meridionale in occasione di feste religiose frequentate da numeroso popolo che indossa il variopinto costume (lo strumento si chiama “launeddas” e, al suono, i Sardi ballano, ora a ritmo lento ora con eccitazione orgiastica che ricorda danze antiche magiche propiziatrici d’amore e di fecondità). Vi sono i pastori che recano sulle spalle l’ariete (nn. 57-58, 153) od offrono un porcellino (n. 235) o un gruppo di pelli d’agnello (n. 369) sospese per la mano, e altri doni ancora (nn. 61, 151, 181); e v’è la gente dei campi che presenta le primizie: i frutti, i pani o focacce o altre cose (nn. 48, 52, 56, 118, 152, 154-158, 161, 163, 167-168, 171, 173-175, 178). Una figurina porge una colomba o altro volatile domestico (n. 180). Tra questi devoti del ceto popolare non manca chi si fa effigiare col bagaglio portatosi durante il viaggio di pellegrinaggio al santuario, recipienti per cibarie e liquidi (nn. 59, 150), o nell’atto di presentare, in una brocca, forse l’acqua santa attinta al pozzo del tempio (n. 60). Vi sono le donne comuni che portano l’anfora (n. 186) o il canestro con le offerte sul capo (n. 187). Interessanti i generici, come il lavoratore del cuoio (n. 66), rappresentato seduto nelle sue faccende. Gli “sportivi” dei ludi sacri sono esemplificati dal gruppo in lotta di Uta (n. 10) e dai “pugilatori” (nn. 64-65). Presenti i malati che impetrano guarigione o ringraziano, come i personaggi con gruccia (nn. 62, 179) e quello con la mano fasciata (n. 116).

In sostanza, le figurine rappresentano, illustrandola nel vario contenuto tematico e iconografico, con semplicità e efficacia, con commovente aderenza al reale, con vigile misura espressiva, tutta l'umanità della Sardegna dei nuraghi, nella concretezza della vita quotidiana, nelle sue aspirazioni ideali, nel suo acuto istinto religioso, nei sentimenti della gioia e del dolore, resi con dignitosa sobrietà, con quella riservatezza severa e signorile che è caratteristica, ancor oggi, dei Sardi, soprattutto nelle regioni più appartate e conservative.

Insieme alle rappresentazioni comuni degli uomini, che sono per lo più figurati nell'attitudine di chiedere grazie o rendere omaggio alla divinità, si hanno anche bronzetti che evocano il mondo del mito e del soprannaturale. Qui bisogna dire che gli elementi sono incerti e vaghi, né sono molti, in ciò rispondendo, non senza significato, alla povertà dei documenti forniti dalla tradizione degli scrittori classici i quali si limitano a far parola di leggende di alcuni eroi, di struttura culturale composta, diventati dèi (*Iolaos, Sardus, Norax*), e a ricordare, come unica mitografia, quella di altri eroi – o di un eroe per Tertulliano – dal corpo incorrotto, assopiti in un sonno senza fine dentro tombe monumentali diventate luogo di incubazione salutare: l'eroe guarisce l'ossesso che dorme presso il tumulo o dà segni rivelatori del futuro, come nel mondo antico greco-italico o presso gli Africani d'ieri e di oggi.

Specialmente notevoli, fra le testimonianze del sovrumano, sono le figurine dei soldati, con quattro occhi e con quattro braccia, due stocchi e due scudi ritmati da pugnaletti in due coppie (nn. 104-110, 140-141); provengono tutte e soltanto dai recessi montani di Abini-Teti (Nuoro). Ritenute divinità della guerra, o esseri demoniaci, o mortali a cui si sarebbe acuita la forza della vista e del braccio per effetto del giudizio ordalico delle acque, riferito dagli antichi per la Sardegna, le statuine potrebbero essere anche, e più verosimilmente, di eroi militari il cui valore, presente e futuro (non esiste dimensione di tempo per il primitivo), si traduce nell'iterazione plastica di organi fisici di maggior risalto espressivo, per rendere ovvia e diretta la comprensione della nota psicologica. Nella disposizione bipartita del volto, scandito ritmicamente dai rilievi del naso e degli occhi fermi e grandi sul piano disteso frontalmente della maschera allucinante e barbara, nella parata simmetrica e bilanciata delle armi, moltiplicate, nella parte centrale del corpo, a dar senso e peso visivo di esaltazione all'idea del superuomo, non v'è tanto il gusto istintivo d'una geometria figurata a livello ornamentale, quanto il valore geometrico concepito sull'iterazione del numero semplice, corrispondente della facoltà comune: nel caso particolare sul doppio e i suoi multipli, tradotti in termini di operazione magica figurativa. Alla stessa concezione di magia del numero si attribuirebbero anche gli schemi di lunghe spade votive che sospendono figure stilizzate di cervi contrapposti, o d'altri animali, talvolta sormontati da arcieri o da punte di lancia (nn. 248, 250-259). Si tratta di figurazioni di magia simpatica venatoria, per produrre caccia abbondante? Anche qui siamo nella simbolica, certo piena di segreti e di brividi selvaggi, ma non astrusa, né repulsiva, e nemmeno resa troppo complessa dal razionalismo speculativo, proprio di altri popoli remoti del Mediterraneo (Mesopotamici, Egizi etc.).

Un essere mitografico è rappresentato dallo stranissimo bronzetto da Nule (Sassari), che figura un quadrupede di ibrida natura, con testa umana coperta da elmo ornato da corna e ampio pennacchio ricurvo in avanti, tutto rivestito d'una ricca gualdrappa sul dorso (n. 267). L'interpretazione d'un dio-toro semiantropomorfo, sviluppato dal concetto matriarcale dell'antenato frutto di rapporti fra una donna e una bestia (tipo Minotauro cretese), di cui non mancano indizi in figure e in schemi simbolici bovini della Sardegna prenuragica e nuragica; o quella del travestimento magico dell'uomo sotto le spoglie taurine, propria di civiltà totemistica non priva di elementi indiziari nell'antichità isolana e forse in certi mimi danzanti e mascherati del folklore moderno, devono far luogo all'ipotesi più probabile che l'essere fantastico di Nule, a mezzo fra il mostro e il demone, sia da avvicinarsi alla concezione del centauro assiro o greco-ciprioto col quale specialmente sono stringenti pure i rapporti iconografici oltre che l'idea mitica. Il suo carattere demonico resta indiscusso e forse si potrebbe affacciare l'ipotesi d'un essere subalterno accolto della divinità.

Da quanto è stato esposto non si ricava la conoscenza di sicure rappresentazioni di divinità antropomorfe, anche perché i Sardi antichi adoravano, per quanto sembra, gli elementi naturali, senza pensare per lo più a trasfigurarli in personificazioni umane, come fecero popoli più razionali ed evoluti intellettualmente. In effetti, una esplicita tradizione scritta ricorda che fra i *Barbaricini*, cioè i discendenti delle genti protosarde, i culti animistici delle pietre e degli alberi duravano ancora nell'alto Medioevo, mentre la venerazione delle acque e le loro virtù magico-ordalico-terapeutiche sono ripetutamente riferite dalla storiografia greco-romana relativa agli indigeni.

Un numero cospicuo di pietre coniche ben rifinite, situate presso le grandi tombe megalitiche dette dei giganti o nelle adiacenze di pozzi sacri, per essere per lo più segnate da mammelle o in altri esempi lisci riprodurre il membro virile in forme essenziali ed astratte, significano l'esistenza d'una coppia divina, femminile e maschile, di carattere funerario ed erotico-riproduttivo, proprio di civiltà mista agricolo-pastorale, avvicinabile al concetto naturalistico dei "doppi" orientali Isi-Osiride, Cibele-Attis, Ishtar-Tammuz, Astarte-Adone. L'idea che l'Essere supremo è troppo in alto, troppo grande per potersi occupare della terra, idea caratteristica della civiltà nomadica pastorale ben esemplificata nei popoli semitici, può avere determinato le genti protosarde, nello stadio patriarcale, a costringere l'aspetto delle divinità nell'apparenza remota e arcana del simbolo, senza dar loro volto terrestre, umano, quello appunto che, per converso, assume tanto significato di presenza attiva e di valore ideale e formale nelle numerose figurine. Forse un'eccezione va fatta per alcune statuette nude (nn. 183-185), nelle quali la nudità stessa, certi atteggiamenti ed attributi, certe lontane affinità iconografiche e rispondenze spirituali con prodotti del pantheon anatolico-siriaco e orientale in genere, potrebbero costituire indizi per riconoscerle delle divinità antropomorfe, sotto la suggestione della religione fenicio-punica. Riferimenti a divinità non sono mancati anche per altre figurine (nn. 68, 190).

Un interessante repertorio, preferito dai figurinai nuragici, è costituito dagli animali. Prevalgono per numero di rappresentazioni, da ritenersi in rapporto alla maggiore importanza e significato reale e simbolico acquisiti nella sfera economica e magica della primitiva società sarda, le statuine di buoi (nn. 192-216, 248-249). Meno numerose, ma ben presenti, quelle di cervi e daini (nn. 227-229, 250-260). Tra gli ovini si hanno esempi della specie domestica – capre e pecore – e della selvatica – muflone – (nn. 217-226, 248); così tra i suini, con figure di maiali e cinghiali (nn. 230-236). Nei pochi canidi si distinguono bene i cani dalle volpi (nn. 237-240). Rappresentati i volatili, per lo più colombe (nn. 241-247). Si tratta di fauna endemica, con elementi che persistono ancora nell'Isola, con i caratteri specifici delle razze antiche, in forme eleganti ma minute (micromorfismo).

L'esemplare faunistico della civiltà dei pastori nomadi, il cavallo, è figurato eccezionalmente e non come soggetto isolato, nel bronzetto di Saliu (Sulcis-Cagliari), in cui sul dorso dell'animale sta ritto un arciere saettante (n. 190). Questi è legato per le briglie alla testa del destriero, per maggiore fermezza nel trar il colpo se trattasi d'una prova ippica di bravura di cavalieri, quale usa ancor oggi nel folklore sardo in occasione di festività religiose e civili (*pariglias, sa sartiglia*); a dar l'evidenza dell'unione simbolica e del vincolo organico tra il dio e il suo animale sacro, se invece nel gruppo si contiene una concezione lontanamente influenzata da analoghe associazioni, molto più remote, della teologia anatolico-siriaca. Per quanto alcuni elementi iconografici e modi di stilizzazione indichino nella statuetta la mano d'un ramaio indigeno, la resa approssimativa dei caratteri somatici del cavallo, altri modi di stilizzazione e motivi materiali che sono comuni al sentire generale della plastica mediterranea antica, soprattutto orientale, inducono a ritenere che dietro l'apparenza locale viva la suggestione d'uno schema figurativo pervenuto alla tematica nuragica della cultura fenicio-punica delle coste, attraverso un processo di sincretismo religioso conseguente a ripetuti contatti culturali. Il cavallo era certamente conosciuto dai Fenici-Punici, e da questi fu introdotto nella Sardegna, limitatamente al territorio del loro dominio politico. Ma per gli indigeni, arroccati sulle montagne e che cavalcavano il bue (nn. 188-189), il focoso quadrupede del piano e delle colline diventate cartaginesi, costituiva l'animale strano e leggendario della civiltà rivale, termine di desiderio e di conquista e che, una volta posseduto, dette modo ai Sardi di diventare abilissimi cavalieri.

Se nelle figurine umane si offrì agli umili artisti il destro di esprimere la realtà nelle sue apparenze fenomeniche e contingenti senza nulla togliere all'ingenua improvvisazione poetica, dalla realtà stessa volgarizzata in forme ancor più dimesse e naturali traggono origine e vita le piccole sculture di animali. In poche aree artistiche della antichità preclassica (cretese-micenea, paleoiberica), il linguaggio formale del regno delle bestie è stato reso con altrettanta immediatezza e vivace espressività, con simile impegno visivo nell'osservare il particolare naturalistico e produrlo plasticamente con aderenza e insieme con elegante e ardita stilizzazione. Non si può spiegare una così sensibile percezione del respiro della

natura soltanto con l'estro artistico istintivo e il possesso di una certa facile tecnica nel formare, dovuta alla lunga abitudine.

È il remotissimo segreto impulso tradizionale del cacciatore totemico che vive nel recesso psicologico dell'artigiano, confermato dallo spirito agreste-pastorale della civiltà nuragica nella sua estensione. La consuetudine del bosco, della strada, della casa villereccia, la domestichezza continua col linguaggio ed i moti delle bestie, proprie di una società ferma allo stadio rurale del villaggio, rendono precisa e pronta la rappresentazione grafica, con perfezione talvolta meravigliosa. E le suggestioni persistenti, seppure confuse, della antica origine comune di uomo e bestia, riescono forse ancora a oggettivare nella versione figurativa degli atteggiamenti, delle movenze, delle espressioni istantanee degli animali, l'irrazionale della comunità primordiale, mentre i residui della magia totemistica, associati alla formula del sacrificio della civiltà pastorale più progredita, fanno delle figurine insieme mezzo sciamanico di fattura venatoria e di offerta religiosa alla divinità.

Recentemente Christian Zervos, lasciandosi sviare da inconsistenti raffronti con i culti zoolatrici egiziani sulla cui stessa antichità non sono tutti d'accordo, ha creduto di riconoscere nelle numerose effigi di animali di età nuragica, delle incarnazioni simboliche divine, senza tenere conto del divario intercorrente fra le manifestazioni di religiosità dei popoli paleosardi, i quali conservano una parte di tradizioni psicologiche delle genti allo stato di natura, e quelle culturalistiche degli Egiziani, elaborate dalla classe illuminata e potente dei sacerdoti. Anche, e soprattutto, le figurine animalesche, così ricche di colore locale e colte nella purezza della vita terrena di natura, devono essere valutate nel loro ambiente economico sociale e di cultura spirituale, che è quello di una realtà storica non ancora perfetta nella struttura politica, dove nel razionale religioso gioca ancora una parte di rilievo l'irrazionale magico di tradizione matriarcale e totemistica, mentre la società patriarcale a sfondo nomadico-pastorale, per effetto dell'immobilismo sedentario dello stadio agricolo e a causa della presenza del conquistatore straniero, si va frantumando nel particolarismo feudale del villaggio e dissolvendo lentamente nella fazione che la porterà, dove prima dove poi, alla perdita delle libertà originali.

Accanto alle figurine umane e animali, gli artigiani delle oscure ma attivissime botteghe sparse in ogni dove dell'Isola, producono oggetti, o figurati o decorati, connessi col culto, siano essi propriamente liturgici siano di semplice offerta.

Tra i primi si possono annoverare il terminale di insegna a protomi cervine n. 260, il doppiere con disegni simbolici n. 261, i modellini di sgabello nn. 262-263, la rotellina "solare" n. 264; rientrano, tra essi, anche i nn. 265-266 i quali sono riproduzioni in piccolo di idoli, l'uno del toro riassunto nel simbolo delle corna e l'altro forse della divinità materna ridotta a betilo.

Tra i secondi c'è una ricca varietà che va dalle minuscole imitazioni di monumentali edifizii (nn. 268-269) a oggetti personali finemente ornati, quali bottoni (nn. 332-336), lamine (n. 337), rasoi (n. 338), pendagli a catenelle (n. 339), ad armi grandi e piccole in forma di spade (n. 340), pugnali (nn. 341-346), faretrine (nn. 347-349), stilette (nn. 350-352). Queste armi, talune ridotte

a pezzi puramente simbolici come le faretrine, sono simili a quelle che portano addosso le statuette. Si aggiungano imitazioni in bronzo di attrezzi, come il carretto n. 353, o mobiletti (nn. 354, 366) dell'artigianato in legno che doveva essere, come fino a poco tempo fa, particolarmente fiorenti; o di pezzi eleganti di cesteria in fogge di pissidi (nn. 359-361), ceste (n. 362), corbe (n. 363); o, infine, di vasi di terracotta (nn. 364-365). Belle, poi, le anse figurate con schemi bovini o di uccelli (nn. 355-358) e interessante, nel suo stile provinciale che ricalca, come le anse, temi dell'arte orientalizzante, il resto di parete a ornato floreale della pisside n. 359; è quanto rimane di autentici grandi vasi di bronzo laminato la cui produzione, frutto di una tecnica affinata, dovette essere più abbondante di quanto ora non sembri.

In compenso, nelle stipi votive, sono frequenti le graziose navicelle bronzee, che costituiscono una delle peculiarità più rilevanti della metalloplastica protosarda. Esse sono ornate sulla prua con teste di animali, come buoi (nn. 270-313), arieti (nn. 314-317) e cervi (nn. 318-322), e, negli esempi più elaborati e preziosi, si presentano arricchite sugli orli, sui parapetti e sugli alberi (stilizzati da colonnine con "coffe"), di figure di uccelli, temi zoomorfi ed altri elementi di senso recondito in cui, non di rado, è difficile distinguere i limiti tra simbolo e ornamentazione, fra riflesso spirituale e gusto estetico (nn. 281, 287-289, 292-295, 297-299, 312, 320-321, 327-331). I sessantadue esemplari che qui si pubblicano, tra interi e frammentari (nn. 191, 270-331), danno una completa conoscenza sulla varietà delle forme fondata sul tipo "lungo" e su quello "corto" tondeggianti (non si escludono modelli siriaci o fenici anche per certe fogge di alberature e altri particolari costruttivi); sui motivi d'ornato tolti, in massima, dall'ambiente locale a contenuto più "continentale" che "marino" (un elemento forestiero si può ravvisare, se è tale, nel "macaco" del n. 191); sulle variazioni stilistiche del fondamentale sustrato geometrico che guida figure e composizione, passando da esempi di assoluta semplicità e tuttavia di linea elegantissima a costruzioni di un ornamentalismo *barocco* che segnano l'apice dell'arte e della tecnica degli scultori e forse anche un periodo di tempo più evoluto e recente (nn. 289, 320-321, 327).

Le navicelle, che venivano sospese per i manici alle pareti del vestibolo dei templi dove ardevano come lampade liturgiche, a volte erano anche utensili pratici che illuminavano le dimore dei vivi, mentre in quelle dei morti, dove in qualche caso sono state anche trovate, erano offerte al defunto e deposte nella tomba per significare e operare "magicamente" il passaggio dello spirito e del corpo nell'aldilà. Per quanto questi fossero gli usi più consueti, per cui il carattere vero dell'oggetto – e cioè quello di veicolo marino – si offuscava e si alterava, tuttavia le navicelle sono per noi documenti attendibili di come i Sardi antichi frequentassero il mare, tanto alacramente quanto ora fortemente lo ripudiano per cause di tristi circostanze storiche sopravvenute col succedersi delle molte e, per lo più, dure conquiste straniere, a cominciare da quella cartaginese.

Gli archeologi, già da tempo e soprattutto più di recente, si sono molto adoperati per cercare gli elementi formativi fondamentali tecnici, tipologici e culturali dei bronzetti nuragici, allo scopo anche di individuare nella loro apparente uniformità psicologica e nello spiccato colore locale che li distingue e caratterizza in assoluto e per converso nelle variazioni stilistiche, quanto di materia fosse derivato dall'esterno e quanto, invece, sia proprio della creatività fervida e distaccata dello spirito sardo antico. A seconda dei tempi e degli indirizzi di studio, dal primo avvicinamento più volte e variamente ripetuto in seguito, che ne fece il Winckelmann alle figurine etrusche e italiche, le affinità le parentele le dipendenze, insomma le assonanze di diversa natura fra sculture protosarde e i prodotti della piccola plastica di altri paesi del mondo antico, segnatamente mediterraneo, hanno toccato, qual più qual meno, le forme artistiche caucasiche, anatolico-siriache, fenicio-puniche, cretesi-micenee, egizie, paleogreche, paleoiberiche: si intende spesso in modo vago e generico, ma talvolta con riferimenti puntuali ed attendibili, per quanto frammentari e piuttosto superficiali essendo mancato il necessario approfondimento comparativo.

Ciò che si può ricavare dai più recenti studi come più accettabile conclusione è che le figurine appartengono alla corrente artistica mediterranea caratterizzata in prevalenza da elementi e valori geometrici, operante diffusamente e con inflessioni molteplici, già fin dagli inizi dell'ultimo millennio a.C. Essa compone, nel clima d'una certa poetica sarda, forme tradizionali preistoriche ed orientali che perdurano in ritardo di secoli, modificate e rivissute in una sorta di rifiorimento arcaistico consentito e favorito dalle disposizioni spirituali e dal carattere recessivo del particolare ambiente di cultura. Perciò avviene di poter riconoscere nelle piccole sculture, l'intreccio di esiti figurativi del gusto colto proprio del "geometrico" storico, di quello istintivo e "naturale" del "geometrico" preistorico, di quello infine, del tutto antigeometrico, improntato al realismo libero e scomposto della spiritualità mediterranea nella sua essenza originaria.

Dall'incontro di tanti elementi formativi di derivazione e senso diversi, non nasce però un connubio artistico ibrido e negativo, in quanto i fermenti, variamente definiti, vengono a cadere in terreno fisico e psicologico vergine sì e imperfetto nella ingenuità primordiale, ma ricco, in pari tempo, di caratteri specifici e di qualità fortemente originali e vitali. In vero, i dati esterni, diversamente rifluiti in seno alla civiltà locale, ne sono riassunti e rifusi in un accordo esemplare fra l'estro dell'individuo e la presenza collettiva dell'ambiente, in modo che si dà luogo a una nuova arte le cui espressioni, fornendo la giusta misura del rapporto che deve intervenire fra materia e linguaggio formale, se non tutte in parte contengono un significato estetico valido in assoluto.

Si capisce che un nuovo sentire artistico così vivacemente personale, svolto in concreto da artigiani dotati per natura e affinati da lunga tradizione, si sia potuto arricchire, col tempo, di note distinte e di modi espressivi singolari, e generare, in conseguenza, quella differenziazione stilistica che nasce così dal rilievo individuale degli artisti come dall'avanzato sviluppo della civiltà. Espresse con la



tecnica della cera perduta, cioè su modellini singoli che si distruggevano al momento della fusione, le statuine sono una diversa dall'altra, rivelando ciascuna un singolo ed estroso atto di creazione originale. Naturalmente non mancano alcune figurine di maniera, le quali, per contrasto, confermano la qualità eccellente ed esemplare dei modelli imitati (nn. 125-136, 138-141, 144-148). Di solito, i bronzetti manieristici si distinguono pure per le proporzioni minori.

Del resto tutte le sculture sono di piccole proporzioni, da circa 40 a 8 centimetri, talvolta di dimensioni miniaturistiche, segnatamente nelle statuine degli animali (2,7-2,5 cm). La piccolezza fisica sembra rendere le figurine più proprie alla piccolezza e alla fralezza degli uomini di un paesaggio psicologico ed economico a sfondo sciamanico e rurale, di un mondo morale su cui incombe ancora la misteriosa potenza dell'animale-totem, parvenza del dio, al quale l'uomo si assoggetta perdendosi nell'universo cosmico, libero dal suo io. In effetti circostanze storiche ed imperfezione organizzativa impedirono che dalle piccole opere nascesse la grande scultura, la grande statua che è il frutto dell'organizzazione politico-sociale cittadina, della conquista dell'umanesimo razionale, del superamento del concetto della divinità senza volto, in sostanza dello stadio storico nazionale. È certo però che, pur nelle proporzioni ridotte dei bronzetti, si coglie l'intenzione monumentale e, in definitiva, il senso d'una civiltà non sprovveduta di titoli positivi e di reali valori.

Questa civiltà produce, specialmente nella plastica, un'arte realistica, immersa nel suo ambiente terreno, che trasfigura immagini e costumi, istinti ed esigenze razionali, ne esprime la vita globale. È un'arte (mi si passi il termine) "umanistica", perché l'uomo si rappresenta, convinto di valere qualche cosa anche quando offre la sua figura in devozione alla divinità, di più anzi allora. Infatti nel suo slancio mistico non perde il senso della natura umana, non la stempera in simboli se non per eccezione, non la distrugge in astrazioni incomprensibili, non la idealizza nemmeno in schemi di perfezione formale. L'artigiano nuragico rispetta la struttura fisica dell'essere umano e degli animali e la riproduce se non proprio al naturale, come è nella sua essenza. Tratti, gesti, atteggiamenti, vesti, umori sono come quelli della vita. V'è nelle immagini il respiro vivo di persone e cose del giorno.

Accanto al carattere "umanistico" e "animalistico" di questa plastica nuragica, si afferma il valore "popolare" della stessa. È scultura "popolare" (non "folkloristica") sia perché l'ambiente nel quale le espressioni formali maturano è quello di artigiani, di gente comune (sia pure, in certi casi, al servizio dell'aristocrazia e cioè d'un'arte *aulica* e *diretta*), sia perché correnti, per lo più, sono i contenuti come, alla portata di tutti, cioè popolare, è il linguaggio figurativo, semplice, chiaro, estemporaneo.

Così nelle nostre figurine, che pur nascono dall'occasione transeunte dell'ex voto alla divinità e sono, dunque, cose effimere, ristrette in sostanza all'impegno e alla sfera del singolo (dell'artista e del committente), si coglie il senso d'un mondo solido e consistente che sa immettere un contenuto realistico anche laddove lo stile geometrico sembrerebbe negare ogni convivenza. In genere fra geometria e

realismo passa la frontiera di due mondi dello spirito: dell'astratto e del concreto, del simbolo e del naturale. Ma qui, nella piccola grande scultura degli antichi Sardi, troviamo un accordo inatteso tra le due antinomie. C'è quel tanto di metafisico da giustificare il titolo d'arte (cioè di un'espressione della spiritualità che ha bisogno di velare di poesia la nuda natura), e c'è, insieme, quell'aderenza alle cose per cui rivive globalmente, nella sua essenza reale, un piccolo mondo di uomini veri.

È avvenuto che, dopo quanto io scrissi nel 1949, quasi tutti coloro i quali, più o meno seriamente, hanno fatto attenzione alle statuette protosarde, si sono limitati a ripetere la mia classificazione in tre gruppi stilistici diversi: quello detto di Uta, quello di Abini, quello infine "barbaricino" mediterraneizzante o libero. Dico quasi tutti perché non ne ha tenuto conto il Signor Zervos il quale, considerando l'intera produzione plastica frutto istintivo e spersonalizzato della collettività naturale e irrazionale, ha rinunciato a vedervi anche il libero intervento di singole personalità d'artigiani: ciò che produce lo stile, anzi gli stili.

Benché sia giusto tenere nella debita evidenza il valore sociale del fatto artistico anche e soprattutto a voler riflettere sul carattere semi-etnologico della civiltà sarda nuragica, appare per contro eccessivo il negare ad uomini che la espressero, talvolta pure in forme proprie di stadio storico superiore, ogni consapevolezza estetica, che si connette con la discriminazione del gusto individuale e con la facoltà logica del raziocinio, non assenti in arti di tempi per quanto si voglia remoti. Perciò non mi sembra che la classificazione stilistica dei bronzetti, già proposta, abbia perso la sua validità sostanziale, sebbene oggi io preferisca non insistere sulla terminologia scolastica di "maestri" e "botteghe", e su certe sottili distinzioni dei gruppi di figurine, dove elementi ritenuti discriminatori non hanno significato stilistico, per essere di natura "illustrativa" ed accessoria. Vorrei aggiungere che degli stessi due gruppi di Uta e di Abini (così detti dall'essersi trovati i pezzi più rappresentativi in codesti luoghi della Sardegna meridionale e centrale) si potrebbe fare un unico gruppo ben caratterizzato e fundamentalmente diverso dal gruppo "barbaricino" o mediterraneizzante. Si riduce, così, la piccola plastica artigiana dell'Isola antica, a due correnti artistiche operanti ciascuna con modi e linguaggio propri, seppure non del tutto indipendenti tra loro, anzi in molti casi con influenze reciproche che danno luogo a prodotti ibridi e composti privi per lo più di valore estetico ma molto interessanti dal punto di vista culturale (nn. 61, 124-126, 137-139, 149-153).

Per quanto riguarda il valore strettamente formale, il gruppo Uta-Abini (nn. 4-60, 62-123, 127-136, 140-148, 192-261, 265-335, 337-338, 341-344, 354-359, 369) si caratterizza dalla espressione "geometrica", con le note d'ordinata simmetria, disposizione frontale, divisione in piani figurativi o decorativi sovrapposti, cadenza ritmica e ponderazione a bilancia, modellato ad estensione superficiale o a blocchi di volume. Certo non si tratta della geometria raffinata del "Denkbild" che, nella civiltà figurativa ellenica, è riuscita a porre le fundamenta

spirituali e formali dell'arte greca; ma d'un sentire artistico in cui ai riflessi concettuali, tradotti in linguaggio dialettale, della cultura geometrica d'età storica, si associano, senza confondersi del tutto, elementi di gusto della geometria primordiale, estemporanea ed intuitiva di estensione mediterranea, fissati per lungo trascorrere di tempo.

I lunghi e lunghissimi colli delle figurine umane (nn. 51-52, 54-55, 70-72, 80-81, 120), lo schema a lettera T di naso e arcata sopraccigliare ortogonali (comunissimo ma particolarmente calcato nei nn. 4-7, 17, 30, 34, 36-37, 39, 68, 76, 81, 91, 95, 101, 116), i volti invasi dal naso a pilastro (nn. 4, 7, 14, 18, 35-39, 51-52, 68, 78, 81, 95, 98, 101, 116, 120, 144, 153 per citare i più rilevanti), le teste rovesciate e le schiene inarcate all'indietro (nn. 7, 11-13, 19, 26, 52, 55-56, 60, 79, 90, 96, 104, 110), la stilizzazione cruciforme (n. 71), elementi propri di numerosissime figurine del gruppo Uta-Abini, ricordano motivi e formule stilistiche della scultura su marmo cicladica-cretese-elladica e anatolica presente pure in Sardegna già dalla fine del III millennio a.C. e nel II (nn. 2-3), della coroplastica balcanica, più largamente di prodotti artistici "geometrici" epipaleolitici e neoeneolitici (v. n. 1), diffusi dall'Asia Minore alla Penisola iberica. Ma, d'altra parte, il senso di ordinata e ponderata disposizione nello spartito figurale (nn. 4, 13, 28, 58, 60-62, 64, 72-73, 75-76, 79-80, 82, 89, 96, 101, 104-110, 112, 118, 120, 216, 245, 250-261, 266-269, 276, 278, 281, 288-289, 293-295, 297-299, 314, 316, 319, 321, 327, 332-333, 343, 354, 358) e l'ornamentalismo, a volte calligrafico, sviluppato su vesti acconciature ed armi (nn. 7, 11-15, 24-25, 69, 73-74, 81-82, 89-90, 94-96, 100-101, 103, 106, 111-113, 115-116, 118, 120-122, 143, 149, 259), quando non appare sugli animali (nn. 223, 230, 235, 247), sugli esseri demònici (n. 267), sulle più ricche delle navicelle (nn. 281, 287, 295-299, 311-312, 316, 320-321, 323, 325-326), su oggetti vari (nn. 261, 332, 337-338, 341-344, 347, 354-359, 368), echeggiano le culture figurative del mondo protoellenico e paleoitalico in parte ancora allo stadio originario di puro geometrismo e in parte già permeato di contenuti e di moduli stilistici orientalizzanti.

Se la qualità geometrica – frutto dell'incontro tra la sua dizione elementare e popolare primitiva e quella razionale d'*élite* già storica – sta al fondo delle statuette del gruppo Uta-Abini, costituendone il cemento ed il tessuto connettivo spirituale e culturale, non pertanto fu negato agli artigiani di formularla in termini plastici vari e distinti, con molta libertà espressiva e con ricchezza di risultati. Soprattutto su due elementi materiali espressivi è portata la ricerca: sul volume e sulla superficie ornata. Qualche volta si precisa il valore di massa, giungendo a degli effetti veramente plastici piuttosto inconsueti a un gusto schematico e filiforme, quale è il geometrico.

Nelle figurine umane in cui si afferma il valore volumetrico (che potremmo chiamare anche "cubistico" con parola moderna), si ottiene una costruzione essenziale, pura o quasi da elementi decorativi di disturbo, si realizza cioè una scultura secca e "strutturale" (nn. 4-88, 95, 98, 101-103, 109-110, 115-116, 120). La ricerca del volume la si concentra nella testa, cioè nella parte più importante

per la caratterizzazione del corpo umano e che più si presta per la sua forma a concludersi in simboli stereometrici. Le teste presentano "strutture" a cilindro (nn. 4-5, 7-12, 14-15, 28, 34-41, 45, 50-56, 68-72, 78, 80-81), a sferoide (nn. 6, 13, 24-25, 32, 42, 44, 46-49, 59-60, 79, 87, 103, 109-110, 116), a prisma irregolare o altro solido spigoloso (nn. 20-21, 31, 61-62, 83, 86, 98, 120). Minori modulazioni di volume si hanno in parti del corpo il quale è di solito sottile e "planare", come nel polpaccio (nn. 7, 55, 62, 83-84, 86), nel ginocchio (nn. 7, 28-29, 47, 53, 60-61, 64, 85), nelle cosce (nn. 52, 86), nei glutei (n. 103); nel n. 13 marcato il muscolo del braccio.

Non si tratta di volume astratto, come nell'arte negra al cui spirito e alle cui espressioni fu pure avvicinata la plastica protosarda (R. Bianchi-Bandinelli), ma di volume che crea spazio e ambiente e dimensione psicologica (v. nn. 60-62, 68-69, 78, 81, 86) e accentua, talvolta, i caratteri fisionomici delle figurine sino quasi a farle apparire vere e vive nei diversi atteggiamenti. Volti duri e alienati per lo più nella contemplazione ieratica cessano talvolta dalla sospensione immobile e impenetrabile per far luogo a moti intimi di ostentato distacco (n. 12), di assorta calma (n. 13), di naturale concentrazione (n. 16), di acuta tensione (n. 21), di spiritalità fissità (n. 30), di bonaria sufficienza (n. 32), di altera compostezza (n. 48), di trasognato misticismo (n. 58), di concitata implorazione (n. 60), di arguzia (n. 61) o di stupore (n. 62) plebei, di intensa e muta tragicità (n. 68). E se l'unità compatta della forma, nella quale si riflettono le finalità simboliche di un mondo permeato largamente di spirito religioso e culturale, toglie alla gran parte delle figurine del nostro gruppo vibrazioni e accenti di naturale immediatezza, essa, tuttavia, non riesce ad impedire che, in alcune almeno, vivano tipi fisici e tratti espressivi di ovvio e talvolta volgare realismo (nn. 21, 25, 28, 32, 35, 60-63, 66, 68, 74, 79, 81, 83, 85, 88, 98, 103, 115-116), quando anche non si precisano delle fattezze facciali al vero (n. 42) o comunque molto vicine all'espressione naturalistica (nn. 4-6, 16-19, 22-27, 40, 47-50, 67, 69, 71, 76).

Queste figurine hanno dunque un intenso movimento interiore pur nell'apparente fissità degli schemi, completato, in talune, dal movimento esteriore dovuto in parte alla dinamicità dei soggetti in azione, come nel gruppo dei lottatori (n. 10) e negli arcieri che tendono l'arco (nn. 16-25), ma in parte anche al vigore e alla scioltezza della linea di contorno la quale crea, a volte, pura fine e quasi funzionale, figure di elegante e vibrante tensione, veri capolavori nel genere (nn. 10, 19, 21).

Sintesi lineare e volumetrica, asciuttezza e decantazione di elementi ornamentali, valore di struttura, forma in essenza, si ritrovano, come caratteristiche di gruppo, anche nelle statuine di animali, sia in quelle rappresentate a sé stanti sia in quelle figurate sulle navicelle votive; si ritrovano pure in altri oggetti.

Nelle figurine animalesche a tutto tondo, il contrasto cubistico-planare della struttura, si presenta realizzato in due modi: o col corpo volumetrico (a cilindro, a tronco di cono, a fuso) e la testa più o meno appiattita (nn. 202-204, 206-207,

220, 223-224, 226, 233, 248) o, viceversa, con la testa volumetrica ed il corpo sottile come placca (nn. 213, 215-216). Ma più spesso si ha una costruzione organica della figura con peso maggiore ora del volume (nn. 199-200, 205, 208, 217-219, 221-222, 230-232, 234-237, 239-243, 249) ora della superficie e della linea (nn. 209-212, 214, 227-229, 238, 244-247, 250-260). In qualche immagine, volume e linea, e superficie e linea formano sintesi di autentico preziosismo (nn. 239, 246). Diremmo più oltre del valore di massa che si esplica, in questa categoria, con pezzi esemplari.

Intanto è da rilevare anche per i soggetti animali, di là dagli schemi, la varietà e la verità delle pose e degli atteggiamenti. I bovi, stanti, guardano innanzi come a fiutar l'aria (nn. 199-200, 205, 213-215), o chinano la testa per pascolare (nn. 202-204, 206), o la tengono alzata sotto il peso del giogo (n. 216) o la protendono a bocca aperta mugghiando (n. 210); per lo più girano la coda battendola sulla groppa quasi vogliono cacciar le mosche che li fastidiano (nn. 199-201, 203-207), oppure la lasciano cadere penzoloni fra le zampe posteriori, placidamente. Tra gli ovini, c'è la pecora che se ne sta ritta in ascolto (n. 217), ci sono le capre accovacciate sulle rupi a godersi il tepore del primo sole mattutino (nn. 218-219), gli arieti all'erta (n. 220) o in riposo (nn. 221-222), e i mufloni dalle ampie corna ritorte che brucano (n. 223) o si apprestano a farlo (nn. 224, 226), o belano avvertendo la mandria del pericolo (n. 225). E i cervi ruminano pacifici lecandosi le labbra con la lingua penzoloni (nn. 227, 251-253, 257-258), ed uno la tiene inerte nel mezzo della bocca spalancata, in agonia (n. 229); un daino fiuta la minaccia col muso al vento (n. 228). I maiali grufolano grugnando (nn. 230-231) e del porcellino tenuto a testa in giù dalla mano dell'uomo che lo offre alla divinità (n. 235) si indovinano i gridii lamentosi di paura a differenza del suo compagno (n. 234) che scodinzola festoso in libertà. Il cinghiale o verro n. 232, con la schiena irta e le zanne in fuori, si appresta ad attaccare il maschio che gli contende la femmina, o il cane o il cacciatore che lo hanno scovato e lo stringono a morte. Greve e flaccida per il peso del suo ventre pregno, sta per accosciarsi all'indietro la scrofa n. 236. Del cane seduto, a bocca aperta in attesa di un qualche cibo (n. 237), di quello irrigidito nella punta (n. 238), e delle volpi, una delle quali sta per lanciarsi sulla preda anelando (n. 239) e l'altra è tutta tesa nella corsa per sfuggire all'inseguimento (n. 240), non si potrebbero immaginare riproduzioni più aderenti ed espressive nel contenuto con uno stile superbo per proprietà e finezza di linea. Non minore verità d'interpretazione del mondo animalesco si ha, infine, nei colombi in amore (nn. 241-243), nell'aerea palomella che stende le ali librandosi nel volo (n. 246), negli anatrocchi che si seguono in fila sopra gli anelli come se fossero sulle onde del mezzo acquatico (nn. 244-245), e nel volatile (un corvo?) dalle lunghe zampe che volge la testa curioso (n. 247).

Quanto alle navicelle, a parte il senso del volume costituito in se stessi dai solidi degli scafi, è la sintesi della linea che più colpisce, con la riduzione essenziale della struttura. Gli scafi sono, spesso, disegnati in sagome semplici ed elementari, a profilo del tutto liscio (nn. 274, 277, 281-288, 291, 315, 326); e se, per lo

più, li arricchiscono risalti ai bordi (nn. 271-273, 275-276, 280, 289-290, 292-294, 314, 316, 318, 321-325, 327) o nel mezzo delle fiancate (nn. 278-279), è sempre per ribadire il valore della linea. Schematiche strutture, talvolta così sunteggiate e alterate da scapitarne la chiarezza rappresentativa, sono, poi, gli elementi integrativi della coperta dei battelli: parapetti traforati, con le transenne semplici (nn. 296, 319) o marginati da montanti a colonnina (nn. 297-299, 310); alberi con coffe simbolizzati in fusti cilindrici a capitelli con tori e scozia (nn. 290-295, 297-299, 320-321, 328-331); armature accessorie (nn. 293-294, 301, 320).

Ma i caratteri di cui sopra si colgono, meglio ancora, nelle protomi animalesche saldate alle prue, che sporgono in pose e atteggiamenti vari e diversi. Quelle bovine costituiscono la stragrande maggioranza: 44 su 53 navicelle che conservano la testa della protome rendendo pertanto riconoscibile l'animale (le altre sono 4 di arieti o mufloni e 5 di cervi). Tranne alcuni pochi esempi nei quali, pur nell'immane schematicismo, si nota un disegno della struttura e dei particolari della testa che si può dire veramente naturalistico (nn. 275-276, 280), il grosso resto delle protomi si presenta di costruzione "cubistica" più o meno accentuata. Specialmente i musi degli animali sono assoggettati alla stilizzazione volumetrica che si esprime in strutture ora cilindriche (nn. 270, 272, 281, 285, 289, 292-294, 296, 298, 301-303, 306, 312, 314-315, 317-318, 320, 322), ora coniche o troncoconiche (nn. 271, 273-274, 277, 279, 282-284, 286, 299, 304-305, 309-311, 316, 321), ora, ma più raramente, prismatiche (nn. 291, 307-308, 319). Vi sono, poi, stilismi a placca o "planari" (bidimensionali), nei quali al valore d'una linea talvolta preziosa (come è nei nn. 290, 297, dal vibrato movimento serpentino), viene del tutto sacrificata la consistenza naturale e la stessa struttura formale del soggetto, ridotta a pura cifra simbolica; questo processo "astrattivo" raggiunge il limite estremo nel n. 278, dove la testa del bue è condensata in un corto bastoncino cilindrico che finisce nel muso a pallottola. Certo, nelle protomi, lo scontro tra "natura" e "geometria" è violento e si può dire che la seconda abbia un gioco quasi esclusivo (essendo, in fondo, la protome un elemento accessorio, non caratterizzante); tuttavia non mancano spunti timidi e vivaci di richiamo al "terreno", dove le convenzioni lasciano luogo all'espressione di qualche particolare, come la bocca semiaperta (nn. 274, 307-308), gli occhi vivi (n. 285), o contornati veristicamente di rughe (n. 309), la pelurie sulla cervice e le orecchie tese e vibranti (n. 284) e, in genere, le corna, ora possenti (nn. 298-299, 312-313), ora gracili o sottili (n. 284), ora di medie proporzioni (nn. 275-276, 307-308 etc.). Gli artigiani si sono sbizzarriti nell'inventare forme, posizioni, movimenti vari, per lo più naturali, nelle corna, rendendole con modellato per lo più robusto ma non pesante e quasi sempre elegante nelle linee bellamente ricurve, ma anche, sebbene eccezionalmente, con tocco leggero, con finezze di orafo (n. 284).

Dove gli animali tornano ad essere rappresentati per intero, come quelli situati sopra l'orlo o in altre parti delle navicelle, le stilizzazioni si attenuano ristabilendo

l'equilibrio col contenuto reale dei soggetti. Questi animali ripetono tipi, forme, pose e atti degli esempi più grandi in tutto tondo e a sé stanti, nelle specie di buoi, arieti, pecore, maiali, cinghiali, cani, volpi, colombe ed anatrelle (nn. 281, 287-289, 292-295, 297-299, 320-321, 327-331). Ma si introducono anche altre specie nuove, come ranocchi (n. 270), roditori e ricci (n. 321); e alle immagini isolate che persistono si affiancano, avendosi uno spazio reale a disposizione – quello della nave –, i raggruppamenti di figure con composizioni e scenette di genere. Sono bozzetti vivi e gustosi, d'un candido verismo, che ora si richiamano agli istinti della natura vergine (tentativo di accoppiamento dell'ariete e della pecora nel n. 321), ora svelano le astuzie e l'accanimento della caccia (agguato al riccio e assalto al cinghiale dei cani nello stesso numero), ora illustrano minuziosamente, negli aspetti più ovvi, la vita degli animali domestici: il maiale che affonda il grugno nella conca del cibo (n. 321), i buoi che mangiano dalla cesta (n. 321) o dai mucchi di paglia allo scoperto (n. 327) o stanno aggiogati (nn. 321, 327), in un esempio con il bifolco vicino, offrendo un quadretto idilliaco dell'attività agricola (n. 289). Così la concezione naturalistica della "poetica" contenuta nelle sculture nuragiche di là dal mito "geometrico", già indicata dalle figurine in tutto tondo degli animali, qui si scopre e si precisa in forme di autentica e saporosa rivelazione.

I caratteri di linea e di struttura essenziali, già visti per le statuine umane ed animali comprese le navicelle, si estendono ad altri oggetti figurati o meno. Sagome lineari si realizzano in curve terse e composte nei piccoli arredi liturgici (nn. 262-265), nei bottoni sormontati da schemi architettonici o da protomi animalesche al solito "cubistiche" (nn. 332-336), nel pendaglio n. 339, nelle modinature concentriche degli stilette (nn. 350-352), nel carretto n. 353, nei recipienti a costolature o senza (nn. 360-365). In altri oggetti la linea ascende, passando da forme di contenuto sviluppo come l'idolo a brevi fusti betilici n. 266, ai modellini di edifizii con stilizzazione a "guglie" (starei per dire "gotica") nn. 268-269, esemplari, questi, di puro verticalismo combinato ad un impianto architettonico di essenziale rigida struttura "cubica", e che stanno alla pari, se non le superano nello stilismo longilineo, con le più "eteree" statuine umane fili-formi del gruppo. Questa linea pulita ed elementare dà senso e bellezza alle stesse armi, con l'eleganza sinuosa del profilo nella slanciata spada n. 340, con la modulazione ad angolo delle else nei pugnaletti nn. 345-346, con la scansione verticale di stilette e pugnali stagliati sulle superfici delle faretrine nn. 348-349. Infine, la linea compone incontri ortogonali e ben scandite partiture geometriche e volumetriche di gusto "strutturale" nei mobiletti nn. 366 e 368.

Ma c'è un'altra serie di figurine del gruppo Uta-Abini, distinta dalle precedenti, nelle quali si dà particolare risalto al valore di superficie e ornamentale. Si vuole rendere più chiaramente leggibile la forma e l'idea che l'anima, non per strutture e linee pure che si afferrano per intuito, ma col disegno minuzioso che illustra e descrive razionalmente il tema (nn. 89-122, 126-141, 143, 145, 149, 223, 230, 235, 247, 259, 261, 267, 278, 309-311, 314, 316, 323, 325, 332, 337-338, 341-344, 347, 354-359, 368). Parecchi di questi elementi partecipano

anche dei caratteri "materiali" precisati per i bronzetti dei quali si è già fatto parola, per cui non si può stabilire, come per gli altri, una netta e assoluta diversità.

Per quanto, nei prodotti che ora ci interessano, il cedimento di fronte all'astrazione sia per lo più minore che nei pezzi precedenti, tuttavia i limiti della stilizzazione geometrica non sono mai superati, anche perché l'espressione schematica della figura, in quella nuragica come in altre coeve civiltà, era prima che un fatto d'arte uno stato di cultura, cioè l'equivalente d'una norma e d'una misura umana nell'ordine ideale d'un mondo superiore e trascendente. Si capisce che, ora, la stilizzazione geometrica non interessa tanto la forma corporea (nelle figurine umane o animali) o la struttura (negli oggetti), quanto l'esteriorità, e cioè l'abbigliamento e l'armatura (dove è presente) nelle persone, il vestito della pelle nelle bestie, i risalti superficiali negli oggetti. Da ciò discende l'affermazione d'un valore "planare" o bidimensionale che porta a un "cromatismo" nel senso che viene negata l'essenza fisica dei personaggi e delle cose che prendono "colore" d'ornamento ottenuto per via "grafica".

Poiché, sotto i veli della decorazione, sta una struttura per lo più inerte e devitalizzata, le figure risultano statiche sempre (non un soggetto in movimento in questo sottogruppo), e gravi nella stragrande maggioranza perché appesantite dal bagaglio "ornamentale". Difatti, quanto più questo è carico e sovrabbondante (nn. 94, 104, 106, 111) gli schemi corporei si accorciano sino a diventare goffi fardelli lillipuziani e, viceversa, come diminuisce la "barocca" coperta decorativa, le figure diventano sottili e slanciate riacquistando i caratteri umani nei limiti dell'ordine geometrico (nn. 92-93, 96). C'è anche da osservare che, in alcuni esemplari nei quali più si appunta la ricerca decorativa e se ne accentua il valore oltre il normale, anche i soggetti sono personaggi anormali, o superuomini (nn. 104-110, 140-141) o mostri antropoanimaleschi (n. 267). Da ciò si può ricavare che l'elemento ornamentale, che contiene in sé il seme dell'astrazione, diventa, oltre che un mezzo per alienare la struttura corporea dell'uomo o dell'animale, anche uno strumento per trascendere il contenuto fisico e portarlo nella sfera metafisica e mitografica. Nessuna figura "sovrumana" appare invece nel repertorio sobrio ed essenziale del sottogruppo "lineare-volumetrico".

La tendenza disegnativa porta alla dilatazione delle superfici corporee, talvolta così accentuata che le figure si appiattiscono riducendosi alle due dimensioni del piano secondo il frontalismo più osservante e scoperto. Più esemplare, in tal senso, è la dilatazione laterale (nn. 87, 97, 104-105, 116, 119, 138), ma anche lo stiramento verticale di certe immagini (nn. 95, 98, 101, 107, 115, 127-134, 140), a parte la probabile influenza della deformazione volumetrica quale nel sottogruppo "cubistico", è in parte connesso con l'esigenza di tendere il disegno il più ampiamente possibile per una lettura piana e circostanziata. Si capisce che un'alterazione di tal fatta della forma sacrificata all'ornamento, comporta, per compenso, l'espressione esaltata di singoli organi fisici (come gli occhi specialmente) o vibrazioni psichiche concorrenti a produrre quell'ingenuo *espressionismo* risolto, in qualche esempio, o nella caricatura (n. 97) o in immagini di allucinazione e demoniache (nn. 98, 104-105).

I motivi della decorazione, che interessa soprattutto le parti in mostra di figure e oggetti, sono, nella loro varietà, semplici e lineari e, ovviamente, geometrici. Se ne hanno di liberi (spina pesce o rametto schematico, fasci radiali, costolature e scanalature concentriche, giri o allineamenti di perle e perline, cerchielli concentrici, spirali e spiraline) e di composti in inquadrature varie (zone grandi e piccole riempite con tratteggio orizzontale, verticale e obliquo; bande e bandelle globulate o perline; zigzag campiti e fasce longitudinali o trasversali rigate; passamanerie con spighe e altri ornati; nastri cordonati e a treccia; sfrangiature striate etc.). Eccezionale è lo spartito floreale, a palmette e fiori di loto, del n. 359, dove il gusto orientalizzante tempera il linearismo geometrico. Tra tutti questi motivi, quello del rametto schematico è il più comune, anche perché è adoperato solitamente per stilizzare i capelli sulla nuca delle figurine umane, come in statuette paleoetrusche. Quanto alle chiome delle stesse figurine, una cura speciale vien messa nella modellazione e nell'architettura delle trecce, ora corte e fini (nn. 89, 96, 100) ora lunghe e corpose, plastiche talvolta, che scendono fin sopra al petto, a semplice o doppio capo, libere e mosse (nn. 93, 106, 111, 116), o a festone composto in rigida e precisa simmetria (nn. 94, 101, 112, 115). Curiosa l'acconciatura del n. 119, con i capelli girati a crocchia sulla testa da cui esce una sola treccia gettata sull'omero sinistro. Notevole per il rifiuto dell'ordine geometrico, il modellato dei capelli del n. 96, a ciocche scompigliate e sbarazzine.

Il tocco del disegno è abbastanza variato, e da ciò dipende in gran parte il risultato di finezza o di grossolanità in figure e oggetti del sottogruppo. Il segno leggero e sottile, dovuto certamente al bulino, dà figurine della delicatezza dei nn. 89, 96, 117, 247, 257, 267, 358, sino a giungere al calligrafismo pedante dei nn. 100 e 223. In altri soggetti, il disegno è inciso con fermezza (nn. 90-91, 95, 101-105, 109-113, 118-120, 235, 261, 278, 314, 316, 354-358, 360-363), o con violenza di tratto, a taglio profondo e netto che scolpisce la figura (nn. 96, 98, 113-114, 116, 123, 144). La traccia è normalmente secca, e solo per eccezione tende ad addolcirsi in un tentativo di sfumatura (n. 102); è anche per lo più decisa e precisa tranne che nelle figurine di modellato incerto ed imperfetto (nn. 88, 93, 99, 103 ed altri).

Questa aridità di segno, alla quale si accompagna in genere lo schematismo della modellazione, è in accordo con l'aridità delle immagini. Sono figure ferme ed impassibili, con facce gelide, occhi vitrei, sguardi allucinati, personaggi d'un mondo metafisico sotto spoglie umane. Nulla o quasi di quella emotività nascosta e vibrante che dà tanto carattere terreno alle figurine del sottogruppo "volumetrico". Qui l'anima, come il fisico, è veramente sepolta sotto la spessa incrostazione rituale e trascendente della mistica decorativa geometrica.

Solo in alcune statue del nostro sottogruppo, con l'impoverirsi o il decadere (quando non sparisce del tutto) dell'illustrazione grafica e dell'astrazione cromatica, si tende a rendere la monumentalità della figura, attraverso una ricerca di masse condensate nella parte centrale del corpo, e più precisamente sul petto dei personaggi umani (nn. 94, 106, 123), con un processo interlocutorio verso

il naturalismo. Questo è poi delibato o definito, seppure in forme non proporzionate classicamente, in qualche soggetto umano (nn. 85, 96, 102), e soprattutto in molti bronzetti di animali colti dal vero (nn. 192-198, 201, 225, 230, 235-236), talvolta con crudo senso di realismo (nn. 192, 194, 196, 236). Ma a questo modulo corposo, massiccio, che talvolta si scioglie in vibrazioni plastiche chiaroscurate (n. 194) o si libera nel movimento (198), concorre più l'energia "strutturale" del sottogruppo "cubistico" che l'inerte materia corporea di quello "planare", disfatta dal carico della decorazione. Sono queste ultime figure (si noti non umane ma di animali) che indicano un moto liberatorio dal conformismo geometrico e, in fondo, dalle rigide regole della cultura aristocratica nuragica, la quale della geometria faceva credo artistico e religioso. Gli artigiani arrivano, dunque, al naturalismo attraverso la rappresentazione dell'animale, ossia d'un essere libero da ogni norma razionale. Fanno cioè un grande passo verso l'emancipazione dall'ordine mentale e speculativo, ma non osano completarlo raffigurando l'uomo, l'essere soggetto alla norma. Il farlo sarebbe stato eresia, e la ribellione avrebbe avuto il sapore del sacrilegio.

Di fronte alla corrente artistica geometrica del gruppo di Uta-Abini, la cui dimensione spirituale va dal simbolo alla natura, sta la corrente artistica non geometrica o antigeometrica del gruppo barbaricino-mediterraneizzante (nn. 154-191). La maggior parte degli esemplari deriva dalle regioni montane dell'Ogliastra e della Barbagia (dell'antica *Barbaria*, donde il nome di "barbaricino"); il loro senso formale suscita il confronto con una ben definita classe di piccola plastica antico-mediterranea (dove l'altra denominazione). Nei bronzetti del tipo, che sono l'espressione di un deposito culturale barbarico a sfondo naturalistico, a parte la ponderazione a bilancia delle braccia presente in parecchie figurine (nn. 154, 160, 168-169) e certi ritmi centripeti (nn. 182-183, 186), il resto è ribelle allo schema e alla compostezza geometrici, giocano strutture e movenze disassiali, centrifughe, disarticolate e disordinate (nn. 155-156, 159, 163, 169, 174-175, 181, 190). Le figurine sono prive in genere di sufficiente coerenza e di unità formale; ma la forma non è negata anche se si tenda ad alterarla, non però per ragioni geometriche sibbene per forti resistenze magico-figurative.

Alla rigidità e alla fissità caratteristiche, per lo più, del gruppo Uta-Abini, si contrappongono il gusto aperto e molle della linea, la modulazione mossa del modellato, la sciolta rotondità delle forme vivacissime ed estrose (nn. 155-156, 159, 166, 168-169, 171, 180-185, 188-191). Nelle teste a pallottola, distinte dal corpo da un corto e tozzo collo, le facce, quando non si tramutano nel puro simbolo d'una superficie senza volto (nn. 155, 157, 161, 166, 171-173, 177, 187), sono segnate da tocchi sommari, acerbi, come quelli di bimbi su pupattole di fango, e fanno d'un impressionismo agreste-demoniaco nell'aspetto tra l'umano e l'animalesco (nn. 154, 158-160, 162-165, 167-170, 174, 176, 178-187, 189-191). Soltanto una figurina ha schiette fattezze umane, ed essa si distingue da tutte le altre, che sono rappresentate stanti, perché si atpeggia a camminare (n. 175).

Statuette di maschi e di femmine, nude completamente (nn. 180-181, 183-185, 188, 191), o seminude con un semplice breve gonnellino rotondo ai fianchi (nn. 154-163, 165, 167-179, 182, 186, 189-190), rivelano tutto se stesse, con una arguta o brutale ingenuità primordiale, con una sessualità vibrante e turgida dimostrata nel soffermarsi con insistenza e verismo su particolari anatomici degli organi di natura (nn. 154, 168-169, 180-181, 183-186). Una sola figurina, la canefora di Villasòr (n. 187), è completamente coperta da un vestito intero aderente al busto e svasato ai piedi, sotto il quale si disegna il rilievo tenue delle poppe, le quali, invece, spuntano turgide e vistose dalla superficie piatta e liscia del corpo a *xòanon* nella statuetta di donna con l'anfora sopra il capo (n. 186). Gli atteggiamenti, i moti, le funzioni, gli attributi di queste piccole saporose immagini di vita mostrano il diletto del generico, dell'umile, del popolare, e si traducono in un semplice e fervido discorso di realismo villereccio che produce una sorta di bellezza inconsciamente caricaturale e poetica, senza veli e complessi, su uno sfondo umano tutto fremiti e istinti selvatici e primitivi.

Forme e contenuti sono candidi e innocenti, e lo stesso erotismo, esaltato scopertamente nelle nude itifalliche figurine del flautista e dell'orante (nn. 183-184), non ha nulla di proibito e di conturbante, anzi, in una religione che considera "divino" anche il sesso, si ammanta di un'aureola sacrale e di trascendenza. Così la donna n. 185, rappresentata in perfetta nudità rituale, offre la sua verginità all'amplesso del dio, come nelle sacre prostituzioni.

Non è senza significato che al diverso valore formale dei due gruppi di statue, corrisponda una differente e per lo più distinta qualità nella tecnica, nei soggetti, nel contenuto culturale e psicologico.

La patina nerastra del gruppo barbaricino-mediterraneizzante e quella verdina del gruppo Uta-Abini stanno ad indicare diversità di composizione di elementi chimici che un'analisi, non ancora fatta, potrebbe definire con esattezza, non senza risultati utili per stabilire origini e luoghi di produzione. La secchezza e rigidità, nella forma e nell'ornato, del gruppo geometrico tradiscono un'esperienza da xilotecnico, mentre nelle statue del gruppo libero si indovina la mano dell'artigiano che modella la creta; non si esclude che i bozzetti fossero di legno o d'argilla, rispettivamente.

A guardare i soggetti, risulta evidente che le figurine del gruppo Uta-Abini, per lo più sono di re-pastori, sacerdoti e militari o appartengono al mito e al sacro, riguardando, per eccezione e con occhio raffinato, i comuni mortali: riproducono cioè l'aristocratico e il trascendente, con senso distaccato e religioso. Al contrario, il repertorio del gruppo barbaricino mediterraneizzante è cercato nei tipi, nelle faccende, nel «folklore», negli istinti degli strati popolari, resi con sensibile e affettuosa aderenza umana, anche se, in alcune statuette, non manchi l'afflato religioso e si percepisca una certa metafisica a contenuto magico-demoniaco. Si deve dire altrettanto del fondo culturale dei due gruppi, e cioè degli elementi materiali e di gusto, osservandosi nelle figurine Uta-Abini motivi iconografici, impulsi

ornamentali, modi di vedere mutuati, con dei riflessi particolari, dalle culture superiori orientali e greco-italiche, mentre nei bronzetti di stile libero operano gli esiti locali di un deposito proprio di culture elementari comuni, di un fondo mediterraneo in senso largo, a carattere popolaresco, e, perciò, vastamente diffuso e di natura recessiva e conservativa.

Si può supporre ragionevolmente che alla radice di sì palese distinzione non sia estranea l'influenza di ambienti economicamente e socialmente diversi. Le statue del gruppo geometrico sono, forse, l'espressione significativa d'una produzione aulica, ossia di artigiani che tengono bottega vicino alle sedi delle piccole monarchie o presso i grandi santuari federali, dove si aveva modo e convenienza di conoscere e ripetere le maniere figurative di origine esterna attraverso i rapporti politici, gli scambi economici ed il concorso di gente di varia provenienza, sia pure in misura limitata. D'altra parte non sembra azzardata l'ipotesi di attribuire le statuette del gruppo barbaricino-mediterraneizzante ad altri artigiani d'un ambiente culturalmente arretrato e di massima tagliato fuori dalle correnti commerciali per ragioni d'isolamento geografico e di povertà economica: artigiani fermi alle esperienze originarie, non legati a particolari impegni sul posto, errabondi, come il mitico Dedalo, con i segreti del loro mestiere consegnati anche forse ad uno speciale gergo di cui gli attuali girovaghi calderai di Isili (Nuoro) conservano gli ultimi aspetti della tradizione millenaria.

Ferma la preminenza della ragione stilistica, non è fuor di luogo riconoscere anche l'impronta ed il linguaggio dell'ambiente diverso nella differente spiritualità delle piccole opere. Il senso della vita, *religioso*, che si esprime nella rigidità fisica, nel piglio accigliato e assente d'una fissità conturbante, la terribilità ascetica, l'aristocratica maestà, il gesto ed il costume cerimoniali, propri di molte figurine del gruppo Uta-Abini, sono consoni al sentire superiore e distaccato d'una classe ufficiale di governo e di culto, legata alla conservazione dei valori tradizionali anche in sede artistica. Il sentimento dell'orgoglio e della dignità del ceto oligarchico protosardo vibra nella burbanza severa e quasi dispettosa dei bronzetti del gruppo geometrico: burbanza che è poi diventata qualità psicologica di razza e che si traduce, ancor oggi, in quel non rider mai né mai piangere apertamente, in quel non salutarti mai che vien fatto di notare nel pastore "barbaricino" quando t'incontra nel bosco, nelle parti più remote e sospettose dell'Isola. Invece nell'arte provinciale e marginale del gruppo antigeometrico, non vincolata al rigore di formule stereotipate, spregiudicata e realistica, si coglie la sostanza espressiva del ceto dei poveracci, segnata dai visi di ebei e di cafoni, dalle cadenze scomposte e scurrili, dalla vena paesana e volgare, insomma da un aperto modo di dire proletario che tanto contrasta col riservato e abbottonato linguaggio dell'arte in uniforme del gruppo Uta-Abini.

I fugaci e saltuari cenni fatti in ordine alle comparazioni esterne delle statuette nel loro insieme, hanno bisogno di una spiegazione particolare, sia pure in termini sommari, rimandando alle singole schede per lo sviluppo e l'esemplificazione.

Le aree culturali e artistiche di riferimento sono varie, come si è detto, e vanno da Oriente all'Occidente del Mediterraneo, in un senso che noi seguiamo per il breve esame.

Una prima e più lontana area comparativa che si presenta, è quella dell'Urartu nell'Armenia sovietica, nella quale, tra il IX e l'inizio del VI secolo a.C., fiorirono il popolo e la cultura "chaldica", estranei al tipo semitico come all'indoeuropeo. Qui le applicazioni metallurgiche attinsero un altissimo livello, tale che ebbe larghi e profondi riflessi nelle civiltà artistiche occidentali della Grecia e dell'Italia, nella stagione "orientalizzante". Influenze di questa attività urartea si fecero sentire anche in Sardegna come dimostrano le nostre figurine. Gli schemi araldici geometrici a protomi animalesche (nn. 248-259, 288, 354), il tema della figura umana o zoomorfa che sovrasta un animale (nn. 190, 210, 212, 259, 312, 321), il tipo della tiara a lembo con corna (n. 267), sono elementi che suggeriscono, più o meno scopertamente, modelli "chaldici".

Un'altra regione artistica con la quale la Sardegna ebbe, comunque, rapporti di dipendenza, è quella del Luristan nell'Iran. Tra le montagne degli Zagros, in questo paese, operavano febbrilmente fabbri-maghi seminomadi, circa dalla fine del II millennio all'VIII sec. a.C. La natura girovaga poté portare qualche artefice in Occidente; ma è certo che si stabilì, verso l'VIII-VII secolo a.C., una corrispondenza di motivi stilistici e formali, talvolta stretti, tra una parte della produzione luristana e alcune botteghe metallurgiche protosarde. Nella struttura volumetrica e longilinea della persona, nella forma della testa e dei particolari del volto, nel taglio delle dita del n. 7 ed altre simili statuine; nella deformazione laterale della norma frontale e nel forte prognatismo del profilo del n. 97; ma specialmente nella stilizzazione rotonda ed appiattita del viso, nella forma a linguetta del mento e in quella a globetto cerchiato degli occhi nel n. 104, i richiami a figurine della bronzistica del Luristan sono stupefacenti e altamente significativi.

Una forte incidenza sulle statuette nuragiche, e specialmente su quelle del gruppo "mediterraneizzante" (le aree urartea e luristana si riflettono soltanto sul gruppo Uta-Abini), si manifesta da parte dei vasti e vari territori artistici siro-fenici con l'importante propagine o centro di Cipro. Le varie ponderazioni delle braccia e del corpo dei nn. 38, 73, 79 ("cubistici"), 154, 163, 174-175, 184-185, 343 ("mediterraneizzanti"), la posizione assisa dei nn. 183-184 e quella a gambe divaricate del n. 154 ("mediterraneizzanti"), l'atteggiamento del passo del n. 175 ("mediterraneizzante"); il curioso particolare degli occhi cavi e vuoti dei nn. 79 ("cubistico"), 183 ("mediterraneizzante"), gli stilismi di naso e bocca quali nei nn. 61 ("cubistico"), 181, 183, 185-187 ("mediterraneizzanti") e la barba appuntita e la pettinatura a parrucca del n. 175 (v. sopra), trovano riscontro, a volte esatto, in statuine di bronzo della Siria e della Fenicia. E, con quest'ultime, le nostre presentano somiglianze anche nei capi di abbigliamento: nei copricapi a punta (nn. 95, 111: "planari") o a berretta con giro di perle (n. 94: "planare"), nei corti gonnellini ai fianchi (nn. 62: "cubistico", 154-179: "mediterraneizzanti"). Identico un tipo di sostegno nelle statuette protosarde e siro-fenicie (v. n. 104 e

molti altri). Altre risposdenze si segnalano per lo stilismo terminale a pomello delle corna di elmi, animali etc. (v. per tutti n. 97), e nelle sagome di alberi e armature accessorie delle navicelle che rivelano indubbe parentele, anche per le forme degli scafi, con imbarcazioni fenicie: il tipo a "hippos" dei rilievi di Khor-sabad, del 722-705 a.C. (nn. 290, 294) e quello della "golah" nel bassorilievo di Ninive del 701 a.C. (n. 319). La lampada n. 299 potrebbe ispirarsi ai modelli bilicni fenicio-punici più antichi. Quanto a Cipro, a parte più generici richiami (grembiule corazzate dei nn. 24-25 e tiara del n. 61: "cubistici"; struttura del volto e pettinatura dei nn. 100, 102: "planari"; iconografia del n. 186: "mediterraneizzante"), il rapporto più puntuale sembra essere quello che si rifà alle figurine iperantropiche di guerrieri (v. n. 104 e altre: "planari").

Infine, ed in generale, come fondo comune e caratterizzante in senso di cultura, c'è nella plastica siro-fenicia e in quella protosarda, una tendenza per le forme nude e sessuali intese quale strumento magico-figurativo per provocare la fertilità (n. 180), e quella regressione organica o degenerazione formale in termini popolareschi a contenuto demonico e apotropaico che rappresenta un elemento di profonda incidenza e di lunghissima durata anche nelle periferie artistiche dell'Occidente semitico, a giudicare da coroplastiche di "routine" cartaginesi, di tempi ellenistici, ma imitanti arcaicissimi modelli degli inizi del I millennio a.C. (nn. 153, 181 con esemplificazioni).

Rimandando, perché di assai minore o quasi di nessun peso, alla pp. 77-78 e ai cenni contenuti nelle schede, su indirette, generiche e lontanissime reminiscenze filtrate nella bronzistica nuragica dalle culture figurative anatolica, mesopotamica, elladica e minoica-micenea (nn. 153, 156, 159, 180, 185, 187, 190, 354), conviene, invece, sottolineare le correlazioni della scultura sarda antica con i prodotti soprattutto di bronzo dell'artigianato artistico paleogreco e paleoitico, di cultura geometrica e orientalizzante. I paesi in cui fiorirono queste manifestazioni estetiche erano i meno lontani dalla Sardegna, anzi l'Etruria era una nazione relativamente vicina per geografia e perché amica e, forse, con un certo vincolo di sangue. Così si capisce che, se il comune denominatore geometrico spiega indubbe convergenze tra bronzetti sardi e figurine di Olimpia, Delfi, Atene, Egina etc., per lo più dell'VIII-VII sec. a.C., in quanto attiene a schemi e ponderazioni del corpo umano (nn. 138, 156, 184-185) o animale (nn. 189-190), a stilismi di struttura o di membri anatomici (nn. 138, 162, 321), o riflette iconografie araldiche (n. 261) e mitografiche (n. 267), categorie concettuali (n. 180) o elementi materiali (copricapo e veste dei nn. 73, 95), se tutto ciò spiega, non basta, però, da solo a dar conto, invece, dei veramente stringenti e propri rapporti che passano tra la produzione nuragica e quella etrusco-italica.

È questo un tipo di relazione assai diversa, sebbene abbia sviluppo nell'ordine costituzionale degli ideali e del pensiero mediterraneo dell'epoca, fondato sul geometrismo integrandolo, sul finire, con i miti e i contenuti ornamentali "orientalizzanti". Tali e tanti sono, infatti, i nessi e i riscontri d'ogni genere che non si spiegano con incidenze casuali o contatti occasionali, ma devono ritenersi il risultato

di incontri diretti e ripetuti, di scambi così frequenti che qualche studioso ha potuto pensare a una specie di coproduzione artistica tra le botteghe paleoetrusche, specie quelle intorno al ricco e attivo centro di Vetulonia, e le sarde. Certo è che quando si guarda ben addentro nelle due produzioni, nonostante le peculiarità di ciascuna, riesce difficile sottrarsi all'impressione di stare in presenza di opere che sono frutto di partecipazione ad un complesso culturale di cui hanno molti elementi in comune; e si coglie un'aria di grande affinità se non proprio di stretta parentela. Ci deve essere stata, in fondo, una storia bene intrecciata che ci sfugge.

Vi sono innanzitutto, in questi incontri di produzione, delle comuni convenzioni della civiltà geometrica: l'*horror vacui* (n. 321), la paratassi decorativa a zone (n. 359). Si hanno, poi, certi stilismi geometrici di forma che si corrispondono nelle due aree: il modellato quale nel bifolco del n. 289, lo schema a maschera canopica dei nn. 107, 153, la stilizzazione a ventosa (nn. 310, 321) o serpentina (n. 290) o a cilindro con incisioni concentriche (nn. 289, 355) del muso di animali, il profilo ritagliato a lettera "esse" delle anatre (nn. 281, 321) col piumaggio reso da fitto tratteggio (nn. 247, 358). Seguono motivi decorativi del repertorio lineare geometrico, ripetuti nelle due produzioni: spina-pesce specie per rendere i capelli sulla nuca delle figure umane (n. 17), rametto schematico (n. 341), treccia (n. 332), perline a sbalzo (n. 339), cerchielli concentrici (n. 338), spirali (n. 354), rombi a maglia (n. 337) etc. Infine espedienti tecnici, come quello della sbarretta che fissa al sostegno l'animale (nn. 293, 301, 320).

L'apporto orientalizzante, comune ai due filoni plastici, si concreta in figure, concetti, motivi ed elementi ornamentali, con la differenza che, nelle opere sarde, scarseggia il sustrato fantasioso e mitico e solo per eccezione si mostra il disegno vegetale. L'essere demonico n. 267 – concezione mitografica orientale che è tutta una costruzione decorativa congeniale al gusto orientalizzante ancora geometrizzante così sviluppato nell'arte dell'antica Etruria – si accosta a questa anche per il particolare della tiara simile in bronzi vetuloniesi d'ispirazione urartea come il nostro, e per lo stilismo a riccio o uncino della coda, quale in figure di grifi e sfingi di un fregio da Tarquinia. Idea figurativa – largamente orientalizzante – presente nelle due aree è pure quella di situare schemi di animali sugli orli (nn. 270, 321, 341) o sopra le anse degli oggetti (nn. 354-358), o di far defilare su supporti teorie di volatili (n. 268) o di circondarli con protomi di bestie (n. 260). Si aggiunga, come elemento comune, il tema, anche esso orientale, delle sequenze animalesche in atteggiamento erotico (n. 321). Infine, le produzioni comparate si riscontrano in modinature e schemi decorativi (nn. 321, 368), ornamenti floreali (n. 359) ed altri elementi del particolare gusto che è lungo enumerare ma che si precisano, corredandoli, nelle singole schede.

Tutti questi raffronti e nessi nell'ordine culturale, iconografico e stilistico, si completano con le prove dello scambio effettivo di oggetti di artigianato artistico tra le due regioni, nel quale occorre dirlo, è la Sardegna a prevalere come quantità di esportazione, anche se il prodotto non è sempre di alta qualità. Così

da botteghe sarde giunsero in suolo etrusco le figurine e i pezzi nn. 111, 263, 277, 286, 288, 291, 314, 321, 326, 334-335, 361, mentre dal mercato tirreno vennero nell'Isola i nn. 249, 264, 338, forse 359. È interessante notare, come conferma della provenienza transmarina, che i bronzetti nuragici in Etruria sono concentrati in due regioni, in quella settentrionale di Populonia (nn. 277, 334-335) e di Vetulonia (nn. 286, 288, 291, 321, 326) e in quella meridionale di Vulci (nn. 111, 263, 361) e del Lazio (n. 314), in ubicazione costiera e presso importanti città che erano, come Populonia, o che passavano, come Vetulonia e Vulci, per marittime. Da ciò si ricava anche che le rotte seguite, perché più sicure, erano quella che toccava l'isola d'Elba a nord e l'altra per il Giglio e il promontorio dell'Argentario a sud. Si spiega pure, sulla base di questi dati obbiettivi del traffico puntualmente ubicati, che i riscontri tra le due produzioni artistiche sopradescritte riguardino, per lo più, i centri etruschi succitati e le loro dipendenze interne, lungo i solchi fluviali del Bruna, dell'Albegna e del Fiora. Ma più di tutti il centro di Vetulonia mostra di avere avuto rapporti stretti in senso artistico (e crediamo pure economico) con la Sardegna, tanto da far supporre che i contatti, una volta iniziata la coltivazione delle rispettive miniere (a Vetulonia quelle di Massa Marittima intorno al 750 a.C.), abbiano suscitato una reciproca emulazione ed uno scambio di temi e di formule materiali e stilistiche, sempre più sviluppato nel corso dell'VIII e del VII sec. a.C. Sono questi i tempi – con concentrazione maggiore nel VII – della mutazione di prodotti e delle più generali relazioni artistiche sardo-etrusche, a contenuto geometrico e orientalizzante, di cui si è fatta parola. È una dimensione cronologica che consente il manifestarsi nelle due aree della voga internazionale dell'"orientalismo", che convive peraltro con forti e compatte tradizioni figurative e decorative di fondamentale ispirazione geometrica; e, porta, insieme, a quei processi "specifici" occidentali di sviluppo dell'artigianato artistico, nella Sardegna decisamente più originali e conservativi che in Etruria, legati con particolari condizioni storiche, ambientali e culturali dei due paesi.

Se sono abbastanza chiare le cause e le circostanze del rapporto sardo-etrusco quale si individua nelle nostre figurine (rapporto che dà ragione anche di certi elementi "halstattici" in queste presenti: n. 343), appare molto problematica l'interpretazione degli incontri, del resto innegabili, tra la produzione bronzistica nuragica e quelle sopraindicate dei focolai asiatici (armeno-iranici) e siro-fenici.

Non c'è dubbio che, se non nel fondo in molti particolari iconografici e stilistici, i bronzetti (specie quelli del gruppo Uta-Abini) rivelano un'ispirazione esotica da ricercare nell'ambito delle culture asiatico-continentali e, distintamente, nella corrente "orientalizzante" dei bronzi dell'Urartu a cui si aggiunge il filone non trascurabile dell'influenza proveniente dal Luristan. Sono anzi queste componenti piuttosto remote nel luogo e nel tempo (fine del II millennio e rilancio al termine del IX e specie nell'VIII sec. a.C.), che, insieme all'affermazione vigorosa e persistente del valore geometrico, danno all'orientalizzante "sardo" un aspetto antico o, se si preferisce, di arcaismo; aspetto che lo differenzia da quello, più ricco e composito, internazionale dominato dalla presenza artistica fenicia o fenicia-cipriota in



voga nel corso del VII sec. a.C. Tale impronta di vetustà ha ingannato alcuni studiosi inducendoli non soltanto a riportare le figurine protosarde all'epoca delle fonti (e cioè allo scorcio del II millennio a.C.), ma anche a vedere in qualche popolo asiatico operante nel Mediterraneo in questi stessi tempi, come i "Popoli del Mare" e tra essi quello dei Shardana (identificato con i Sardi), il portatore di queste formule culturali e artistiche che certo hanno molto di "asiatico" nell'esteriorità (nn. 24 e 44). Ma, a parte l'assoluta opinabilità della tesi sul nesso Sardi-Shardana, alla quale non si applica nessuna vera prova di fatto storico anche nelle risultanze archeologiche per lo scadere del II millennio e dopo, è da rilevare il grande "vuoto figurativo" dell'epoca nella Sardegna e, più in generale, nell'Occidente mediterraneo. Bisogna dunque spiegare i riscontri figurativi sardo-asiatici non con cause etniche ma come puro fenomeno di influenze artistiche dovute al rinnovato interesse dell'Oriente verso l'Occidente a partire dalla fine del IX sec. a.C. Il fiorente commercio internazionale, nel quale ha una parte fondamentale il "corridoio" siriano, sviluppò una larga circolazione delle correnti d'arte orientalizzanti, così che anche quella asiatica-continentale poté far giungere i suoi motivi i quali, come altrove in Occidente, entrano, richiesti e favoriti, nell'ambiente "esoticizzante" dell'aristocrazia economica che ne propone e ne detta l'imitazione alla classe artigianale più qualificata e devota, di tradizione geometrica. Che a confermare questa scelta possa aver contribuito la presenza occasionale o definitiva nell'Isola di qualche "maestro" urarteo o luritano, chiamato a "corte" da un principotto nuragico, non si esclude in assoluto. Certo è che, poi, i ramai locali batterono una propria via, sulla scia dei modelli.

Quanto al rapporto tra i bronzetti sardi e la plastica siro-fenicia permeata di elementi mesopotamici anatolici e hittiti, l'orientamento degli studiosi dell'800 fu radicalizzato al punto da credere i primi autentici prodotti di arte semitica (del resto gli stessi Protosardi venivano considerati Cananei); quelli del 900, a cominciare dal Pinza, si sono contentati di sottolineare affinità di tipi e di stile, evitando di confondere il binomio arte-popolo. Non si può non seguire queste ultime vedute e spiegare le notate affinità come indice dell'operare in seno alla plastica protosarda, come e forse più che in altre zone artistiche del mondo mediterraneo occidentale, della corrente orientalizzante siro-fenicia o siro-hittita. Ma rispetto ai focolai interni asiatico-continentali, la cui influenza fu mediata e di esclusiva portata culturale, l'area siriana, appoggiata ai più grandi porti del Vicino Oriente e naturalmente dotata di una formidabile carica espansiva, dopo averne concentrato e rielaborato temi e motivi in un ricco eclettismo formale, diffuse il repertorio portandolo direttamente, con la conquista mercantile, alle terre di colonia, dove si fissarono anche piccoli gruppi umani. Così il rapporto sardo-siriano di cui parliamo non fu un semplice apprendimento di nozioni figurative sul piano di una voga estetica, ma lo crediamo il risultato di un reale insegnamento dei Fenici venuti a contatto con i popoli indigeni della Sardegna.

Ciò lo affermiamo anche se, finora, nel territorio dell'Isola che fu di interesse o di dominio delle genti semitiche (cioè nell'area culturale fenicio-cartaginese)

non si sia trovato alcunché di paragonabile alle statuette nuragiche come invece succede per il centro genetico orientale; difatti l'argomento *ex silentio* non ci pare che possa avere validità maggiore della più significativa circostanza storica di un incontro realmente avvenuto tra due civiltà. Ma a parte la viva speranza che un giorno non lontano da uno dei tanti luoghi fenicio-punici della Sardegna esca il pezzo archeologico che dia la prova di queste originarie relazioni sardo-siriache in sede artistica locale, a suggerirle stanno diverse fondate considerazioni. La più forte indicazione sta nel fatto che il fondamento o quasi dei riscontri tra figurine nuragiche e siro-fenicie lo si trova nel gruppo mediterraneizzante, e cioè tra i prodotti che, per rivelare un contenuto largamente popolare, accusano una produzione di "routine" spiegabile come imitazione d'un genere artigianale di mercato corrente nella consuetudine dei Fenici. Questa produzione che, rivolgendosi al popolo, interessa le botteghe artigiane più sciatte e corsive e, per conseguenza, non si rivolge agli artefici qualificati del gruppo Uta-Abini se non per eccezione, si adatterebbe bene alla natura della politica fenicia alle sue origini: che fu quella di preparare, con la volgarizzazione commerciale a basso livello, la penetrazione territoriale, forse accompagnandola con un graduale distacco dall'aristocrazia economica indigena che prediligeva la fine arte geometrica. Si noti, inoltre, che la plastica nuragica "mediterraneizzante", nella quale è ovvio il declassamento popolare d'un contenuto aulico e ieratico proprio dell'Oriente alle sue fonti (e anche della Fenicia), si dimostra, nell'aspetto generale e per l'ubicazione geografica, fortemente recessivo. Ciò indica, come ogni fenomeno di conservazione, grande antichità nell'introduzione dei modelli poi imitati localmente e durati a lungo sino nei tempi storici. Questa antichità potremmo forse considerarla la più elevata nella datazione delle figurine paleosarde limitatamente ai prototipi, il che ci porterebbe ai tempi della venuta dei Fenici nell'Isola verso la fine del IX sec. a.C. Ma, d'altro lato, la continuata presenza di questo popolo nei secoli successivi, nei quali alla prima corrente orientalizzante siriana succedono quelle asiatico-continentali, assicura alla produzione più antica la più estesa persistenza e la più tenace sopravvivenza oltre i termini degli stessi prodotti più recenti d'influsso caucasico-iranico.

Difficile è spiegare come e dove si svolgesse l'attività degli artigiani del gruppo "mediterraneizzante" rispetto al mercato e alla produzione fenicia vera e propria (se vi fu localmente) e nelle relazioni, che non mancarono, con le botteghe del gruppo geometrico. Sembra di poter scorgere dopo una primitiva fase di collegamento anche geografico tra officine "mediterraneizzanti" e mercato semitico un successivo graduale allontanamento sino alla totale recessione del fenomeno artistico nel centro montano, rifugio degli indigeni dopo le sconfitte militari del VI sec. a.C. Il distacco che c'è, anche se non totale, tra i prodotti delle botteghe geometriche e di quelle "popolaresche", sta certo nelle diverse lontane origini culturali che abbiamo cercato di individuare, ma non ha radici storiche. I due gruppi figurativi vivono nell'ambito d'una stessa realtà politica ed etnica anche se frazionata territorialmente in tribù; solo che i distinti filoni di cultura

artistica finiscono per diventare, col passare del tempo, anche le categorie che illustrano i gusti e le esigenze di ambienti e di ceti sociali ed economici diversi, costituendo lo specchio differenziale della perenne realtà storica di ricchi e poveri, di gruppi di potere e di gente che ubbidisce, lo voglia o meno.

Come si dà di molte espressioni dell'arte antica, anche la cronologia delle sculture nuragiche non si lascia concludere con precisione, pur se l'argomento è stato ripetutamente trattato e approfondito. L'incertezza dipende, da un lato dal confluire nelle piccole opere sarde di elementi vari e diversi di altre civiltà figurative originatesi e svoltesi in tempi differenti, d'altro lato dal carattere fortemente singolare e personale della produzione che sfugge per lo più a concreti e ben definiti rapporti stilistici. Si aggiunga che gli stessi dati dello scavo giovano poco alla soluzione del problema, perché le figurine, per lo più provenienti da ripostigli, solo in pochi casi furono rinvenute in regolare associazione di strato. Il gran numero degli esemplari ed il divario stilistico dei gruppi di essi hanno suggerito ad alcuni studiosi l'idea che la produzione ne sia durata per lunghissimo tempo, mentre in altri è viva la persuasione che le varie parlate locali, le diverse inflessioni geografiche dialettali insorte sulla "koinè" artistica protosarda, siano nate e si siano sviluppate, in zone varie, in un periodo di tempo relativamente ristretto. Le due tesi sono ben esemplificate dalla cronologia fra l'VIII e il V secolo a.C. che ne dette il Pais su basi storiche e dalla datazione del Von Bissing a cui piace ricostruire una catena evolutiva delle statuine dal 1500 al 600 circa a.C.

È da osservarsi al proposito che, pur essendosi tenuto conto per il periodare cronologico della divergenza stilistica dei pezzi e del progressivo modularsi della civiltà fra gli estremi indicati, non si considerò anche il fatto storico-culturale delle sorti diverse delle genti nuragiche del piano e delle colline e di quelle abitanti sui monti, le prime assoggettate verso la fine del VI secolo a.C., le seconde ancora libere ed efficienti, seppur decadute, sino ai tempi romani. È questo invece un dato pregiudiziale per la retta interpretazione cronologica dei bronzetti i quali in alcuni luoghi, e cioè nelle regioni fertili ed evolute, furono fabbricati finché non sopravvenne la prima grande conquista storica dell'Isola circa allo scadere del VI secolo a.C., mentre nella zona aspra ed arretrata della montagna furono prodotti ancora dopo tale periodo di tempo.

I dati archeologici confortano questa supposizione, per quanto in misura limitata. Le recenti e veramente concrete osservazioni stratigrafiche fatte negli scavi intorno al nuraghe Su Nuraxi di Barumini (Cagliari), dimostrano che le figurine di stile geometrico non risalgono più su della metà dell'VIII secolo a.C. (nuragico primo superiore, fase *c*). Infatti nessun bronzetto è venuto in luce nei pozzetti votivi del vano 135, i quali sono aperti nello strato del nuragico primo inferiore (fase *b*), della prima metà dell'VIII secolo a.C. a voler essere ribassisti. Nel predetto strato di fase *c* le statuine del gruppo Uta-Abini (nn. 119, 237) sono associate al tipo di fibula detto a navicella, che, nell'Etruria protostorica, è in voga fra il primo e il secondo quarto del VII sec. a.C. Il corredo non sardo che gli era unito

(specie negli elementi più caratteristici delle fibule di bronzo a piastra decorata con motivi di croci gammate e i monili d'oro) consente di datare la figurina sarda dalla tomba vulcente di Cavalupo (n. 111) alla metà dell'VIII sec. a.C. Punti di cronologia abbastanza fermi, nel materiale delle botteghe nuragiche di stile geometrico rinvenuto in altri luoghi dell'Etruria, offrono anche le navicelle. Quelle semplici dal sepolcro detto delle Tre Navicelle di Vetulonia (nn. 286, 291, 326) stavano associate a un aryballos protocorintio del 650-640 a.C., data, questa, che può estendersi all'esemplare dal ripostiglio della Falda della Guardiola di Populonia (n. 277). Più recente, invece, la barocca orientalizzante navicella del circolo vetuloniese del Duce n. 321, assegnabile alla seconda metà del VII sec. a.C. Le è assai vicino, come cronologia, l'esempio n. 292, questo raccolto, in Sardegna, all'esterno del nuraghe Su Igante nella valle del Cuga con altri oggetti metallici ed un frammento di vaso dipinto punico del VII-VI secolo a.C. La datazione delle figurine geometriche torna a quella degli oggetti protosardi finiti in suolo tirrenico: siano i modellini di sgabello e di pisside (nn. 263 e 361) dal citato sepolcro vulcente di Cavalupo (metà dell'VIII sec. a.C.), siano i bottoni (nn. 334-335) dalla necropoli arcaica di Populonia (S. Cerbone, Piano delle Granate: VIII-VII sec. a.C.), siano le faretrine come ai nn. 347-349, delle quali si ha un esempio con provenienza certa dal menzionato ripostiglio popoloniese di Falda della Guardiola (VII sec. a.C.).

Una figurina del gruppo "mediterraneizzante" proveniente dalla stipe del pozzo sacro di Olmedo, Sassari (n. 175), per alcune affinità iconografiche e formali con piccoli bronzi fenicio-siriaci e anatolici dell'VIII-VII sec. a.C. e anche più antichi, fa ritenere che l'origine della produzione di stile non geometrico o popolare sia stata forse più remota di quella aulica, sviluppandosi però, poi, in tempi più o meno coevi. Difatti nel bronzetto n. 119, dal livello di fase *c* di Barumini (VII-VI sec. a.C.), si riconoscono, nel fondo stilistico Uta-Abini, elementi materiali propri del gruppo "mediterraneizzante". È la fisionomia di espressione marginale e conservativa di questo gruppo nell'insieme che induce a ravvisarvi, almeno in parte, il prodotto figurativo della civiltà nuragica ritiratasi sui monti dopo il VI sec. a.C., per effetto della pressione militare cartaginese. Non è un puro caso che una simile persistenza si ripeta, con moduli figurativi di stupefacente affinità, in terrecotte di botteghe popolesche puniche trovate a Nora, Bithia, Tharros, Monte Sirai in Sardegna e, fuori, a Cartagine e a Ibiza; queste rozze plastiche, di aspetto arcaicissimo, sono state modellate nel III-II sec. a.C. Che un fenomeno analogo si riproducesse tra gli artigiani indigeni del centro appartato dell'Isola è più che naturale. Certo è poi che, ancora nel III-II secolo a.C., gli oggettini artistici di gusto protosardo costituivano merce ammirata e avevano valore di tesoro; ne dà prova il pugnaleto, del tipo dei nn. 345-346, ritrovato confuso in un ripostiglio di monete puniche ad Aritzo (Nuoro), nella Barbagia, estremo luogo di rifugio della antica libertà sarda.

In conclusione, le figurine nuragiche, nate forse verso la fine del IX sec. a.C. e in fiore dall'VIII al VI, si sviluppano, sotto la spinta delle diverse correnti artistiche

orientali, in corrispondenza al progresso delle civiltà figurative greca ed etrusca geometrica e orientalizzante avendo anche dei rapporti diretti e frequenti con l'etrusca. Sui monti, poi, i ramai protosardi continuarono a modellare occasionalmente pupazzetti di bronzo fino a che la civiltà ellenistica-romana non riuscì a far entrare nel gusto dei ribelli i prodotti dei figurinai greco-italici, frutto d'un nuovo sentire e d'una spiritualità assolutamente diversa.

Se grande è il fascino che deriva in noi dall'antichità e dalla personalità singolare delle statuette, la loro suggestione va anche al di là di questi ricordi d'una età lontana, pur così gravi di significato e commoventi, al di là della visione d'una rude società primitiva vigorosamente consapevole e ottimista, al di là d'un'atmosfera che ricorda quella dell'età mitica degli eroi. I bronzetti annunziano una presenza tramontata la quale è, per noi, indicibilmente straniera, ma è pure in pari tempo infinitamente familiare.

A mezza strada fra la ragione e il sentimento, caratterizzate da una intemperanza barbarica sprovvista di moduli e leggi formali e tuttavia né oscura né repulsiva, le piccole sculture protosarde vivono d'una sorta di armonia intima spontanea fresca ed intuitiva, e si aprono e diventano accessibili e comprensibili a tutti, eleganti e dignitose. Esse riflettono in noi, soprattutto in noi Sardi che siamo i più prossimi discendenti, una presenza storica perenne, una realtà formale comune, una esistenza spirituale e vitale, fervida e totale, in cui l'uomo moderno ama riconoscersi, o a cui brama acutamente aspirare per istintiva evasione.

Giovanni Lilliu

## Elenco delle principali abbreviazioni usate nel catalogo

<i>Arch. Stor. Sardo</i>	<i>Archivio Storico Sardo</i> , Cagliari.
Banti, <i>Il mondo degli Etruschi</i>	Banti, L., <i>Il mondo degli Etruschi</i> , Roma, Primato ed., 1960.
<i>Boll. Arte</i>	<i>Bollettino d'Arte</i> , Ministero della Pubblica Istruzione, Roma.
<i>Bull. Arch. Sardo</i>	<i>Bullettino Archeologico Sardo</i> , Cagliari.
<i>Bull. Paletn. It.</i>	<i>Bullettino di Paletnologia Italiana</i> , Roma.
Cara, <i>Cenno</i>	Cara, G., <i>Cenno sopra diverse armi, decorazioni e statuette militari rinvenute in Sardegna ed esistenti nel Museo archeologico di Cagliari</i> , Cagliari 1871.
Cara, <i>Sulla genuinità</i>	Cara, G., <i>Sulla genuinità degli idoli sardo-fenici esistenti nel Museo archeologico della Regia Università di Cagliari</i> , Cagliari 1875.
<i>Conv. arch.</i>	<i>Il Convegno archeologico in Sardegna</i> , giugno 1926, Reggio Emilia 1927.
Dessy, <i>Bronzetti nuragici</i>	Dessy, N., <i>I bronzetti nuragici</i> , Milano, Aldo Martello ed., 1955.
Ferrarese Ceruti, <i>La sezione preistorica</i>	Ferrarese Ceruti, M.L., <i>La sezione preistorica della Collezione Dessi del Museo Sanna di Sassari</i> , Università degli Studi di Cagliari, a.a. 1957-58.
Guido, <i>Sardinia</i>	Guido, M., <i>Sardinia</i> , London, Coll. Ancient Peoples and Places, 1963.
Lamarmora, <i>Voyage</i>	Lamarmora, A. (de la), <i>Voyage en Sardaigne ou description statistique, phisique et politique de cette île avec des recherches sur les productions naturelles et ses antiquités</i> , s.p. (Antiquités), Paris-Turin 1840.
Lilliu-Pesce, <i>Sculture</i>	Lilliu, G., Pesca, G., <i>Sculture della Sardegna nuragica</i> , Venezia, Alfieri, 1949.
Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba"	Lilliu, G., "Bronzetti nuragici da Terralba (Cagliari)", in <i>Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari</i> , XXI, 1, 1953.
Lilliu, "Small Nuragian Bronzes"	Lilliu, G., "Small Nuragian Bronzes", in <i>Antiquity and Survival</i> , no. 4, The Hague 1955.
Lilliu, <i>Sculture</i>	Lilliu, G., <i>Sculture della Sardegna nuragica</i> , Cagliari, La Zattera, 1956.
Lilliu, <i>I Nuraghi</i>	Lilliu, G., <i>I Nuraghi, Torri preistoriche di Sardegna</i> , Cagliari, La Zattera, 1962.

- Lilliu, *Civiltà* Lilliu, G., *La civiltà dei Sardi dal neolitico all'età dei nuraghi*, Letterature e Civiltà, XIV, Torino, ed. E.R.I., 1963.
- Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda" Lilliu, G., "Fonti artistiche dell'economia protosarda", in *Economia e storia*, a. 1963, fasc. I, Milano 1963.
- Maiuri, "Arte e Civiltà" Maiuri, A., "Arte e Civiltà nell'Italia antica", in *Conosci l'Italia*, vol. IV, Milano, Touring Club Italiano, 1960.
- Mansuelli, *Etruria* Mansuelli, G.A., *Etruria*, Il Marcopolo, Milano, Casa ed. Il Saggiatore, 1963.
- Milani, "Sardorum Sacra" Milani, L.A., "Sardorum Sacra et sacrorum Signa de l'époque des nouraghes", in *Hilprecht Anniversary Volume*, Leipzig 1909.
- Minto, *Marsiliana d'Albegna* Minto, A., *Marsiliana d'Albegna. Le scoperte archeologiche del Principe Don Tommaso Corsini*, Firenze 1921.
- Mon. Ant.* *Monumenti Antichi a cura dell'Accademia dei Lincei.*
- Müller, *Frühe Plastik* Müller, V., *Frühe Plastik in Griechenland und Kleinasien*, Augsburg 1929.
- Not. Scavi* *Notizie degli Scavi di Antichità*, Roma.
- Pais, "La Sardegna prima del dominio" Pais, E., "La Sardegna prima del dominio romano", in *Memorie della R. Accademia dei Lincei, Classe Scienze mor. stor. e filol.*, Roma 1881.
- Pallottino, *Sardegna nuragica* Pallottino, M., *La Sardegna nuragica*, Roma, ed. del Gremio, 1950.
- Pallottino e altri, *Mostra dell'Arte* Pallottino e altri, *Mostra dell'Arte e della Civiltà etrusca*, Milano, Silvana ed., 1955.
- Panedda, "Agro di Olbia" Panedda, "L'agro di Olbia nel periodo preistorico punico e romano", in *Forma Italia, Sardinia*, Roma 1954.
- Perrot-Chipiez, *Hist.* Perrot, G., e Chipiez, Ch., *Histoire de l'Art dans l'antiquité*, vol. IV (*Sardaigne*), Paris 1887.
- Pesce, *Prähistorische Bronzen* Pesce, G., *Prähistorische Bronzen aus Sardinien*, Kunsthaus, Zürich 16 gennaio-21 febbraio 1954 (prefazione di R. Wherli, introduzione di C. Zervos, testo e catalogo di G. Pesce, tradotto da H. Jucker).
- Pesce, *Bronzes préhistoriques* Pesce, G., *Bronzes préhistoriques de Sardaigne*, Palais des Beaux Arts, Bruxelles 6-28 marzo 1954 (testo e catalogo di G. Pesce, tradotto da E. Bille-de-Mot).
- Pesce, *Praehistorische Bronsplastiek* Pesce, G., *Praehistorische Bronsplastiek uit Sardinië*, Gemeentemuseum s'Gravenhage-Stedelijk Museum, Amsterdam 1954 (prefazione di L.J. Wijzenbeek, testo di G. Pesce).
- Pesce, *Bronzes antiques* Pesce, G., *Bronzes antiques de Sardaigne*, Bibliotheque Nationale, Paris 1954 (prefazione di J. Cain, testo di M.J. Babelon, catalogo di G. Pesce).

- Pesce, *Ancient Bronzes* Pesce, G., *Ancient Bronzes from Sardinia*, The Arts Council, 1954, Catalogue (testo di G. Pesce).
- Pesce, *Statuette nuragiche* Pesce, G., *Statuette nuragiche*, Angelicum dei Frati Minori (Settimana Sarda 19-26 marzo 1955), Milano 1955.
- Pettazzoni, *Religione primitiva* Pettazzoni, R., *La religione primitiva in Sardegna*, Piacenza 1912.
- Riv. Sc. Preist.* *Rivista di Scienze Preistoriche*, Firenze.
- Scop. arch.* *Scoperte archeologiche fatte in Sardegna*, Cagliari.
- Spano, *Lettera* Spano, G., *Lettera al Ch. Sig. Generale Cav. Alberto de la Marmora sopra alcuni Lari militari in bronzo*, Cagliari 1851.
- Spano, *Cat. Racc. arch.* Spano, G., *Catalogo della Raccolta archeologica del Can. G. Spano*, I, Cagliari 1860.
- Spano, *Paleoetnologia* Spano, G., *Paleoetnologia sarda ossia l'età preistorica segnata nei monumenti che si trovano in Sardegna*, Cagliari 1871.
- Spano, *Memoria* Spano, G., *Memoria sopra il nome di Sardegna e degli antichi sardi in relazione con i monumenti dell'Egitto*, Cagliari 1873.
- Spinazzola, *Bronzi sardi* Spinazzola, V., *I Bronzi sardi e la civiltà antica della Sardegna*, Napoli 1903.
- Stacul, *Arte della Sardegna* Stacul, G., *Arte della Sardegna nuragica*, "Biblioteca Moderna Mondadori", vol. 704, Milano 1961.
- St.E.* *Studi Etruschi*, Firenze.
- St.S.* *Studi Sardi*, Cagliari.
- Taramelli, *Guida* Taramelli, A., *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, Cagliari 1914.
- Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale" Taramelli, A., e Delogu, R., "Il R. Museo Nazionale e la Pinacoteca di Cagliari", in *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*, Roma 1936.
- Thimme, *Frühe Plastik* Thimme, J., *Frühe Plastik aus Sardinien*, Stuttgart 1956.
- Von Bissing, "Sard. Bronzen" Von Bissing, F.W., "Die sardinischen Bronzen", in *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts*, XLIII, 1928.
- Zervos, *Civilisation* Zervos, Ch., *La civilisation de la Sardaigne du début de l'énéolithique a la fin de la période nouragique*, Paris, ed. "Cahiers d'Art", 1954.

CATALOGO



**1. *Venere Callipige*, alt. 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Macomer (Nuoro), loc. S'Adde.

Il valore plastico, così acuto nei bronzetti dell'età dei nuraghi, trova le sue lontane ascendenze nelle sculture in pietra del periodo della civiltà dei primi metalli: eneolitica o calcolitica.

Tra queste sculture, la figurina in basalto che si descrive è sinora la più antica di quelle rinvenute in Sardegna, e si distingue per essere unica nel suo genere.

Fu raccolta casualmente, insieme con altri abbozzi scultorei pure in basalto del luogo, in una cavernetta di probabile destinazione sacrale, in cui erano contenuti anche oggetti litici, ceramiche lisce di varia forma, fuseruole fittili, punteruoli ossei, resti di pasto forse offerti alla divinità. I materiali di pietra ed il vasellame si riferiscono all'aspetto culturale della civiltà del rame sarda, detto di San Michele (dalla grotta omonima presso Ozieri-Sassari) e a un suo momento assai remoto, collocabile intorno al 2000 a.C.

L'idoletto rappresenta una figurina di divinità femminile – forse la Dea Madre mediterranea – stante, tutta nuda, marcatamente adiposa nella parte dei glutei, tanto da farla ascrivere alla classe delle statuette "steatopigiche". Il solido corporeo, saldo e massiccio nel suo impianto centrale, si assottiglia verso le estremità della testa, piccola e appena abbozzata, e dei piedi riuniti in una massa amorfa terminante a cono per inserirsi nell'appoggio basale.

Nella testa, prolungata in un'appendice acuta che se non simula un cappuccio rende uno stilismo di chiusura della forma opposto a quello conico dei piedi, risaltano il profilo angolare del viso sporgente in un muso o in un becco "animalesco" e l'assenza di particolari fisionomici, se si tolgono i puntini incavati degli occhi minuscoli: in sostanza un volto astratto, irreal, disumano.

Al contrario il corpo, per quanto imperfetto nell'aspetto, è trattato naturalisticamente, con espressione accentuata delle forme della femminilità e della maternità (e più della prima che della seconda), per esaltare, intenzionalmente, i concetti dell'erotismo e delle forze procreative, già evidenti nell'immagine della "venere" senza veli. Il "sex-appeal", accennato dalle curve essenziali del profilo corporeo nel quale sono assorbiti i particolari comprese le braccia inesprese, è sottolineato dal rendimento delle parti femminee più eccitanti: l'unica soda mammella (per rappresentare una deità "amazzone", o perché l'altro seno si ruppe e fu poi asportato durante il lavoro?); il lieve turgore del ventre; la mossa delle cosce e specie il parossismo carnoso delle natiche, scolpite con diligenza sin nel dettaglio del solco che si prolunga nella schiena segnata da rapidi grezzi tocchi. La maternità era indicata in origine dal pube a cui corrisponde ora un'ampia scheggiatura a incavo sotto il ventre.

Oltre il carattere erotico-riproduttivo, si distingue nella statuina quello feticistico, per cui la pietra è animata dall'immagine o nell'immagine è ancora presente la pietra naturale, sicché non esiste una scissione completa, una liberazione totale dell'idea dalla materia. Se questo concetto si aggiunge a quelli che muovono l'espressionismo sessuale e l'animalismo della testa della figurina, si ha un insieme di contenuti ai quali, nella sfera spirituale del mondo del paleolitico superiore (o dell'uomo dell'età glaciale), corrispondono statuine di pietra o d'avorio, non molto dissimili dalla nostra, come, ad esempio, quelle di Brassempouy-Lande, Laussel-Dordogna, Dolni Vestonice-Moravia etc.

Ma questi segni della civiltà dei cacciatori quaternari si attardano in Sardegna sino a tempi della civiltà agricola delle popolazioni neocalcolitiche; forse nella nostra statuina, accanto alle influenze formali e contenutistiche del paleolitico occidentale, sono da vedersi anche reminiscenze orientali e specie danubiano-tessaliche, già di periodo neolitico. Da tempo sono stati fatti avvicinamenti con figurine di terracotta di Priesterhügel-Kronstadt, Stepanovic-Moravia, Bilcze Zlote-Ostgalizien etc. Ma specialmente la plastica fittile della civiltà Ariusd-Cucuteni (Romania) mostra le più stringenti relazioni nello stilismo caratteristico dell'incarnamento della schiena, nella sporgenza dei glutei, nel viso animalesco. Le fasi Precucuteni III e Cucuteni A cadono non molto prima del 2000 a.C., cioè in tempi molto vicini a quelli da noi supposti per la statuina di Macomer. Quest'ultima dunque, a causa della posizione intermedia della Sardegna, potrebbe essere una prova di una combinazione tra motivi occidentali preneolitici in ritardo ed i suggerimenti del neolitico finale di aree dell'est, più continentali che insulari.

Questa combinazione spiegherebbe l'aspetto un po' provinciale del prodotto artistico, a cui si aggiunge la fattura locale per di più in una regione interna e appartata dell'isola.

Che poi un elemento di un mondo ormai fossile, quello del paleolitico, durasse in Sardegna, come del resto in ambiente elladico-balcanico, ancora nell'età della pietra recente e dei primi metalli, trova la spiegazione nel carattere di quest'età aperta a concetti di religione della fertilità, contenuti evidentemente nelle figurine del particolare tipo steatopigico. Perciò anche l'espressione naturalistica di queste figurine continuava ad essere accettata benché i nuovi ideali portassero a produrre fondamentalmente in termini di arte informale e trascendente.

### Bibliografia

Pesce, "La "Venere" di Macomer", in *Riv. Sc. Preist.*, IV, 3, 1949, pp. 123-133; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, pp. 407, 424-429, tav. I, 1-2; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 30, 41, tav. II, 10-11; Lilliu, *Il Ponte*, VII (Sardegna), 1951, p. 988; "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *L'Essor du Congo*, marzo 1954, p. 7 (Jori Manoly); Lanternari, *Bull. Paletn. It.*, IX, vol. 64, 1954-55, p. 20, fig. 4, p. 28; "Les bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *Germinal*, Bruxelles, 21 marzo 1954; "Prähistorische Bronzen aus Sardinien", in *Die Tat*, Zürich, 22 gennaio 1954 (me); "Prähistorische Bronzen aus Sardinien", in *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, n. 23, 28 gennaio 1954, p. 6 (FL.); Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, n. 1; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, pp. 14, 16, n. 1; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 1; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, pp. 23-25, n. 1, fig. 3; *Sardegna*, vol. XX, Touring Club Italiano, 1954, p. 24, fig. 19; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 348-349, figg. 440-443; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 7, n. 1; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 1; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 66, 1957, p. 35 ss.; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 89 ss., figg. 53-55; G. Devoto, "Pastori guerrieri", in *Tuttitalia* (Sardegna), Novara 1963, p. 24, fig. ivi; Lilliu, *ibidem*, p. 53; Guido, *Sardinia*, 1963, pp. 47 s., 66, pl. 7-9; Lilliu, *Civiltà*, 1963, pp. 19, 38, 113 s., tav. XIV, a.



### 2. Madre mediterranea, alt. 44 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Senorbì (Cagliari), loc. Turriga.

Contro il valore naturalistico della statuetta precedente, si afferma, del tutto congeniale all'età calcolitica e alla cultura egeizzante sarda di San Michele a cui appartiene, il valore astratto di questa eccellente scultura marmorea, rinvenuta (per quanto sembra) entro un cerchio di pietre che faceva da sacro "temenos" nell'ambito di un villaggio.

Nella trentina di esemplari del genere, sinora raccolti in Sardegna per lo più negli ipogei funerari ma anche in caverne e in monumenti di culto, la bella figura di Senorbì è la maggiore per dimensioni, la più curata per esecuzione e la più raffinata nello stile.

L'impostazione del simulacro di culto, decisamente strutturale, dà un tipo iconico femminile di completa nudità, stante di fronte, che rappresenta una divinità materna: la cosiddetta "dea nuda" o "dea madre", connessa con l'ideologia della natura feconda, diffusa per tutto il Mediterraneo e specie in Oriente dove si riconosce il centro genetico, in età preistorica.

L'immagine è condensata in un solido geometrico di perfetta simmetria bilaterale e di grande efficacia espressiva, pur nell'accentuato e rigoroso simbolismo. La testa oblunga si assottiglia verso l'estremità superiore curvilinea, fondendosi col voluminoso collo cilindrico; nel mezzo fa spicco il grosso e arcuato naso a pilastro triangolare. Il busto è riassunto in una placca trapezoidale, ristretta sotto la linea dei seni; nel profilo ripiegato in basso si indovina, tradotto in una pura cifra lineare, il gesto delle braccia ricondotte alla vita: gesto rituale allusivo alla fertilità, che erompe, espressionisticamente, nella raffigurazione naturalistica delle mammelle a forma di sodi acuti coni centrati sull'asse della figura, equidistante dal contorno della lastra del resto inerte, ghiacciata, fissa (se si toglie la lieve modulazione del solco triangolare che la distingue dal volume del collo). Un solido conico, appena arrotondato in basso, cristallizza in una massa indistinta la parte inferiore del corpo, dalla vita in giù; dietro, il cono forma una rientranza a scarpa per suggerire il particolare tutto femminile delle anche pronunziate.

È da osservare che della divinità si mette in evidenza, col risalto speciale dei seni, l'aspetto di "nutrice"; quello di "fattrice" (non essendo segnato il sesso) evidentemente non interessa. Il segno umano della figura è lasciato, oltre che alla *silhouette* del contorno, allo stilismo del naso che è, però, soprattutto un elemento funzionale facente perno al disegno geometrico e porta volume, in uno ai seni e alla sporgenza delle anche, sulla piatta e devitalizzata superficie del resto dello schema figurativo.

Già da tempo il nostro idolo è stato accostato alla serie delle numerose e varie statuette marmoree dette "idoli delle isole", che, nelle Cicladi, ebbero un centro di produzione antico, florido ed esemplare. Ma più accentuati, rispetto a questi supposti modelli come ad altri cretesi antico e mediominoici, sono il geometrismo e lo schematismo dell'esemplare sardo che si distingue, pure, per l'assenza del sesso segnato per lo più negli idoli egei. Bisogna credere che, tanto in questo esemplare come nelle altre figurine marmoree della Sardegna, ci troviamo dinanzi ad imitazioni locali della plastica cicladica-cretese del III e dei primi inizi del II millennio a.C., dovute ad artisti di fine educazione che offrono edizioni rielaborate in modo discretamente autonomo, cadendo in una maniera astratta che indica la lontananza geografica e cronologica dei modelli.

Perciò è da supporre che l'idolo di Senorbì, classificabile in una varietà sarda "meridionale" di tali figurine (caratterizzata dallo schema del busto a tavoletta), sia un prodotto piuttosto recente, non anteriore forse al 2000 a.C. In esso gli echi minoici, suggeriti anche dalla forma dei seni plastici come in certi idoli fittili di Cnosso e dallo stilismo delle anche in risalto, si perdono in un'atmosfera artistica provinciale, largamente ancora egeizzata, ma in cui il linguaggio degli antichi artigiani cicladico-cretesi diventa sobrio, asciutto, se si vuole un po' sofisticato, acquista cioè quei caratteri che la plastica isolana avrà per i secoli e specie nell'arte bronzea dell'età dei nuraghi.

Nei bronzetti, infatti, non soltanto durano il geometrismo e lo schematismo in genere dell'antica plastica marmorea della cultura di San Michele, ma si fissano pure particolari stilismi, come quelli del lungo collo (cfr. n. 71), dei seni acuti e rigidi (v. n. 186), soprattutto del naso a pilastro (v. n. 4 ed altri). Si tratta non di nessi diretti, ma di ascendenze remote e di sotterranee resistenze nella sfera conservativa dell'arte popolare.

### Bibliografia

Cao, *La statuetta marmorea cicladica di Senorbì*, 1938; Levi, "Sardinia: Isle of Antitheses", in *The Geographical Review*, XXXIII, 1943, p. 633, fig. 13; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 33; Umbro Apollonio, *Les Arts plastiques*, Bruxelles, 11-12 novembre-dicembre 1949, p. 456, fig. 240; *Corriere della sera*, 9 agosto 1949 (Elio Zorzi); *Il Corriere dell'Isola*, Sassari, n. 205, 3 settembre 1949 (Rezio Buscaroli); *Il Corriere dell'Isola*, n. 217, 17 settembre 1949 (Attilio Maccioni); *Il Corriere dell'Isola*, n. 218, 18 settembre 1949 (Arturo Mangano); *Il Giornale* (Quotidiano Indipendente del Mezzogiorno), n. 202, 25 agosto 1949 (Renato Papò); *La Fiera Letteraria*, n. 37, 11 settembre 1949 (Garibaldo Marussì); *La Nuova Sardegna*, Sassari, 9 settembre 1949 (autori vari); *L'Elefante*, 8-15 settembre 1949, n. 30 (Margherita G. Sarfatti); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, p. 21, tav. II, 1, tav. III, 2, p. 31; *L'Informatore del Lunedì*, n. 35, 5 settembre 1949 (Vittorino Fiori); *Mostra d'Arte antica e moderna della Sardegna*, Venezia 1949, fig. all'inizio (Luigi Crespellani); Umbro Apollonio, *Panorama dell'arte italiana*, Torino, ottobre 1950, fig. a p. 15; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 32, 47, tav. IV, I; Lilliu, "Preistoria sarda e civiltà nuragica", in *Il Ponte*, VII (Sardegna), 9-10, sett.-ott. 1951, p. 988; Levi, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 49-51, tav. XVI; Lilliu, "Sardisch-nuragische Bronzestatuetten", in *Du*, Zürich, 7 luglio 1952, p. 33, fig. 7; Marongiu, *Bull. Soc. Préhist. Française*, I, 1953, n. 11-12, p. 648; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 46, 49, 70; "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *L'Essor du Congo*, marzo 1954, p. 7 (Jori Manoly); "Les bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *Germinal*, Bruxelles, 21 marzo 1954; Lanternari, *Bull. Paletn. It.*, IX, vol. 64, 1954-55, p. 20, fig. 3, 1; Lilliu, in Cambosu, *Miele amaro*, Vallecchi, 1954, p. 76, tav. ivi; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 2; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 15, n. 2; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, pp. 16-17, n. 2, cat. fig. 2; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 2, fig. cat. 2; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, pp. 25-26, n. 2, fig. 4; "Prähistorische Bronzen aus Sardinien", in *Die Tat*, Zürich, 22 gennaio 1954 (me); "Prähistorische Bronzen aus Sardinien im Züricher Kunsthau", in *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, n. 23, 28 gennaio 1954, p. 6 (FL.); "Sardinian Bronzes", in *Art News and Review*, 11 dicembre 1954 (Terence Mullaly); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 353, fig. 451; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 7, n. 2; Contu, *St.S.*, XII-XIII, parte I, 1955, p. 76; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 2; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 66, 1957, p. 39; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 85 ss., fig. 59; E. Atzeni, *St.S.*, XVII, 1962, pp. 188, 193; Lilliu, "Sardegna nuragica", in *Vacanze in Sardegna*, E.P.T., Cagliari, maggio 1962, p. 58 (fig. ivi); C. Puxeddu, *St.S.*, XVII, 1962, pp. 249, 251, 253; G. Devoto, "Pastori guerrieri" cit., p. 24, fig. a p. 25; Lilliu, *ibidem*, p. 53; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 45, pl. 5; Lilliu, *Civiltà*, 1963, pp. 47, 120 s., tav. XIV, b; Lilliu, *Riv. Stor. Ital.*, n. LXXVII, fasc. II, 1965, p. 387.

### 3. Idolo marmoreo di dea madre, alt. 30 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Alghero (Sassari), loc. Portoferro.

L'idoletto proviene da un ipogeo funerario nel quale fu raccolto insieme con altre tre consimili statuette frammentarie ed uno strumento siliceo, il tutto riferibile alla cultura egeizzante e minoizzante di San Michele.

Più piccolo dell'idolo n. 2, se ne distingue, se non per lo stile egualmente geometrico e schematico di acuto simbolismo, per le varianti formali di alcuni particolari e specie per la minore compattezza del busto che si scioglie, qui, nell'articolazione delle braccia chiaramente espresse sia pure in un modulo astratto. Appartiene alla varietà detta "a traforo" o a "vitino di vespa", che sembra caratterizzare le statuette "cicladiche" del nord dell'Isola.

Rigorosa nel taglio rigido e preciso, quasi ligneo, la figurina lo è altrettanto nell'impostazione imperniata, a cadenza di bilancia, sull'asse di struttura che scende dalla testa a disco alla parte inferiore del corpo sunteggiata in una breve appendice conica, staccata, con una gola, dal busto. Nella testa sono resi i tratti fisionomici del naso a sottile listello triangolare e degli occhi, piccoli cerchi lievemente rilevati da un'incisione concentrica al bulbo.





Il collo, piatto sul davanti e tondeggiante sul retro, rotto poco sopra l'attaccatura al busto, sorge a lastrina al centro della linea orizzontale delle spalle che, insieme alle braccia pendenti obliquamente ed ai corti avambracci ripiegati ad angolo senza indicazione delle mani fuse nel solido della vita inerte e sottile, formano uno schema trapezoidale a chiusura, come in cornice, del torso.

Il compatto schema a tavoletta dell'idolo precedente è stato traforato, come un oggetto d'artigianato ligneo, creando un gioco equilibrato di chiari e scuri, quest'ultimi affidati alle due ampie cavità triangolari laterali, alterne e opposte al busto che stacca ritagliato in un triangolo ristretto ed affinato alla convergenza delle mani. Sul petto, alla linea delle ascelle, spuntano le mammellette coniche; la schiena è divisa da un solco verticale che sottolinea l'asse della figura e scandisce la simmetria geometrica ed il suo valore *ornamentale*. Che l'artigiano guardi con occhio di "decoratore", nella sua espressione simbolica, lo si apprezza nello spartito della fascia in rilievo taccheggiata che corre orizzontalmente sulle spalle e si

prolunga verticalmente sulle braccia nella faccia posteriore della statuette. Il motivo risolve la "struttura" in "decoro" e valorizza la "cornice" geometrica, anche visibilmente (una cornice è di fatto la frangia senza relazione alcuna né con la figura né, come è stato supposto, con un eventuale elemento del vestiario di essa che è *tutta nuda* per ragioni magico-religiose).

Pur ripetendo, parzialmente, particolari che si riscontrano in idoletti cicladici, elladici, anatolici etc., la statuette offre una maggioranza di dettagli comparativi con marmetti minoici di Creta, simili nella forma della testa (Haghios Onuphrios) e nella terminazione conica inferiore – la rituale apodia (Platanos, Koumasa). In una figurina di Haghios Onuphrios (Zervos, *L'Art de la Crète*, p. 136, fig. 109) si presentano anche i fori di restauro sul collo come nella nostra statuina (due pervi dalle due parti della linea di rottura e due più piccoli impervi, appena iniziati per prova, sopra la rottura).

L'idoletto, però, nel complesso segna una variante locale di un tipo tradizionale e conservativo fissato dal tema religioso, sottolineato dall'avviato processo di irrigidimento stilistico, dall'eclittismo formale, dall'astrazione decorativa assai più accentuata che nei paradigmi cicladico-minoici e che è soltanto superata da certi schemi informali delle culture elladiche e anatoliche (Thèbes, Dimini, Sesklo, Troia etc.).

Anche questa statuina, più tardiva dei modelli egei e cretesi in specie dell'E.M. II (2400-2200 a.C.), può trovare una collocazione cronologica tra il 2000 e il 1800 a.C.

#### Bibliografia

Lilliu, *Riv. Sc. Preist.*, 1, 1-2, 1946, p. 105; Lilliu, in *Il Giornale d'Italia*, 23 agosto 1947 (pag. sarda); Pallottino, *St.S.*, 1947, p. 227 s.; G. Bonfiglio, *St.S.*, VIII, 1948, p. 370, n. 14; Lilliu, *Il Corriere dell'Isola*, Sassari, 22 febbraio 1948, p. 3; Lilliu, *Il Quotidiano sardo*, Cagliari 15 febbraio 1948, p. 2; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 33 ss., tav. VII, 2; Pesce, *Riv. Sc. Preist.*, IV, 1949, p. 10; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 428; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 32, tav. IV, 2; Lilliu, *Il Ponte*, VII (Sardegna), 9-10, 1951, p. 988; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 46, 49, 70; Lanternari, *Bull. Paletn. It.*, IX, vol. 64, 1954-55; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 362, fig. 450; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1955, pp. 8, 11 s.; Contu, *ibidem*, p. 34 s., 76; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 66, 1957, pp. 43, 77; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 85, fig. 57; Lilliu, in *Piccola guida della preistoria italiana*, Sansoni 1962, p. 176, tav. XXIV, 51; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 45, pl. 6; Lilliu, *Civiltà*, 1963, pp. 54, 120 ss.; Lilliu, *Tuttitalia* (Sardegna), 1963, p. 53; Lilliu, *Riv. Stor. Ital.*, n. LXXVII, fasc. II, 1965, p. 387 s.

#### 4. Capotribù, alt. 30 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, presso la torricella a feritoie.

La statuina sorge su una base tuttora avvolta nel dado di piombo con cui era stata fissata alla tavola di offerta.

Rappresenta un capotribù (o re-pastore), veduto di fronte, in atto di rivolgersi alla divinità, con il braccio destro ripiegato a gomito e con la mano sollevata e aperta davanti, a pollice divaricato ed il resto delle dita unite a taglio dritto e distinte da precise regolari incisioni. Con la sinistra la figurina impugna il bastone e lo protende innanzi mostrandolo ostentatamente: è, il bastone – insegna del potere regale –, un'asta cilindrica, del tutto liscia, guarnita in alto da una capocchia conica ed in basso rilevata in un anello, che, piegando ad angolo retto, va a saldarsi al dado di piombo, dando così una consistenza e solidità maggiore al bronzo.



Sulla testa la statuina calza una piccola berretta a bassa calotta aderente ai capelli, che si rileva fortemente tutto intorno all'orlo: nel mezzo, sull'epicranio, si disegna un'incisione a losanga di dubbio significato, forse soltanto ornamentale. Il corpo è stretto da una doppia tunica che doveva essere aperta su un fianco, con i lembi sovrapposti e non cuciti ma solamente chiusi da bottoni; ciò lo si deduce dal disegno del vestito alla scollatura, dove il lembo sinistro passa su quello destro. Dalle spalle sino ai polpacci pende la grande pezza rettangolare, di elegante semplice linea, del manto, che copre anche gli omeri e le braccia fino al gomito, mentre restano in evidenza gli avambracci e tutta la placca anteriore della figura, rigidamente tagliata sul fondale del pesante e austero indumento. Quest'ultimo, poi, intorno al collo del personaggio, presenta una guarnizione in risalto di due bande che, spuntando dall'orlo dei lembi ripiegati e aperti al petto, tornano sulle spalle e vi scendono con una finitura a frangia. Una serie di fitte striature verticali e parallele, all'esterno e all'interno del manto, ne indicano la materia di lana caprina (l'orbace) e l'ordito ruvido del tessuto. Le bande a frangia erano forse di una stoffa più spessa, chissà anche di diverso colore per risaltare meglio sul mantello, nero o grigio di tono. Unico elemento che arricchisce la nuda vasta superficie della figurina, è il pugniletto ad elsa "gammata". Esso pende dalla bandoliera che gira dall'omero destro all'ascella sinistra, legandosi con i due capi al manico a T e alla punta dell'arme; ed è riposto in

una fodera di pelle di cui sono segnati i rilievi della bocca dell'astuccio e la peluria scabra della sua superficie esterna resa con un ornamento a rametto schematico inciso, che stacca in un breve risalto verticale sulla mezzeria della guaina.

La statuina appare modellata con senso di proporzioni, in una misura scultorea dove lo schematico, di elegante simmetria, si armonizza con la naturalezza del tratto della figura in cui si riconosce un tipo fisico preciso, fortemente caratteristico, tanto che si ha l'impressione di un ritratto. La placca del corpo, che passa in alto al volume cilindrico del capo ed in basso si irrigidisce nelle gambe stecchite fra di loro parallele, dai piedi a stretta placca variata dall'incisione delle dita, forma uno schema longilineo nel mezzo di una superficie limitata, marginalmente, dai piani verticali del bastone e della mano destra e raccordata dalla curva del manto. Ne nasce una composizione elementare, ponderata e bilanciata, di perfetto gusto geometrico.

Questa costruzione bilaterale, dappertutto mantenuta, prende rilievo particolare e si ostenta nell'annotazione attenta dei segni del viso: il "pendant" dei ciuffetti triangolari di capelli che emergono, a striature, sotto la calotta, dalla fronte alle orecchie volte in avanti; le due corte treccioline che, sulla nuca, scendono corte, a cordone inciso, dietro le orecchie e ne sottolineano l'impostazione verticale, la precisa struttura ortogonale delle sopracciglia rilevate, con i peli segnati da incisioni, divise simmetricamente dal lungo listello del naso acutamente pronunciato alla punta. Anche la piccola bocca tumida, sporgente sul mento corto e rotondo, perfettamente centrata con la linea del naso, concorre alla spartizione in tratti geometrici del volto.

Del resto, e nel suo complesso, la statuina rende la dignità del personaggio rappresentato, la sua forza volitiva, l'energia del comando. La costruzione composta e rigorosa, l'essenzialità lineare, l'atteggiamento e il portamento corretto e distinto, solenne, della figura, i tratti fisionomici della stessa, severi e ieratici, l'energia, resa con lo schematico longilineo e col capo teso leggermente all'indietro, tutto, insomma, parla di un accordo fra mezzo e stile d'espressione e contenuto. Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 313; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 51, tav. 4B; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 16; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 97; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 49, nota 61; Taramelli, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12, fig. a p. 54; Umbro Apollonio, *Les Arts plastiques*, 1949, p. 458, fig. 241; *La Fiera Letteraria*, n. 37, 11 settembre 1949 (Garibaldi Marussi); Lilliu, *St.S.*, 1944, pp. 28, 39; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, pp. 22, 31, tav. IV, 3; Lilliu, *Il Ponte*, VII (Sardegna), 1951, p. 997, fig. a colori in copertina; Loddo-Canepa, *La Sardegna attraverso i secoli*, 1952, p. 11, in basso; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 57 c, 58; "Altsardische Bronzplastiken", in *Luzerner Neueste Nachrichten*, 30 gennaio 1954, n. 25, p. 21, fig. alto a sinistra; "Ancient Bronzes from Sardinia", in *Lady*, 9 dicembre 1954; "Bronzes beeldjes uit Sardinie", in *De Gooische Courant*, 1 maggio 1954, Hilversum, fig. in alto; "Ancient Bronzes from Sardinia", in *The Daily Telegraph*, 24 novembre 1954, fig. a destra in basso; "Bronzes from Sardinia", in *The Listener*, 9 dicembre 1954, p. 1022, fig. in basso (Goffrey Grigson); Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, cat. n. 3, fig. copertina; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 16, n. 3; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 17, fig. dritto e verso copertina; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 3, figg. dritto e verso copertina, nell'interno; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 26, n. 3; *The Illustrated London News*, 27 novembre 1954, p. 957, fig. 2; *The Observer*, 12 dicembre 1954 (Neville Wallis); "Une Civilisation inconnue: la Sardaigne", in *Carrefour*, 12 maggio 1954, n. 504, p. 10, fig. alto a sin. (Frank Elgar); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 297, fig. 364; Lilliu, "Small Nuraghian Bronzes", 1955, p. 269, fig. 1; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 7, n. 3; Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 11; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 4; Lilliu, "I nuraghi", in *Il progresso della Sardegna*, 1960, fig. a p. 26; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 137, fig. 62; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XXXIX.



**5. Capotribù orante, alt. 20 cm (senza i perni), Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina sorge con i piedi saldati a due corti perni prismatici che si inserivano nella piombatura; al perno sotto il piede sinistro è saldata anche, ad un capo, una verghetta orizzontale che, all'altro capo, si fonde con l'estremità inferiore del bastone impugnato dalla figurina.

Quest'ultima è rappresentata stante, di fronte, in atto di preghiera: alza la destra sul gomito ripiegato, con la palma rigida aperta in avanti col pollice divaricato e le altre dita riunite ma distinte da sottili incisioni, con la sinistra tiene, afferrandolo all'estremità superiore, un bastone, dalla capocchia piatta e variato da nodi per tutta la lunghezza.

Sulla testa calza un berretto a calottina con una sottile banda mediana in risalto cadente sulla fronte, decorata a striature. Il corpo è avvolto strettamente da una tunicella a corta balza (o da una doppia tunicella), che giunge appena alle anche, lasciando scoperte le cosce e le gambe; nella balza, al mezzo, si disegna una frangia a trattini incisi. Oltre la tunica, la statuina porta un mantello che scende dalle spalle ai polpacci, frangiato sull'orlo e intorno al collo (brevi striature orizzontali sui bordi longitudinali, e verticali sul bordo parallelo ai piedi). Il mantello copre le braccia parzialmente e si apre sul davanti,

mettendo in evidenza il corpo della figurina, che sembra ritagliato, nel suo rigido contorno, dalla superficie stessa dell'indumento; e questo anche, girando dal dorso in avanti con una bella linea a campana, chiude l'esile struttura corporea centrata, con gusto geometrico e simmetrico, sullo sfondo, e limitata dalle linee marginali del bastone e della mano destra sul filo del bordo destro del manto.

Sull'omero destro è messa a tracolla la bandoliera, a larga striscia di cuoio, che sospende il pugnale ad elsa "gammata", rilevato di traverso sul petto, molto in alto.

Mentre il corpo della figurina è scolpito del tutto sommariamente (soltanto i piedi nudi sono indicati, con le annotazioni particolari delle dita segnate da incisioni), la testa è invece modellata con attenzione e con cura di rappresentare, pur stilizzandoli, i singoli elementi costitutivi. La struttura del capo è cilindrica, e cilindrico è il collo nel quale è appena accennato il pomo d'Adamo. Nel viso fa colpo il naso, sporgente a punta, dal profilo aguzzo, ma sono marcati pure le sopracciglia a forte rilievo orizzontale con i peli segnati da striature oblique e gli occhi a risalto quadrangolare scontornato da profonde incisioni; regolari sono invece, e del tutto naturali, la bocca con l'indicazione delle labbra ed il mento. Un tocco grafico è costituito dai ciuffi corti di capelli che scendono obliquamente sulle orecchie sfuggenti verso la nuca.

Come molti altri esempi, la statuina ha il corpo inarcato all'indietro; è uno stilismo che contribuisce a sottolineare la vigoria e la forza tesa e solenne, imperiosa, del Capo, irridito nell'atto di omaggio alla divinità da cui assumeva il potere.

Patina verde. Integra.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 112, tav. IV, p. 72; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 59, fig. 69; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 209, tav. XIII, 4; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 5, tav. IV, A; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 98; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 94, nota 61; Della Seta, *I Mon. dell'Ant. Class.*, II (Italia), 1935, p. LXIII, fig. 298 a p. 121; Lilliu, *St.S.*, 1944, pp. 29, 39; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, pp. 18, 22, 34, tav. XVI, 16; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 57 b, 58; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 16; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 17, n. 16; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 16, cat. fig. 16; Pesca, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 16, cat. fig. 16; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 28; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 7, tav. I; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 16; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 5; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 101, fig. 63.

**6. Capotribù, alt. res. 11 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dall'interno del c.d. "tempio ipetrale", n. 6 della piantina in Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 206, fig. 43.

La figurina calza un copricapo a calottina aderente al capo massiccio in confronto del corpo: nel mezzo dell'epicranio, longitudinalmente, si rileva una banda rettangolare stretta e liscia che sembra nascere, molto sfumata, dalla calotta all'altezza della nuca e finisce, con un forte inspessimento e risalto allungato a T, sulla fronte in corrispondenza dell'orlo del berretto. Dà l'impressione di una specie di lembo di stoffa o cuoio gettato dall'indietro in avanti.

Il corpo, sottile come placca, è vestito con una tunica allargata verso il basso, disuguale nell'orlo perché nel giro posteriore si prolunga in una breve coda leggermente arrotondata



e invece sul davanti si alza formando due lembi sovrapposti a taglio smussato, tenuti insieme da una cintura a cordone che fa nodo a due capi angolati.

Dalle spalle scende, ampio e lungo, il mantello che giunge sino ai polpacci e copre le braccia con i due lembi allacciati sul collo da due fettucce unite al centro da una borchia tondeggianti probabilmente metallica, lascia, invece, scoperta tutta la parte anteriore della persona, facendo sfondo alla struttura del corpo che si staglia netta e contornata, come scolpita nel legno. Il manto stesso mostra tutto l'orlo esterno frangiato, con i filamenti resi da striature parallele; una frangia più vistosa si rileva alla scollatura posteriore, dietro la nuca, espressa con sottili e fitte incisioni verticali. La frangia della parte inferiore del manto è disegnata, con il solito motivo, anche all'interno. Sul petto della figurina è fissato, obliquamente, un pugnale con elsa "gammata", cioè con la traversa inferiore ripiegata ad angolo retto da un lato verso l'alto, aderente a una tracolla che si perde, sull'omero destro, sotto il manto.

La figurina manca degli avambracci ridotti a moncherini; ma è certo che avesse la mano destra alzata e ripiegata in atteggiamento di preghiera e la mano sinistra protesa a reggere un bastone.

Interessante la testa della statuina, a modellato volumetrico, col viso ovale, oblungo, pieno e solido, con i lineamenti marcati: arcata sopraccigliare e naso stilizzati a T, occhi

a globetto mandoliforme senza palpebre, piccola bocca carnosa e tumida, mento quadrato e volitivo; collo tozzo e robusto che fa vedere il pomo d'Adamo. La statuina è tesa all'indietro, con la solita stilizzazione minoica. Stile di Uta.

Patina verde. Rotti i piedi con parte delle gambe e gli avambracci.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 311 s., fig. 21.

#### 7. Capotribù, alt. 39 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Uta (Cagliari), loc. Monti Arcosu.

Questa bella ed eccitante scultura, la più grande di tutte le figurine di bronzo sarde, esemplare per lo stile, fu rinvenuta nel 1849 nascosta sotto un grosso sasso, in gruppo con altre sei minori statuine (8-12) e con otto spade, una delle quali sormontata da uno schema di cervo (229). La maggiore delle figurine poggiava trasversalmente sulle spade e, nel cavo del manto, aveva ordinate le minori, tre per parte.



Dalla somiglianza stilistica, ed anche fisica, delle statuette e dal loro aggruppamento lo Spano, che ne fu il primo illustratore, arguì che nel contesto fosse stata rappresentata una sorta di "biografia" militare di un personaggio illustre passato nella carriera dall'umile rango del fromboliere (8) alla suprema dignità del capo (7) attraverso i gradi intermedi dell'arciere (11) e dell'oplita (12). Esempi, dunque, di arte didascalica, una vera e propria spiegazione, una completa illustrazione del tema del giovane povero assunto ad eroe e poi, aggiunge l'erudito dell'800, divinizzato. Di questa esegesi restano valide la riconosciuta omogeneità stilistica del complesso figurativo – derivato certo da uno stesso luogo, forse un vicino tempio – e l'intuizione del gusto non classico (secondo lo schema winckelmiano) dei bronzetti, ritenuti di un "carattere o tipo più etrusco che cartaginese o romano" e di un periodo di tempo corrispondente ai "primi secoli di Roma" (ciò che è pure vero).

Schema e significato della statuetta sono quelli dei nn. 4-6, dei quali condivide anche lo stile, se si vuole più rigoroso, secco ed essenziale nel suo contenuto di forma, e di alta qualità espressiva.

Ritto di fronte, con i piedi divaricati e saldati al perno di infissione, il Capo mostra gli attributi del potere come in 4-6: il manto steso dietro le spalle sino ai polpacci e aperto sul davanti a far da fondale al corpo (due risvolti a frangia rigata di stoffa o guarnizioni applicate di cuoio scendono dagli omeri sul dorso), e lo scettro – un lungo bastone nocchieruto come in 5, ma più sottile, elegante e ricco di nodi. La mano destra, atteggiata al saluto rituale nelle figurine 4-6, qui impugna una grossa daga con lama a foglia nervata e manico cilindrico, della foggia di cui al n. 340; l'arma, che aggiunge prestigio militare e regale al personaggio, introduce pure un elemento stilistico di profondità, dà un timido valore prospettico al disegno frontale dell'immagine, con la postura di traverso al corpo, spuntante obliqua dietro la nuca.

Questi elementi costituiscono la dignitosa apparenza del peso solenne e della maestà che sprigionano dall'impostazione generale della scultura. In primo luogo è l'immobilità ieratica dell'immagine che contiene un'imperiosa forza segreta; si aggiungono il piglio autoritario del volto (un'accigliata e allucinante maschera di bronzo) ed il movimento del capo e della schiena inarcata all'indietro, a segnare volitiva energia e comando indiscutibile. Struttura, posa, moto, vibrazione di particolari (il rilievo dei polpacci, l'ossuta spigolosa forza degli stinchi) compongono una forma di rara potenza psicologica e di eccezionale caratterizzazione etico-sociale. Né si nasconde, dietro le convenzioni stilistiche (volume cilindrico della testa; alterazione simbolica dei dettagli fisionomici), il ricordo del tratto fisico della razza, indicata specie dal viso allungato e dal tipo longilineo.

Per quanto l'artigiano non abbia eluso la rappresentazione delle altre parti corporee esprimendole con rapidi tocchi magistrali (l'attillato corpetto con la stretta veste sottostante guernita di due frangette rigate come le *appliques* sulle spalle; il pugnale a bandoliera col fodero della pelle tratteggiata a spina di pesce; le annotazioni anatomiche rigidamente scolpite dei malleoli e delle dita dei piedi), il suo sforzo espressivo si è concentrato sul volto.

Il volto anima il solido rotondo della testa coperta da una calottina a lembetto o cresta sul davanti, che lascia scoperti i capelli segnati da due bande triangolari striate sopra le orecchie e parte della nuca; il disegno è calligrafico e prezioso come nelle frange delle vesti, nel fodero del pugnale, ma contenuto così da non infirmare il valore plastico e volumetrico della struttura (cioè il valore di fondo). Sono gli occhi a dare al volto una magica intensità di espressione, come d'una apparizione allucinata; disegnati più che scolpiti i piccoli bulbi cerchiati si deformano in due mandorle oblique, allungate e stirate come il viso, e costituiscono il discreto sottofondo grafico su cui risalta, per contrasto, il prepotente rilievo della

geometria "scultorea" o "strutturale" della doppia arcata sopraccigliare (con minuto tratteggio dei peli) e del lungo naso a pilastro, nella quale lo stilismo neolitico mediterraneo dello schema a T meglio non potrebbe essere ricordato e valorizzato. Alterate nella forma, ad alto dischetto incavato, e nella posizione tutta portata indietro, sono pure le orecchie che si apprezzano nella lettura di profilo mentre sono inesistenti sul piano frontale; è dato scarso spazio alla bocca con minuto accenno di labbra come se oppresse dall'enorme naso, il mento è inesistente ma la mascella solida dà grinta al personaggio.

Con tutti i riconoscimenti che si debbono al prestigioso valore di arte autentica locale della statuina, tuttavia non si può eludere un certo richiamo generale di stile, se non di contenuto, a bronzetti orientali. La struttura geometrico-volumetrica, la forma degli occhi, lo schema a T, l'impostazione delle orecchie, il taglio delle dita si riproducono, per esempio, in una figurina di bronzo – terminale d'un oggetto sconosciuto – del Corporation Museum and Art Gallery di Birmingham; il bronzetto viene dal Luristan ed è datato 1000-600 a.C. Più avanti vedremo altre statue protosarde che echeggiano particolari formali della plastica iraniana. È possibile che le scuole artigiane asiatico-continentali, nel periodo cosiddetto "orientalizzante" (VIII-VII sec. a.C.), abbiano fatto sentire le loro influenze anche in Sardegna, chissà forse pure con l'arrivo di qualche artista.

Patina verde.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 12 s., tav. II, 8; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1857, pp. 186-187, 189, 195, 197, tav. E, 8; Cara, *Cenno*, 1871, p. 25, tav. F, 8; Spano, *Paleoetnologia*, 1871, p. 29; Spano, *Memoria*, 1873, p. 28, n. 16; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 278, tav. 183; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 208, tav. X, 6; Spinazzola, *Bronzi Sardi*, 1903, p. 81, fig. 37; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 51, tav. IV, G; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 31, fig. 38; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 99; Albizzati, *Historia*, 1928, p. 38, fig. 1; Della Seta, *Italia Antica*, 1928, p. 60, fig. 51; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 49, nota 61; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *Bull. Palet. It.*, 1941-42, p. 183; Levi, "Sardinia: Isle of Antitheses", in *The Geographical Review*, XXXIII, 1943, p. 638, fig. 9 a sin.; Lilliu, *St.S.*, 1944, pp. 28, 39, 41; *Il Corriere dell'Isola*, Sassari, n. 218, 18 settembre 1949 (*Arturo Manganò*); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, pp. 22, 23, 31, tav. V, 4; Taramelli, *Enc. Ital.*, 30, 1949, p. 849, a sin.; Umbro Apollonio, *Panorama dell'arte italiana*, 1950, p. 13; *Il Giornale d'Italia*, 11 aprile 1950, fig. in alto (*Carlo Tridenti*); Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 48, 60, tav. XIII, 1; Lilliu, *Il Ponte*, VII (*Sardegna*), 1951, 997, fig. a p. 989; Lilliu, *Du*, 1952, p. 33, fig. 1 e 3; Loddò-Canepa, *La Sardegna attraverso i secoli*, 1952, fig. a p. 42; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 45-46, 57 a, 58; U. Apollonio, "Les petits bronzes préhistoriques de la Sardaigne", in *Les Beaux-Arts Bruxelles*, n. 642, 5 marzo 1954, p. 1, fig. in alto a sin.; "Bronzplastiek uit Sardinie", in *Het Binnenhof*, Den Haag, 7 aprile 1954, fig. ivi; "Bronzes from Sardinia", in *The Spectator*, Art, 17 dicembre 1954 (*M.H. Middleton*); "Les bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *Germinal*, Bruxelles, 21 marzo 1954, fig. in basso a sin.; Lilliu, in Cambosu, *Miele amaro*, 1954, tav. a p. 32, fig. a sin.; "Nothing new", in *Liverpool Daily Post*, 24 novembre 1954; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, cat. n. 4; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 16, n. 4, fig. 1; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 17, n. 4, cat. fig. 4; Pesca, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 4, cat. fig. 4; Pesca, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 26, fig. 5; "Præhistorische Bronzplastiek uit Sardinie in Gemeentemuseum", in *Haagsche Courant*, Den Haag, 7 aprile 1954, fig. ivi; "Præhistorische Bronzen aus Sardinien", in *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, n. 23, 28 gennaio 1954, p. 6 (*FL*); "Sardinian Bronzes", in *Art News and Review*, 11 dicembre 1954 (*Terence Mulla*); "Sardinian Bronzes", in *Birmingham Post*, 24 novembre 1954; "Tentoonstelling van præhistorische bronzplastiek uit Sardinie", in *De Gazet van Antwerpen*, 16 marzo 1954, p. 6, fig. a sin. (*Maurits Bilcke*); "Three Exhibitions", in *Builder*, 3 dicembre 1954; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 120-121, figg. 115-116; Lilliu, "I bronzetti", in *Rivista Shell Italiana*, Genova, n. 5, agosto 1955, p. 5, fig. ivi; Lilliu, *L'illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 29, in basso a sinistra; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 7, n. 4, cat. fig. 2; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 6-7; J. Thimme, *Frihe Plastik*, 1956, n. 1, tav. 1; Maiuri, "Arte e Civiltà", 1960, p. 38, tav. 12, 40; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 127, fig. 61; Lilliu, "Sard. nuragica", in *Vacanze in Sardegna*, 1962, p. 65, fig. ivi; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 173, pl. 46; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287.



**8. Fromboliere, alt. res. 15 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Uta (Cagliari), loc. Monti Arcosu.

La figurina, rappresentata stante di prospetto, protende in offerta un pezzo di corda, a fune attorcigliata, afferrandola all'interno con ambedue le mani che sono ripiegate verso il petto strette a pugno, con precisa indicazione delle dita. Il tratto mediano della fune è sotteso come se venisse stirato in fuori con forza, quasi per saggiarne la resistenza, ed il resto è rivolto con le estremità lungo gli avambracci a cui aderisce rigidamente anziché, come naturale, pendere in basso.

L'oggetto è stato inteso come una fune da fionda, e di fromboliere è stata creduta la statuina; e d'altro soggetto nemmeno io riuscirei a supporla anche se una fionda, per

capirsi meglio, avrebbe avuto bisogno della rappresentazione della sede dove adattare la palla di pietra o d'altra materia (ma l'artigiano non si perde in particolari costruendo sommariamente il suo prodotto artistico).

Alla sommità della testa è calzata una calottina emisferica liscia, distaccata per mezzo di una risega e rientrata sulla linea della fronte. Ai lati presso le orecchie e sulla nuca cade la corona dei corti capelli segnati da striature verticali e parallele e, sulla nuca, anche da una scriminatura, mentre non ve n'è sulle tempie.

La statuina ha coperto il corpo con una tunicella a banda semplice, senza maniche, terminante sopra le cosce, o forse meglio da due tuniche di cui la superiore, più corta, presenta l'orlo anteriore guarnito da due frange. La superficie liscia del vestito, al solito attillato, è variata dal rilievo del pugnoletto ad elsa "gammata" che scende, trasversalmente al petto, dalla larga striscia della bandoliera gettata a tracolla sull'omero sinistro.

Nella modellazione della figura, stacca quella della testa, solidamente costruita nel volume cilindrico del capo e del collo nei quali non mancano le annotazioni dei particolari: fronte bassa, occhi a mandorla scontornati con profonda incisione perimetrale, naso triangolare puntuto, orecchie a disco proiettate sulla nuca, piccola bocca con accenno di labbra e mento minuscolo a forte squadratura di mascella; nel collo indicato il pomo d'Adamo. Il resto del corpo è una sottile placca su due gambe stecchite appena modulate nella giuntura con le cosce e nella lieve convessità dei polpacci.

Patina verde. Piedi spezzati alle caviglie, per il resto integro.

#### **Bibliografia**

Spano, *Lettera*, 1851, p. 12, tav. 1, 2; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1857, p. 188, tav. E, 2; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 74, n. 26; Cara, *Cenno*, 1871, p. 24, tav. F, 3; Spano, *Memoria*, 1873, p. 37, tav. n. 12; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 276, tav. I, 3; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 211, tav. X, 7; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 85, fig. 39 a d.; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 31; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 41; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 5, pp. 22-23, 31, tav. IV, 5; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, cat. n. 5; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 16, cat. n. 5, pl. 2; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 17, cat. n. 5; Pesca, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, cat. n. 5, fig. 5; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 26, cat. n. 5; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 309, fig. 381; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 7, cat. n. 5; *The Times Literary Supplement*, n. 2768, febbraio 1955, p. 100; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 8; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 6; Lilliu, *Ampurias*, XXIV, 1962, pp. 72, 141, lám. XXI, 2; Lilliu, *I Nuraghi*, 1962, p. 28, tav. XCI; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XL, a.

**9. Statuette di oranti, alt. 16 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Uta (Cagliari), loc. Monti Arcosu.

Già da tempo, nelle pubblicazioni e nell'esposizione fattane nel Museo, queste figurine, che sono del tutto simili fra di loro, si ritengono anche far parte d'un gruppo di soldati (o di atleti), che si dispongono alla lotta, salutandosi reciprocamente con ambo le mani alzate. Ne sarebbero indizi la posizione piegata in avanti di uno dei personaggi (fig. 9a), come se movesse a gettarsi sull'altro che è ancora rigidamente impettito (fig. 9b), e specie la considerazione che esiste un altro vero e proprio gruppo di figurine consimili provenienti dalla stessa località (n. 10), presentate nella fase effettiva della lotta, successiva cioè a quella della "guardia" che si vorrebbe riconoscere nelle statuine in esame. In realtà,



per quanto l'idea che si affaccia non manchi di suggestione, sembra più accoglibile l'ipotesi di vedere le figurine singolarmente e di pensarle anche non di lottatori ma di semplici oranti, come gli esempi nn. 142, 184. Così le vedeva il loro primo scopritore, lo Spano, che ne annotò il rinvenimento separato e separate le figurò, mentre è da aggiungere che il ripiegamento in avanti della statua intera non è normale, e deve spiegarsi con un colpo subito dal bronzo sin dal tempo antico.

Ciò detto, non resta che richiamare la descrizione fatta per il n. 8, col quale gli oranti mostrano comunanza tipologica e stilistica e identità di bottega e di mano.

Patina verde. La figurina integra poggia su perni a spina che si affondavano nella piombatura; l'altra, come il fromboliere, ha rotti i piedi, spezzati nello strapparla dal supporto.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 11 s., tav. I, 1 (la rotta), 3 (l'intera); Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1857, pp. 187-188, tav. E, 1-3; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 74, n. 27; Cara, *Cenno*, 1871, p. 24, tav. F, 1-2; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 276, tav. I, 1-2; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 211, tav. X, 5; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 85, fig. 39 a sin.; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 31; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 47; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 6, pp. 22-23, tav. VII, 6; *L'Unione Sarda*, Cagliari, n. 80, 5 aprile 1950, fig. ivi (Nicola Valle); Pesca, *Ancient Bronzes* 1954, cat. n. 6; Pesca, *Bronzes antiques* 1954, p. 16, n. 6, pl. 3; Pesca, *Bronzes préhistoriques* 1954, p. 17, cat. fig. 6; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 6, cat. fig. 6; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 26, n. 6; "Sardinian Bronzes", in *Art News and Review*, 11 dicembre 1954 (Terence Mullaly); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 365, fig. 460; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 7, n. 6; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 9-10; Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVIII, 1959, p. 304, nota 41; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 104 s., figg. 66-67; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 175, pl. 62.

#### 10. *La lotta*, alt. 10,5 cm, lung. 15 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Uta (Cagliari), loc. Monti Arcosu.

Su un perno a piastrina, divaricato al basso in due apici o spine per inserirlo nella massa di piombo che lo fissava alla tavola d'offerta, è saldato un gruppo di figurine in lotta. Sono figurine di soldati, o forse meglio di atleti, il cui tipo fisico, vestito e stile mostrano identità perfetta con quelli dei nn. 8-10. Anzi è come se i personaggi dei nn. 9-10 dall'atteggiamento di omaggio alla divinità prima della gara (cioè di dedicazione della gara stessa e di propiziazione di vittoria), fossero passati all'agone effettivo.

La gara è ormai giunta al suo termine perché il vincitore ha steso a terra bocconi il rivale e, come artigliandogli i piedi con i propri (insieme fusi) e afferrandogli ambo le braccia al polso per immobilizzarlo, ne trionfa definitivamente incombandogli col peso del corpo e calcandogli con le ginocchia le anche. Al vinto non resta, in un supremo sforzo, che rivolgere, per quel che può, il capo verso il vincitore per implorare, forse, la grazia.

La composizione è fatta per essere vista principalmente di profilo, ma la legge della frontalità gioca tanto che la testa dell'atleta vinto, per quanto il corpo sia tutto teso e allungato



su un piano orizzontale profilato, è esibita di prospetto perché se ne leggano i particolari fisionomici. La veduta di profilo dà tutta l'estensione del gruppo e permette di apprezzarne l'intera azione, il pieno movimento, ma non di leggere al completo i particolari formali e di contenuto (tratti fisionomici, vesti etc.). A tal fine la veduta di profilo è utilmente integrata dalla visione prospettica (fig. 10a), nella quale la parte superiore della figura del vincitore è chiaramente descritta nei segni del viso, nella veste, nel pugnoletto, e lo è pure, sebbene limitatamente al petto e alle spalle, quella dell'atleta soccombente il cui vano sforzo di divincolarsi risulta espresso nel leggero inarcamento in alto della testa e del collo.

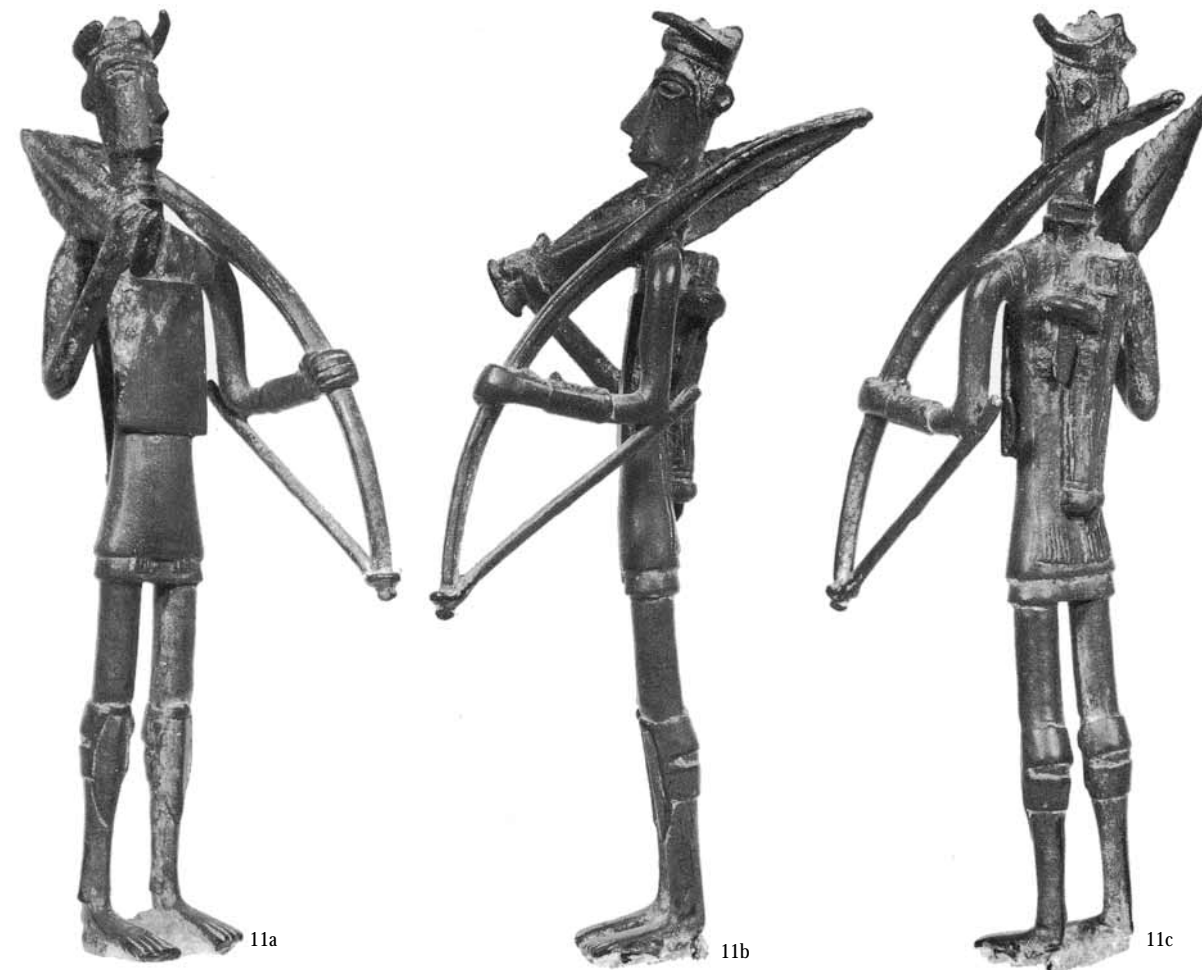
La veduta frontale ci dà la misura della costruzione geometrica del gruppo, con la figurina del vinto inclusa entro la cornice delle lunghe e tese braccia del vincitore; e suggerisce una prospettiva ingenua di piani che dal primo – dato dalla linea orizzontale delle spalle del vinto –, per quello verticale delle braccia del vincitore, passa, chiudendo il campo, al piano fondale segnato dal corpo e dalla testa del vincitore stesso. Molto elegante appare la linea superiore di quest'ultimo, vista di profilo. Continua, flessuosa, movimentata, sottolinea la vibrante vivacità del corpo di chi ha trionfato, in perfetta coerenza di tratto espressivo e di espressione stessa, mentre nel corpo rigidamente teso del vinto, così modellato per contrasto, tace ormai ogni moto agonistico e scende l'inerzia mortale di chi si affida unicamente alla pietà del più forte.

La piccola ma bella composizione della "Lotta" non rappresenta una generica gara sportiva di lotta libera, ma un ludo "religioso" del genere che doveva essere frequente nelle feste celebrate nei grandi santuari nuragici. In questi luoghi di culto, come a S. Vittoria di Serri, speciali recinti dalla forma di un circo accoglievano la folla che frequentava periodicamente la sagra, e qui gli atleti offrivano lo spettacolo alla divinità e dilettavano i festaioli.

Patina verde. Integra; da notare la sottile banda ad anelli concentrici sul polpaccio destro del vincitore, forse una fascia per evitare strappi muscolari, o un segno di distinzione.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 12, tav. I, 4; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 74, n. 28; Cara, *Cenno*, 1871, p. 24, tav. F, 4-5; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1875, p. 188, tav. E, 4; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 277, tav. I, 4-5; Pinza, *Mont. Ant.*, 1901, col. 210, tav. X, 2; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 85, fig. 39, al centro; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 31, fig. 40; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 94; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 47, fig. 12; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 158; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 41; Ducati, *Arte Classica*, 1948, p. 109; *La Crociata*, 1, n. 7, ottobre 1949, Malta, p. 195, fig. in basso al centro (Guido Perocco); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 7, pp. 22-23, 32, tav. VIII, 7; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 48, 60, tav. XIV, 1; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 39, nota 1, 50; "Bronzes from Sardinia", in *The Listener*, 9 dicembre 1954, p. 1022 (Geoffrey Grigson); "Bronzes from Sardinia", in *The Manchester Guardian*, 19 novembre 1954, fig. in alto a sin.; "Les petits bronzes de Sardaigne", in *Soir Illustré*, 18 marzo 1954, p. 20, fig. in basso a d. (Paul Casò); Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, cat. n. 7, pl. III; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 16, n. 7, pl. 4; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, n. 17, cat. fig. 7; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 7, cat. fig. 7; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 26, fig. 9; "Prähistorische Bronzen aus Sardinien", in *Tages-Anzeiger für Stadt und Kanton Zürich*, n. 23, 28 gennaio 1954, p. 6 (FL.); "Une art et une civilisation révélés: la Sardaigne", in *Arts Spectacles*, Paris, n. 462, 5-11 maggio 1954, p. 10, fig. in basso a sin.; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 367, fig. 461; Lilliu, *L'Illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 29, fig. al centro in alto; Lilliu, "Small Nuragian Bronzes", 1955, p. 279, fig. 7; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 7, fig. 3; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 11; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 5; Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVII, 1959, p. 304; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 107, fig. 69; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 175, pl. 60; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 210, tav. XLII, b.



#### 11. Guerriero con spada ed arco, alt. 24 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Uta (Cagliari), loc. Monti Arcosu.

Da un supporto a due perni con spine, in parte immersi nella piombatura, sorge, col corpo inarcato all'indietro a sottolineare la solennità dell'atto di culto ed accentuare il piglio militaresco dell'adorante, una figurina di soldato, armata di tutto punto.

Con la mano destra, a dita incise, impugna una grossa spada poggiata di traverso sull'omero destro, e con la sinistra – pur essa dalle dita spartite da incisioni – afferra nel quarto inferiore un grande arco messo a spall'arma sull'omero sinistro; le due armi, situate sullo stesso piano obliquo, si bilanciano tra di loro ed equilibrano anche la statuina, inquadrandola lateralmente e in alto. La spada, con elsa a incavatura profonda tra i rilievi ellittici paralleli del pomo e del paramano, è munita di una larga e spessa lama a foglia lanceolata, con nervatura mediana dalle due parti; è simile ad esemplari reali di età medionuragica, come quelli di Siniscola (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 292, tav. XLIX, b). L'arco, se sono attendibili i rapporti di proporzione con la figurina, dovrebbe essere del tipo pesante, che si usava appoggiandolo a terra, a fil di feritoia.



Il soldato calza sulla testa un elmetto a due corte creste e brevi corna rivolte in avanti, con un risalto acuto sopra la fronte che simula un embrione di visiera. Il corpo è rivestito da una tunica che scende stretta e attillata sino alla nascita delle cosce, e da una seconda tunica sovrapposta alla prima, più corta, guarnita all'orlo di due frangette striate; con simili frange terminano anche due lunghe bande, forse di cuoio, che, a mo' di ornamento, pendono dalle spalle, di qua e di là dal collo, e giungono sin quasi all'orlo inferiore della sopratunica. I due indumenti, sprovvisti di maniche, lasciano le braccia nude e indifese, tranne l'avambraccio sinistro che è protetto da un "brassard" di cuoio indurito chiuso sul polso da chiodini a coppia per attutire il colpo della corda dell'arco.

Protetto è anche il collo, con una doppia goliera che, più che da elementi distinti, è costituita dai due colletti duri e rigidi della tunica e della sopratunica che si stringono al collo, coprendolo tranne che nella parte alta dove rimane scoperto con accentuazione del pomo d'Adamo. Altra difesa è al petto, consistente in una grande piastra rettangolare, di cuoio o di metallo, legata a due striscie che, passate sulla spalla, sospendono nel dorso un gruppo di tre armi; e cioè, da sinistra a destra guardando il dietro della figurina, un astuccio conico infilato in un grosso anello orizzontale, destinato forse a contenere le punte di freccia (oppure il vasetto per grasso dell'arco); la faretra con le distinzioni del coperchio, della scatola e del fondo arrotondato e modinato; infine, la spada con elsa a manubrio.

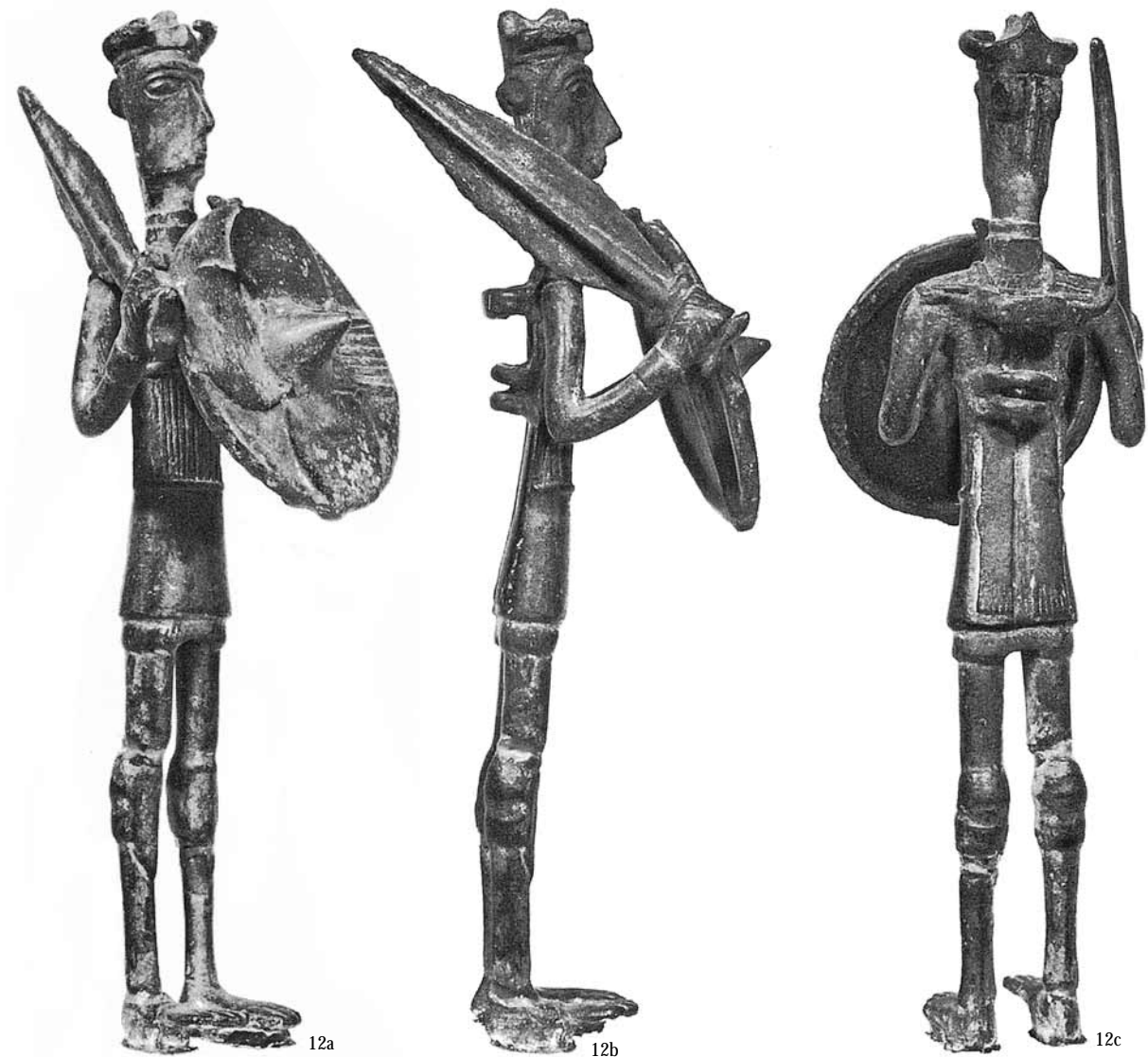
La protezione è completata con delle ginocchiere o gambaletti corti i quali sul davanti sono guarniti di una piastra ovale rilevata in alto in una borchietta oblunga, e stretti intorno al polpaccio da due striscie separate da una zona di pelle scoperta, fissate alla piastra, all'interno della gamba, da due fermagli indicati da risalti. Le cosce ed il resto delle gambe rimangono, invece, nude e nudi sono i piedi, anche per atto devozionale, segnati nello spigolo del malleolo e nelle dita rigorosamente incise sul dorso a taglio netto.

Quanto alla forma e allo stile, e in genere all'impostazione e alla struttura, la figurina è identica ai nn. 8-10, ed è un prodotto della stessa officina e di un unico artigiano. Se si vuole c'è una cura maggiore nell'esecuzione ed un'architettura più ricca, dovuta all'apparato straordinario di armi di cui il militare fa mostra dichiarata e solenne.

Patina verde. Frammentato l'arco.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 12, tav. II, 6; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1857, pp. 187-189, 195-197, tav. E, 6; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 74, n. 30; Cara, *Cenno*, 1871, p. 25, tav. F, 7; Spano, *Memoria*, 1873, pp. 30, 37, tav. n. 11; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 278, tav. I, 7; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 123, tav. V, 7; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 208, tav. X, 1; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 50, fig. 28; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 88; Della Seta, *Italia Antica*, 1928, p. 60, fig. 51, alto a d.; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 50, fig. 15; Della Seta, *I Mon. dell'Ant. Clas.*, II (Italia), 1935, p. LXIII, fig. 297 a p. 121; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Taramelli, *Enc. Ital.*, 30, 1949, p. 849, 5° da sinistra; Lilliu, *Bull. Paleotr. It.*, 1941-42, p. 183; Lilliu, *St.S.*, 1944, pp. 34, 41; *Gazzettino Sera*, Venezia, n. 186, 5-6 agosto 1949, fig. a sin. (Guido Perocco); *Ichnusa*, Sassari 1949, I, p. 20, fig. al centro in basso (Filippo Figari); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 8, pp. 22-23, 32, tav. IX, 8; "Bronzes from Sardinia", in *The Listener*, 9 dicembre 1954, p. 1022 (Geoffrey Grigson); "Les bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *Germinal*, 21 marzo 1954, fig. in alto al centro; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, p. 16, n. 8, pl. VII; Pesce, *Bronzes antiqués*, 1954, p. 16, n. 8, pl. 5; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 17, n. 8, cat. fig. 8; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, cat. n. 8, fig. 8; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 27, n. 8, fig. 10; "Sardinian Bronzes", in *Art News and Review*, 11 dicembre 1954 (Terence Mullaly); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 175, fig. 195; Lilliu, "I bronzetti", *Rivista Shell Italiana*, agosto 1955, p. 6, fig. a sinistra; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 8; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 12; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 2; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 102, fig. 64.



#### 12. Guerriero con spada e scudo, alt. 24 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Uta (Cagliari), loc. Monti Arcosu.

La figurina è fissata su di un supporto identico a quello del n. 11; e a quest'esemplare, della stessa provenienza e della stessa mano, la statua si stringe per la struttura corporea, l'impostazione, l'atto devozionale, lo stile in genere. Le due figurine sono identiche anche per il tipo dell'elmo, per la veste a doppia tunica con frange, per alcune armi di offesa (la grande spada a nervature) e di difesa (goliera, gambiere).

Vi sono però anche delle differenze. Anzitutto la statua presenta alla divinità, anziché l'arco, lo scudo; poi, ha in più del n. 11 la corazza con spallacci; infine mostra il "brassard" – assai più piccolo – al polso destro e non al sinistro. D'altra parte manca di tutto l'armamento sospeso sulle spalle del n. 11, ed aveva un'altra arma che spiegheremo.

Il soldato offre spada e scudo. La spada è impugnata con la mano destra la quale si distingue perché mostra il dorso non liscio, come in genere lo hanno tutte le figurine, ma segnato da striature a spina di pesce; ed anche la parte dorsale delle dita, anziché essere rappresentata come di consueto da precise incisioni parallele, è resa con trattini trasversali. Striature a spina di pesce e trattini obliqui stilizzano di consueto peli, capelli della persona o il pelame di oggetti di cuoio; in questo caso si deve appunto riconoscere un guanto dalla superficie villosa col manico di cuoio liscio (da vedere nel sopradetto "brasard"). Doveva essere, questo, un indumento della divisa militare che si usava in particolari cerimonie e che, dunque, era specialmente indicato a calzarsi, in un atto di culto, dove si pretendeva distinzione e rispetto. Alla spada inclinata sull'omero destro e portata indietro quasi a dar profondità alla figura, fa riscontro lo scudo proteso in avanti, impugnato nel mezzo della cavità interna, con la mano sinistra indistinta perché confusa con la maniglia da presa dell'arma. Lo scudo rotondo, fatto di vari strati di cuoio inspessito e indurito con la battitura, è rinforzato all'esterno con tre lamine circolari, verosimilmente metalliche per il loro aspetto sottile e stirato, disposte a trifoglio e inchiodate alla giuntura all'umbone centrale che costituiva arma d'offesa con la sua aguzza e lunga punta conica di bronzo. Nel quarto lato dello scudo, dove si aspetterebbe una quarta placca per definire lo schema simmetrico, sta segnata, invece, una zona rettangolare a striature orizzontali parallele, che gira, fermandovisi, sull'orlo interno il quale, per il resto del contorno, figura tutto liscio, rilevato a largo anello sulla concavità; sembra essere un' *applique* di cuoio ruvido, a pelo corto, che costituiva insieme un elemento di ornato e di rinforzo, tra l'umbone, con cui si fonde, e l'orlo. Sul retro dello scudo è fissato verticalmente, al centro, uno spadino con elsa a manubrio.

Lo stesso modo di segnare il cuoio a striature – qui verticali e parallele – si ripete nella leggera e corta corazza che stringe il tronco della figurina sino ai fianchi dove veniva allacciata alla tunica; e dunque si tratta di un'armatura di cuoio peloso, presumibilmente di pelle di muflone come già notò lo Spano rifacendosi a Strabone (l. V, p. 225), dove scrive dei guerrieri sardi antichi: "musmonum pellibus thoracum loco utuntur". La corazza termina inferiormente in un orlo rilevato, all'altezza della vita, ed un altro rilievo mostra pure nel mezzo, visibile dietro lo scudo a sinistra e destinato, per quanto pare, a rinforzare l'armatura ed anche a far da cerniera tra la parte bassa e quella alta del corsaletto che doveva risultare flessibile per agevolare i movimenti del tronco. Questi movimenti, infatti, erano specialmente impacciati dalla presenza degli spallacci – segnati da striature orizzontali parallele – disposti ai lati del collo sugli omeri e fissati (sembrerebbe) all'anello superiore del dorso della statuina.

Sul dorso sono riprodotti, appunto, tre anelli orizzontali e paralleli, uno più alto sulla linea delle scapole, e gli altri due, a coppia sovrapposta, a metà della schiena. In questi anelli all'origine era infilata verticalmente un'arma, che possiamo supporre come qualcosa di simile alla lunga asta con penna direzionale, del tipo recato dalla figurina n. 16 da Abini, di stile identico alla nostra.

Patina verde.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 12, tav. I, 5; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1857, pp. 188-189, 195-197, tav. E, 5; *Cat. Racc. Arch.*, 1860, p. 74, n. 29; Cara, *Cenno*, 1871, p. 25, tav. F, 6; Spano, *Memoria*, 1873, pp. 28, 30, tav. n. 8; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 277, tav. I, 6; *Scop. arch.*, 1875, pp. 10, 12; Perrot-Chipiez, *Hist.*, 1887, p. 76, fig. 53; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 203, tav. X, 3; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 31, fig. 39; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 91; Della Seta, *Italia Antica*, 1928, p. 60, fig. 51, alto a sin.; Von Bissing,

"Sard. Bronzen", 1928, p. 50, fig. 14; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 183; Lilliu, *St.S.*, 1944, pp. 36, 40; *Ichnusa*, I, Sassari 1949, p. 20, fig. in basso a d. (*Filippo Figari*); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 9, pp. 22-23, 32, tav. X, 9; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 49, 60, tav. XIII, 2; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, p. 11, in alto; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 9; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, n. 9; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 17, n. 9; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 9; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 27, n. 9, fig. 13; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 162, fig. 173; Zervos, *Plaisir de France*, febbraio 1954, p. 37, fig. ivi; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 9, tav. II; Lilliu, "Small Nuraghian Bronzes", 1955, p. 271, fig. 2; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 9; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 13; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 3; Lilliu, *I Nuraghi*, 1962, p. 28, tav. XC.

### 13. Soldato orante con spada e scudo, alt. 39 cm, Museo Preistorico-Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma.

*Provenienza*: Sulcis (Cagliari), loc. sconosciuta.

Con altre tre del Museo Preistorico, è fra le figurine di più antico rinvenimento in Sardegna, in quanto giunse alle collezioni del già Museo del Collegio di S. Ignazio (poi Kirkeriano), per dono del Cardinale Alessandro Albani, non molto tempo prima del 1763, data del cenno fattone dal Winckelmann nella prima edizione della "Geschichte der Kunst".

Il soldato è simile, salve leggerissime varianti, alla statuina n. 12 di Uta, ed appartiene alla stessa mano artigianale (certo alla stessa bottega).

Le uniche, non sostanziali, variazioni si osservano nella corazza e nello scudo. La corazza, più corta che nel bronzetto precedente poiché giunge appena all'altezza del braccio ripiega-



to, mostra in più delle cerniere fra il corsaletto vero e proprio e gli spillacci che erano mobili e pieghevoli per facilitare l'indossamento dell'armatura e agevolare i movimenti delle braccia; si aggiunge inoltre, sotto la goliera, una legatura triangolare, a due strisce di cuoio riunite ad angolo con una borchia sullo sterno e ricondotte, al di sopra degli spillacci che evidentemente fissavano al giustacuore, sul dorso dove si attaccano all'anello superiore.

Lo scudo, dalla parte interna, fa mostra di tre spadini, anziché di uno soltanto, con l'elsa a pomo bilobato e con le punte appena sporgenti dall'orlo inferiore.

Non visibile, in questa statuina, il guanto alla mano destra, al cui polso figura, però, chiaramente un bracciale di poco incavato fra gli orli in rilievo.

Il volto della figurina, stilisticamente identico a quello del n. 12, è più proporzionato nel rapporto fra la parte alta e la bassa della faccia con bocca e naso resi più naturalisticamente, morbidi e delicati come sono. Il viso è meno stirato, quasi pieno salvo le guance emaciate, tendente all'ovale. Negli occhi un puntino incavato indica la pupilla.

Sul dorso sono modellati due anelli, e non tre come nel bronzetto di Monti Arcosu, dove si infilava l'asta con penna direzionale. Lo fa pensare anche il confronto col soldato di S. Anna Arresi (Spano, *Scop. arch.*, 1875, p. 9 ss., tav. 7) nel quale, negli anelli fissati al dorso, è infilata una lunga asta cilindrica verticale, purtroppo spezzata in cima. Il bronzetto di S. Anna Arresi, trovato nel Sulcis come l'esemplare del "Pigorini", ha le stesse caratteristiche stilistiche e non si esclude che pervenga dallo stesso "atelier", operante in un centro della Sardegna sud occidentale, nella zona delle miniere.

Patina verde. Spezzata la spada, ridotta soltanto all'elsa.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 9, nota I; Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 1776, I, p. 218; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 288, *Atlas*, pl. XXVII, 94; Winckelmann, *Geschichte* cit., III, 4, p. 43 ss., del I vol. dell'ed. di Stuttgart, 1847; Fea, *Storia delle Arti del disegno di G. Winckelmann*, III, 1864, p. 512, tav. XXII; Barthélemy, *Mem. de l'Acad. des Inscriptions*, XXVIII, p. 579; Cara, *Cenno*, 1871, p. 28; *Scop. arch.*, 1875, p. 11 s., 14; Spano, *Scop. arch.*, 1875, p. 9; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 123; Roubiou, *Gazette archéol.*, 1881-1882, p. 13, pl. XXVI; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (5-6), pp. 114-115, 92, 131; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 69, fig. 57; Reisch, in Helbig, *Führer*, II, 1892, p. 397; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 196-203, figg. 106-107, tav. XI; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, pp. 62-76, figg. 35-36; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, pp. 335, 338, fig. 37; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, pp. 116, 183; Taramelli, *Not. Scavi*, 1911, p. 307; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 39; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, pp. 94, 108; Taramelli, *Not. Scavi*, 1918, p. 73; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, pp. 20, 36, 38, 51, 76; Lilliu, *St.E.*, 1944, nota 104; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, pp. 29, 30, 33, 36-37, 40; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 22, nota 73; Levi, *Mélanges Charles Picard*, 1949, pp. 651, 654; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 22, in nota; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 160, 162, 170, figg. 171-172; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 14; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XL, b.

#### 14. Soldato con scudo (e spada?), alt. res. 8,6 cm, Cagliari, Collezione privata.

*Provenienza*: Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

La statuina, spezzata in varie parti (busto con testa; una gamba; lo scudo col resto della mano che lo impugna) fu raccolta in un ripostiglio, appena a 10 cm di profondità sotto il suolo agrario, insieme con le figurine nn. 15, 49, 58-59, 66, 70, 233, 370, pur esse per lo più frammentarie.



Il gruppo, forse in origine esposto in un vicino luogo sacro (a 50 metri di distanza dal ripostiglio sgorga una sorgente), e poi nascosto con l'intento di recuperarlo per rifondere il metallo, è unitario per stile, ascrivendosi chiaramente a quello di Uta.

Dal moncherino del braccio sinistro della statuina, proteso in avanti, e dal residuo dello scudo, nel cui interno è ben modellata la mano che stringe due spadini o stocchi incrociati (due anziché tre come in n. 13), si arguisce che si tratta di una rappresentazione di soldato identica a quella dei nn. 12 e 13. È differente, però, la posizione del braccio destro che è portato obliquamente in dietro come in n. 103, ma ciò non esclude la presenza di una spada appoggiata alla spalla.

Quel che rimane dell'armatura (elmo, goliera, corazza con spillacci e placca triangolare sul petto) ripete nell'insieme le fogge dei nn. 12-13 con qualche leggera variante: visiera nell'elmo; goliera semplice e non doppia; mancanza della "bulla", sulla placca.

Nei due anelli sovrapposti, applicati al risvolto della corazza sul dorso, è introdotto un cavicchio con la testa tondeggiante e con l'estremità inferiore appuntita. Più elaborata che in 12-13 è la forma degli schinieri con la solita placca oblunga anteriore trattenuta al lato da coppie di lacci contrapposti e sovrapposti uniti da fermagli.

Ai soldati precedenti il nostro frammento si accosta anche per la forma della testa, sebbene il volto sia meno deformato pur essendo allungato, e meno allampanato ingentilendolo una leggera rotonda carnosità specie nelle gote e nel mento (come nei nn. 24-25). Dei bronzetti di Sardara si ripete nel pezzo di Tuvàmini lo stilismo degli occhi, fortemente rilevati, in forma di chicco di grano; gli occhi risaltano, come scolpiti, entro l'orbita a contorno rettangolare di un taglio vicino a quello, più secco, della "Madre dell'Ucciso" (n. 68). Come in quest'ultima, sono tratteggiati, nella nostra statuina, a solchi netti e profondi, le sopracciglia ed il ciuffo di capelli che spuntano sotto il copricapo.

Patina verde. Altezza residua della gamba, compreso il perno a forcella, 8,4 cm.

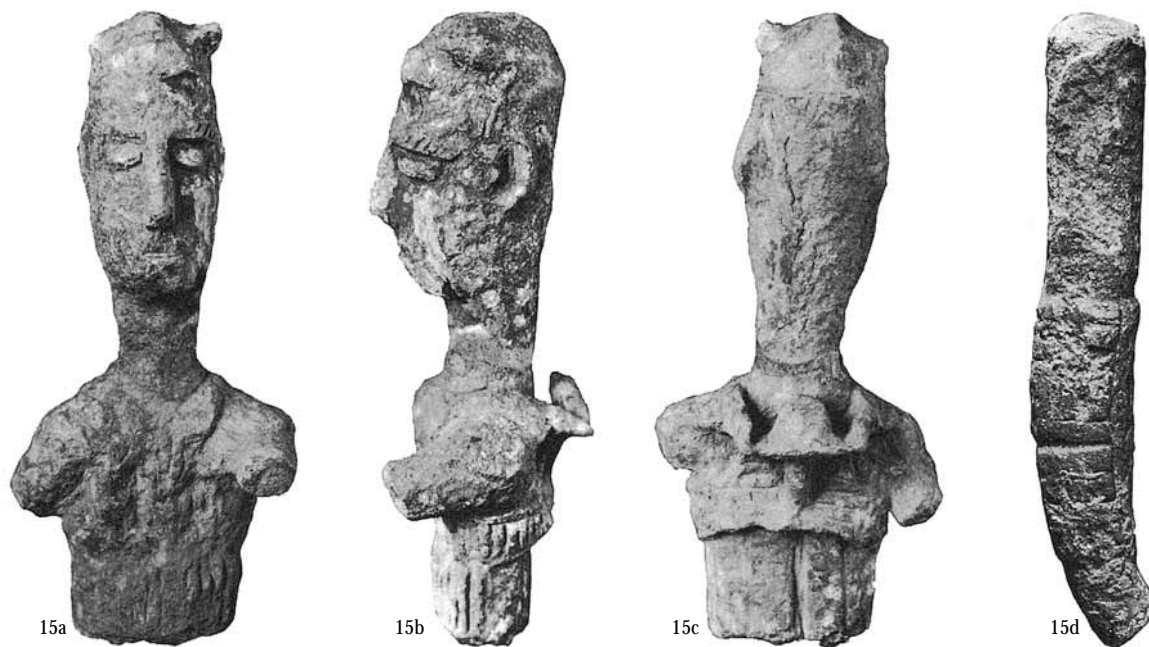
#### Bibliografia

Inedito.

#### 15. Soldato con scudo (e spada?), alt. res. 8,6 cm, Cagliari, Collezione privata.

Provenienza: Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

La figurina, avanzata nel busto con la testa e in una gamba mozza del piede, è in tutto simile alla precedente, tanto da ritenerla prodotto della stessa bottega e mano d'artigiano, di educazione stilistica geometrica-volumetrica (stile di Uta).



Il busto è residuo per un tratto maggiore che nella statuina n. 14, così che è possibile vedere, sul dorso, anche la parte superiore della coppia di bande ornamentali con terminazione inferiore a frangia, scendenti sino alle natiche come nei bronzetti n. 11 e seguenti.

Più chiaro che nel n. 14 è, in questo esemplare, il particolare del cavicchio cilindrico situato nel mezzo del risvolto dorsale della corazza e che, in alto, va ad inserirsi e a fermarsi in un grosso perno cavo di forma conica facente da fermaglio agli spillacci. Possiamo supporre che entro il perno vi fosse una sbarretta orizzontale a cui si appigliava il cavicchio per mezzo di un gancio ricurvo all'estremità superiore. In tal modo l'insieme della corazza restava strettamente adattata al busto.

La forma degli schinieri, quale si vede nella gamba residua (alt. 6,7 cm), è identica a quella di 14, con una variante nei legacci a stringhe parallele sul dorso e ai lati del polpaccio.

Patina verde. Un po' eroso il volto, molto il busto, ben conservato il tergo.

#### Bibliografia

Inedito.

#### 16. Arciere con asta a penna direzionale, alt. 28,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

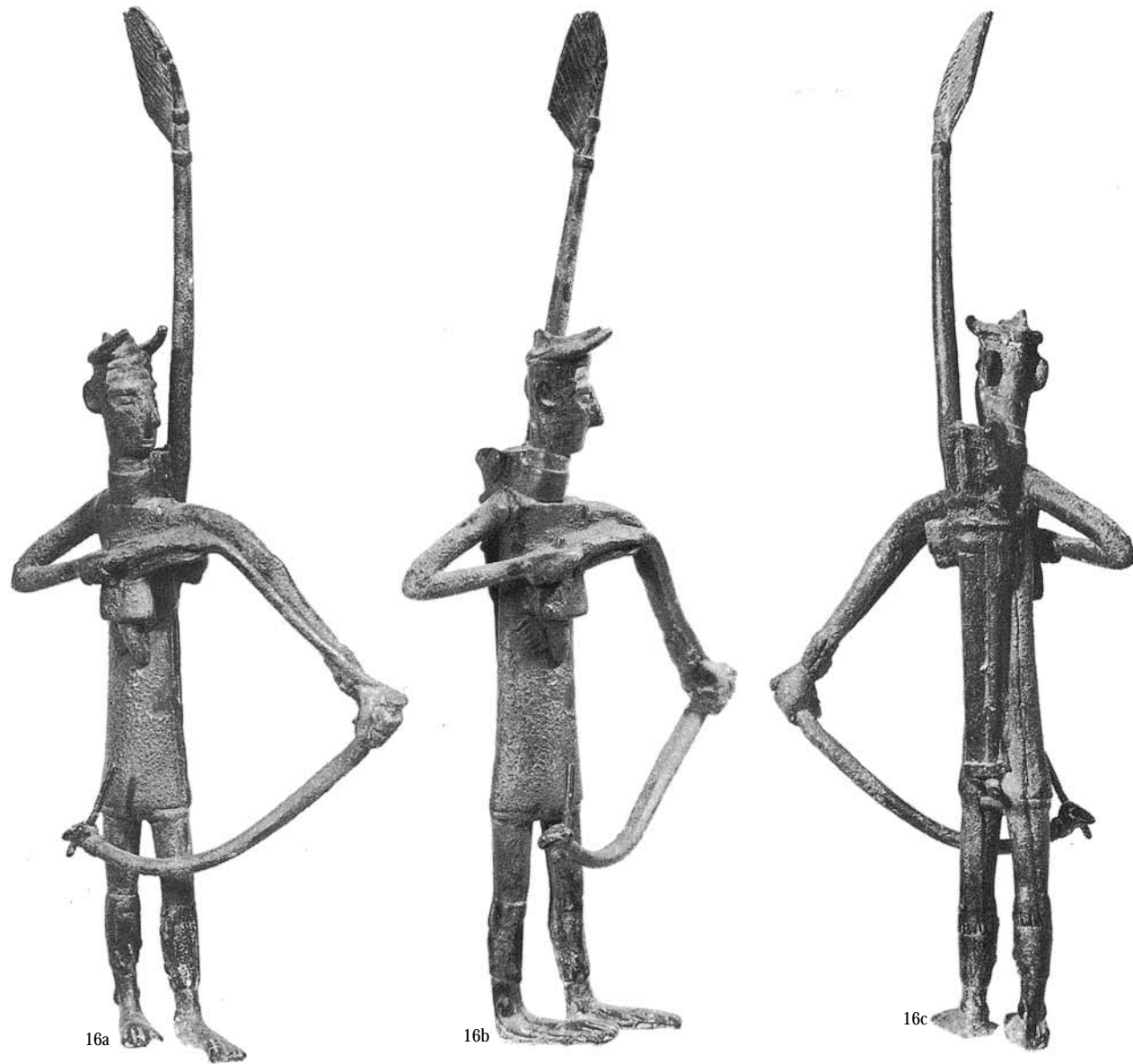
La figurina è modellata per essere vista di tre quarti, poiché, in tal modo, la si può apprezzare veramente se non in tutti gli elementi che la compongono, nelle parti di essa più significative e specie nel viso che è tra i più riusciti, per espressione e naturalezza, nella ricca serie delle statuine nuragiche.

L'arciere, che sta ritto col piede sinistro un poco in avanti rispetto a quello destro, tende l'arco pesante impugnandolo con la sinistra al mezzo della verga più grossa della corda che tiene con la destra – protetta al polso da "brassard" –, stringendo insieme l'asta della freccia, piegata per malformazione nel getto. La testa della statuina è chinata in avanti quasi per seguire il lancio dell'arma e, come ho detto, è girata di tre quarti mentre il busto e l'arco sono rappresentati di profilo.

Il capo appare coperto dall'elmetto visto nelle figurine nn. 12-14, delle quali il nostro bronzetto presenta anche la foggia della doppia tunica, però senza frange. La tunica superiore è aperta sul fianco sinistro e qui trattenuta da un fermaglio; sopra di essa, nel petto, si disegna una pezza di stoffa che scende obliquamente da destra a sinistra e termina in un orlo frangiato (come indicano chiaramente le striature orizzontali). Presenti anche la doppia goliera e le gambiere del tipo conosciuto, ma più lunghe e con una guarnizione a frangia nella parte superiore del polpaccio (la indicano brevi incisioni verticali parallele).

Al petto si rileva la placca rettangolare di protezione, assai più piccola in confronto di quella portata dal n. 12, sotto la quale si osserva la punta del pugnale ad elsa "gammata"; piastra e pugnale coprono in parte la pezza di stoffa frangiata di cui sopra.

Più complicato, e molto pesante, il bagaglio d'armi portato dall'arciere sul dorso, e che sono da sinistra a destra guardando le spalle: il vasetto (o astuccio) conico, per contenere le punte di freccia o il grasso dell'arco; il turcasso disegnato nelle parti del coperchio



guernito tutto attorno da rilievi verticali alternati a zone di superficie liscia, la guaina con la bocca a modinature di anelli sovrapposti, la punta stondata con la quale è fuso un anello orizzontale nel quale entra l'estremità inferiore della spada; infine, la spada rinforzata, con l'elsa a sbarretta trasversale e pomo bilobato. Completa il barocco armamentario, rendendo la figura molto distinta nel suo genere, l'asta. Consiste questa in un lungo bastone cilindrico affinato verso l'alto e terminante in tre anellini che lo fissano ad una grande penna triangolare, tutta striata, di lamina metallica, o di sottile cuoio o anche di piume stesse, che serviva a imprimere e mantenere la giusta direzione dell'arma nel tragitto, prima di colpire l'oggetto.

Patina verde. Rotta la parte superiore della verga e quasi l'intera corda dell'arco; spuntata la penna dell'asta.

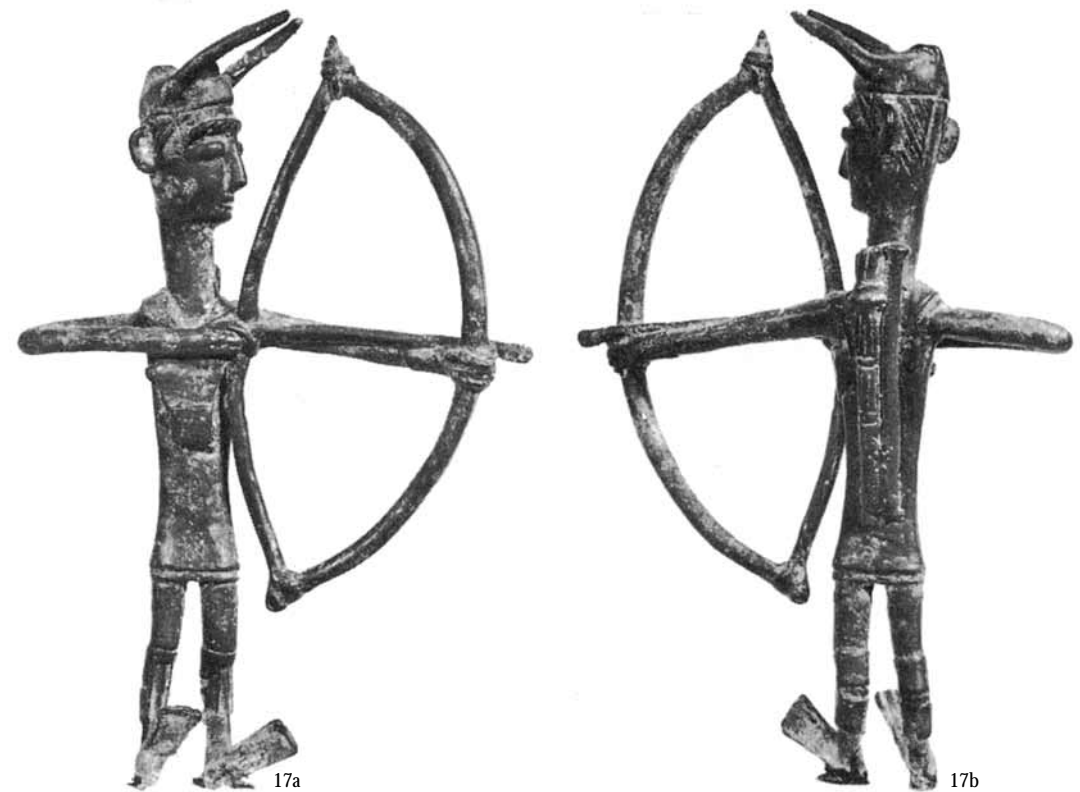
**Bibliografia**

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 240, tav. VIII, 27; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 123, tav. V, 8; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (5-6), pp. 72, 114-115, tav. IV, 5 (particolare); Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 68, fig. 56; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 206, tav. XIV, 4; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, pp. 52-53, 57, 71, fig. 29; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 337, fig. 40; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 114, fig. ivi, p. 182, fig. ivi; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, pp. 95, 109, 112; Taramelli, *Mon. Ant.*, 23, 1914, col. 378, fig. 50; Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 318; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 55, nota 69; Bonu, *Nell'Isola dei nuraghi*, Cantagalli, Siena 1942, p. 31, fig. 9 (nella tav. fig. 10); Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 10, nota 14; *Ichnusa*, Sassari 1949, I, p. 20, fig. in basso a sin. (*Filippo Figari*); Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 49, tav. XIV, 3; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, fig. a p. 82; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 26; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 19, n. 26; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 26, cat. fig. 26; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 26, cat. fig. 26; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 29, n. 26, fig. 14; *The Illustrated London News* 27 novembre 1954, p. 957, fig. 5; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 180-181, figg. 201-202; Lilliu, *L'illustrazione italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 30, in basso a sinistra; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 15-16; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 10; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 128, fig. 87.

**17. Arciere saettante, alt. 17 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La figurina sta ritta di profilo a destra, con le gambe ed i piedi girati quasi di fronte, con uno svitamento che tradisce la primitività dell'arte e la pressante suggestione della legge della frontalità.



Atteggiamento, veste, armatura, portamento generale sono come nell'arciere n. 16, salve leggerissime varianti. Queste consistono: nella mancanza della goliera, nelle gambiere senza frange, simili invece a quelle dei nn. 12-13, nella faretra che ha l'astuccio scompartito da anellini orizzontali alternanti con zone verticali a solcature, nella spada con pomo a chiodo, molto semplificata.

In più la figurina mostra il tratteggio dei capelli sulla nuca, resi con lo stilismo del rametto schematico, conosciuto anche – non senza possibilità di riferimento cronologico – all'arte paleoetrusca della metà circa del VII sec. a.C.: per esempio nella statuina bronzea terminale di un candelabro della tomba del Duce-Vetulonia (Giglioli, *L'Arte Etrusca*, Treves 1935, tav. VI, 5).

In confronto alla figurina precedente, questa è tozza, di marcato tipo somatico sardo, cioè con gambe corte e busto esageratamente allungato. Chi ha modellato il bronzetto è un artigiano assai meno fine del ramaio che ha scolpito i begli esemplari di Uta, del Preistorico, lo stesso arciere di Abini con asta a penna direzionale; si può notare anche la tendenza a una grafia più greve e più diffusa (arcata sopraccigliare, capelli sulla nuca, faretra).

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 68, fig. 55; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 54, fig. 31; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 30; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 84; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12, fig. a p. 55; Lilliu, *St.S.*, 1944, pp. 28, 32; Apollonio, *Les Arts plastiques*, novembre-dicembre 1949, p. 461, fig. 243; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 18, pp. 18, 22, 34, tav. XVII, 18; *Mostra d'arte antica e moderna della Sardegna*, 1949, fig. a p. 3 (Luigi Crespellani); Lilliu, *Du*, 7 luglio 1952, p. 33, fig. 4; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 50; "Ancient Bronzes from Sardinia", in *The Daily Telegraph*, 24 novembre 1954, fig. in alto a d.; "Ancient Bronzes from Sardinia", in *The Times*, 24 novembre 1954, fig. ivi; "Beeldjes uit Sardinië", in *Het Binnenhof*, Den Haag, 10 aprile 1954, fig. in alto a sin.; "Bronzes from Sardinia", in *The Manchester Guardian*, 19 novembre 1954, fig. in alto a d.; "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *L'Essor du Congo*, Bruxelles, marzo 1954, p. 7 (Jori Manoly); "Homeric 'Picasso'", in *Yorkshire Observer*, 24 novembre 1954, fig. ivi; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 18, pl. V; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, n. 18, n. 18, pl. 18; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, cat. fig. 18; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 18, cat. fig. 18; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 28, n. 18; "Sardinian Bronzes", in *Art News and Review*, 11 dicembre 1954 (Terence Mullaly); *The illustrated London News*, 27 novembre 1954, p. 957, fig. 7; "Une exposition de petits bronzes", in *La Dernière Heure*, Bruxelles, 7 marzo 1954, fig. in alto a d. (Robert Geerts); Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 182-183, figg. 203-204; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 7, tav. VII; Lilliu, "Small Nuraghian Bronzes", 1955, p. 273, fig. 3; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 18; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 17; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, nn. 12-13; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 174, pl. 52.

#### 18. *Arciere saettante*, alt. 16 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina sta ritta, con i lunghi piedi da "palmipede", su una sbarretta orizzontale. È posta di fianco a sinistra, con la testa di profilo un po' rialzata per seguire la mira dell'arco, ed il corpo girato in avanti di tre quarti, sì da dare l'illusione, se non della terza dimensione prospettica, di una certa profondità che aggiunge naturalezza alla figura.

Rispetto alla precedente, che ricalca per soggetto, per armatura e vesti, per stile, la statuina è meglio costruita e più proporzionata, specie nelle gambe, più lunghe, e nel busto, più



corto e sodo, che in n. 17. Anche l'arco è misurato all'arciere (in 17 è enorme, svalutante il soggetto figurativo) che ne fa scoccare la freccia stretta alla corda con la sinistra, mentre la destra impugna la verga, in un gesto proprio di un mancino. Puntato in alto, l'arco crea un discreto movimento ascensionale che accresce il modesto slancio della figurina.

Meno irregolare nel corpo, questo bronzetto è più irregolare nel volto rispetto a 17. Il grosso naso appuntito, un naso "ciranesco", altera la misura del resto dei tratti fisionomici, specie della bocca e del mento rotondo che sono più che naturali, meno degli altri particolari, tutti un po' deformati: gli occhi a bulbo mandoliforme, le orecchie stirate a ventola orizzontale, le forti sopracciglia profondamente tratteggiate come in 17.

Alla minor cura nel rendimento dei capelli, si sostituisce la sottolineatura di qualche dettaglio anatomico; quello, curioso, del "pomo d'Adamo", forse con l'intento di rappresentare una "gola grossa", annunzio di gozzismo, male endemico dei Sardi, dovuto a fattori ambientali (V. Desogus, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 437, 444 ss.).

A parte le varietà segnate, questo come il bronzetto precedente sono opera della stessa bottega di ramaio, se non fatti da un'unica mano.

Patina verde.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (5-6), p. 72; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 54, fig. 31; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 50, fig. 86; Manunza, "Cenni storici sul mancino e rilievi in riferimento all'età protosarda", in *Atti della Soc. fra i cultori delle scienze mediche e naturali di Cagliari*, XXXVII, 1935, p. 17, fig. 13; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 172, fig. 190; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 97 ss., fig. 92.



**19. *Arciere saettante*, alt. 19 cm, London, British Museum.**  
*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Rispetto alla costruzione minuscola e greve di 17-18, spicca l'elegante longilinea figura di questo arciere, che ripete il sottile geometrismo di 16, ma animato da un ritmo interiore che si traduce nel movimento del profilo, marcato specie dalla morbida flessione della coscia sinistra, portata avanti sulla destra.

L'arco aggiunge materia a questo dinamismo e sottolinea la curvilinearità, modulato com'è nella verga, e sinuoso, a serpentina, nella corda che "baroccheggia"; ma forse la forte rientranza superiore della corda, del tutto innaturale, è dovuta ad un ritocco posteriore (un vero peccato!).

Alla statuina n. 16, la nostra si avvicina anche per l'armatura, nella quale si riconosce la punta del pugnale che emerge sotto la placca di protezione del petto; manca però la go-liera che fa vedere un collo ben modellato e quasi normale. Come in 16 sono apprezzabili, per la finezza sia pure un po' sofisticata, i lineamenti del volto; il segno stilistico, abbastanza gentile (eccetto quella smorfia di sforzo nella bocca), è lo stesso.

Bella è la tensione orizzontale dell'insieme figurativo, condotta sulla linea braccia-corda dell'arco, ma, per quanto la statuina tenda col piegarsi in dietro a bilanciare il peso compositivo, l'eccessiva estensione dell'arco ingenera un senso di squilibrio e di peso che nuoce (o, per lo meno, attenua) al valore dell'eccellente figura: quasi un ritratto severo e composto.

Patina verde. Rotti i piedi sotto le caviglie.

**Bibliografia**

W.B. Walters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum* (Greek, Roman and Etruscan), London 1899, pp. 52, 337; Lilliu, *St.S.*, VI, 1, 1945, p. 28, s. II, 2; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 178, fig. 200; Lilliu, *I Nuraghi*, 1962, p. 182, tav. XCII.

**20. *Arciere saettante*, alt. res. 9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina è assai vicina, per stile oltre che per armatura e posizione, al n. 16. Si noti la stretta somiglianza per la costruzione sottile e allungata del busto e per il particolare dell'avambraccio destro staccato dal braccio al gomito (con un angolo acuto), a differenza



che in 17-19 in cui le braccia compongono una stessa linea rigida e schematica con la freccia dell'arco stirato.

Nell'insieme dell'armamentario, sospeso sulle spalle per mezzo delle due larghe corregge che tornano sul petto a sostenere la grossa piastra, si osservano due anelli sovrapposti, destinati, forse, ad infilarvi l'asta con la penna direzionale come in n. 16.

Per il resto nient'altro di speciale, se non la piacevole longinearità della composta figurina. Patina verde. Consumato e con le brevi corna rotte il copricapo; spezzate le gambe sotto la nascita delle cosce; dell'arco resta un tratto della corda.

#### Bibliografia

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 18.

### 21. *Arciere saettante*, alt. 16,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria.

Un arciere stante di profilo col busto leggermente inclinato a destra per assecondare il movimento, è in atto di tendere l'arco per far scoccare la freccia già innestata.

La figura è tutta quanta trattata in modo schematico, tranne il capo solidamente espresso con cura del particolare: piccoli occhi a pallottolina; bocca a breve trattino inciso, serrata nello sforzo; orecchie a fior di pelle con incavo oblungo; naso puntuto a forte angolatura pronunciata sulla linea inferiore del viso che cade, dritta e unita, dal labbro al mento stondato. Sul capo è calzato l'elmo più di metallo che di spesso cuoio indurito, "barocco" nella sua architettura complessa e ridondante di parti strutturali e decorative. Lo compongono una cresta mediana a due sottili apici angolari divaricati, due robuste corna che nascono ai lati e s'incurvano ripiegandosi l'una verso l'altra nel mezzo, di traverso alla cresta biforcuta, una stretta visiera a punta molto sporgente sulla fronte, che sembra sostenere un sottogola di pelle rialzato.

Minuziosa è anche la descrizione delle armi portate sul corpo dalla solita struttura a placca, un bagaglio veramente complicato e formidabile di mezzi di offesa primari e di riserva.

Anzitutto è l'arco, dalla corda annodata alle estremità dell'asta lignea flessa e ricurva, e che l'arciere usa tenendo stretto con la sinistra il legno e con la destra la corda e la cocca della freccia posata sul braccio sinistro teso mentre il destro è angolato e stirato su di un'unica linea orizzontale elegantissima. Poi, al collo figura una goliera a due anelli metallici sovrapposti, e sul petto si allunga una piastra rettangolare, segnata da striature orizzontali destinata, per quanto sembra, ad attutire il rimbalzo dell'arco; infine, sulle spalle, pende il peso d'un gruppo di tre altri oggetti d'arme: e cioè, da sinistra a destra, un vasellino (forse per il grasso da ungere la corda), la lunga faretra e la spada con l'elsa terminante in forma di forcilla semilunata. Al di sopra del gruppo gira ad arco una specie di nastro metallico: un tendiarco?

Di contro a questa ricchezza descrittiva del fardello militare, risalta la semplice linea della veste: una tunica attillatissima che sul davanti copre il petto e l'addome lasciando scoperte le gambe esili come stecchi, e dietro cade in una larga falda a punta, come la coda d'un "frac".

Patina verde. Rotti la metà inferiore dell'arco ed il piede destro.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 325 s., figg. 51-52; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 162, fig. 187; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 131, fig. 90; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 174, pl. 53.





**22. *Arciere saettante*, alt. res. 14,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.  
Provenienza: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dallo stesso punto della 21.**

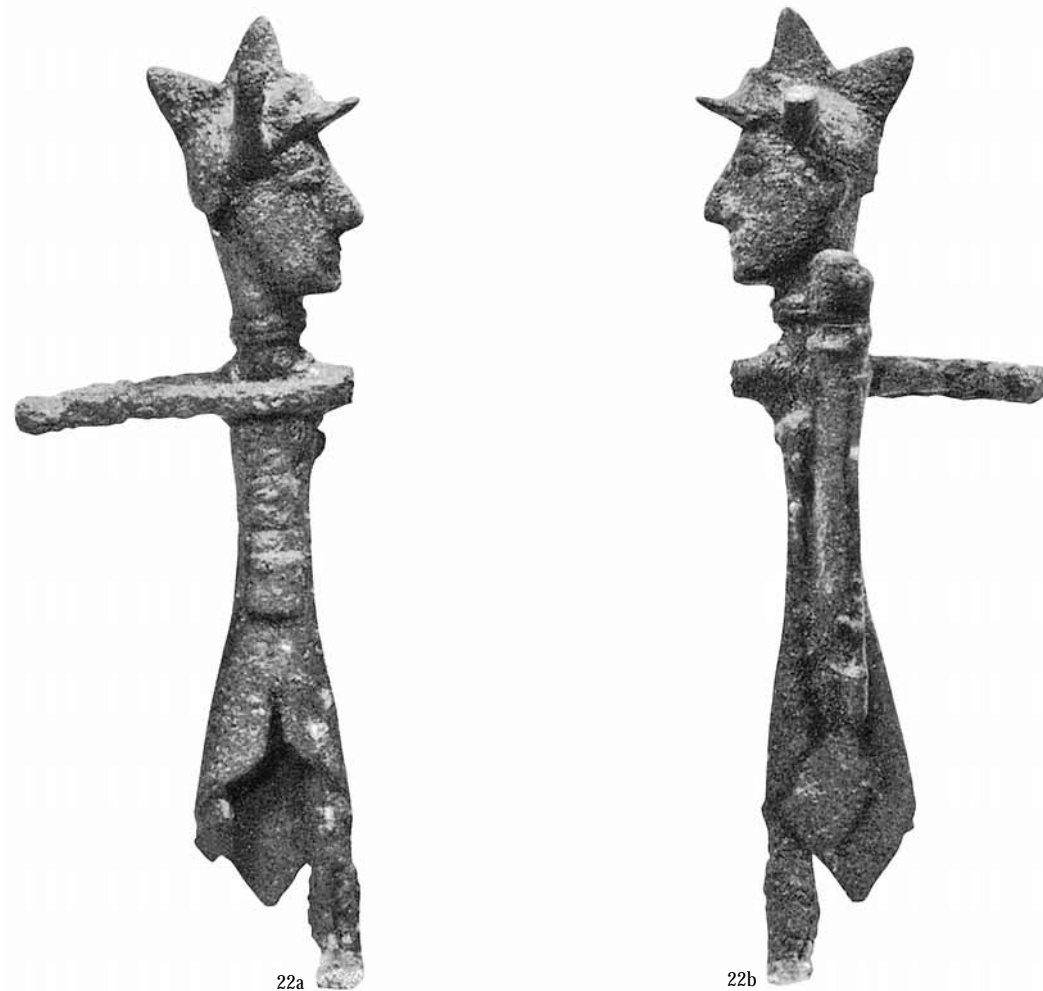
Stesso schema dell'arciere n. 21; uguale anche la veste; qualche variante, invece, nell'armatura. Manca, in questa statuina, il nastro metallico arcuato al di sopra del gruppo vasellino-faretra-spada; è più chiaro il disegno della faretra, nella quale una gola separa il coperchio dall'astuccio cilindrico.

Varianti pure nel modellato del viso che ha i lineamenti meglio marcati e più curati nel particolare: gli occhi hanno maggior rilievo, nel risalto a mandorla, la bocca mostra l'indicazione delle labbra ed è resa con naturalezza come il mento. La struttura generale della figurina è più solida e rigorosa, la linea più corretta e misurata.

Patina verde. Spezzati le corna dell'elmo, il braccio sinistro, la gamba destra sopra il ginocchio e la sinistra alla caviglia, manca tutta la parte dell'arco.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 327, n. 2.



**23. *Arciere saettante*, alt. res. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.  
Provenienza: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dallo stesso punto di 21 e 22.**

Figurina simile alla 21, quasi identica alla 22, tanto che si può attribuirle alla stessa mano artigianale, certo alla stessa bottega.

Si colgono alcune varianti nell'armatura. Manca il sottogola mentre la visiera è più spessa; la goliera ha soltanto un anello; la lastra sul petto si allarga in basso in una piastra tondeggianti rilevata e non ha segno di decorazione. Più preciso anche del 22 il disegno della faretra con la ghiera dell'astuccio ben modinata e distinta dal coperchio che o vi si avvitava o vi si incastrava per pressione.

La composizione della figura è rigorosa e corretta come nel 22; il volto è costruito più solidamente: tozzo e pieno, sembra un ritratto tanto è naturale nella sua severa ed essenziale struttura fisica.

Patina verde. Rotte le corna dell'elmo, dell'arco resta un tratto della corda, rotte le gambe sopra i ginocchi.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 327, n. 3.



**24. Arciere saettante con gonnellino di tipo orientale, alt. 15,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardara (Cagliari), loc. Sa Costa.

Questa singolare statuina, con un'altra identica (n. 25), costituiva il corredo di una tomba d'età medionuragica, prossima al centro protosardo di Santa Anastasia, dove esisteva un pozzo sacro a cupola con attiguo un altro pozzo comune contenente una ricca stipe votiva in bronzi e specie in oggetti di terracotta dell'VIII-VII sec. a.C. (Taramelli, *Mon. Ant.*, XXV, 1918, col. 5 ss.; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 222 ss.).

Accompagnare i morti con statuette di bronzo, per quanto non diffuso, era tuttavia costume non ignorato al tempo dei nuraghi, avendosi altri esempi di figurine, di stile "mediterraneizzante", che lo comprovano; chissà se la consuetudine non si richiamasse a quella etrusca delle sepolture, monumentali o meno, dove, con suppellettili varie di fattura locale e di importazione, erano stati deposti anche bronzetti prodotti nell'Isola e colà esportati come merce di valore: tombe di Vetulonia (nn. 286, 291, 321, 326), di Populonia (nn. 334-335), di Vulci (n. 111).

Poiché le statuine di Sa Costa rappresentano soltanto guerrieri, non si può escludere che i loro possessori in vita e nell'aldilà fossero proprio dei soldati di rango e di speciale estrazione se, come appare, l'armatura di essi, almeno in parte, risulta del tutto singolare come curioso ne è il tipo fisico. È risaputo, infatti, che il primo illustratore dei piccoli bronzi, il Taramelli, ebbe a ricollegarli con i guerrieri *Srdn-w* (Shardana o Sherden) riprodotti nei rilievi del tempio egizio di Medinet-Habu (sec. XII a.C.), e che altri, in seguito, ne hanno

avvicinato il tipo di gonnellino al "caftan" di soldati assiri di Assurnazirpal II (883-859 a.C.) o al grembiule dei sagittari della patera "orientalizzante" di Amatunte-Cipro (VII sec.); insomma tutti hanno intravisto nelle figurine sarde qualcosa di "orientale" e di differenziato nella gran massa dei prodotti scultorei protosardi.

L'arciere è rappresentato stante, a gambe molto divaricate per avere appoggio e stabilità maggiore nel getto dell'arco; l'impostazione larga e sicura si diversifica un po' da quella di consimili esempi di sagittari, i quali, di solito, stanno con i piedi appena allontanati l'uno dall'altro. La veduta principale è di profilo a destra e la sottolinea bene l'arco, ma corpo e gamba destra sono girati di prospetto mentre la testa ed il piede sinistro volgono d'un quarto; tutto ciò determina un certo irrazionale movimento. La faretra ed il paraguancia, poi, disposti obliquamente, danno profondità alla figura e accentuano, riquadrandolo, il volume del capo, sì che si introduce, nella struttura schematica, un certo ingenuo plastimismo.

Alla testa è calzato un elmetto a calotta emisferica, liscia nella coppoletta e orlato da un giro in rilievo che lo stacca nettamente dai capelli i quali risaltano in una corta frangetta a nastro che gira dalle tempie alla nuca tutta rasata; questo taglio di capelli, alla "fratesca", adatto alla vita militare, non trova l'uguale in altre figurine di guerrieri protosardi e nemmeno negli arcieri mostranti diverso modo di pettinarsi e differenti segni di rappresentazione della capigliatura. Il collo è difeso da due sottili anelli sovrapposti, di sezione circolare, distinti – anche questi – dagli elementi a largo nastro che caratterizzano i collari delle statuine precedenti di soldati (nn. 12-16).

Pure la veste che copre il corpo è speciale. Al di sotto, visibile soltanto nella parte posteriore della figura dalla schiena alle gambe, appare una tunica attillata con una scanalatura lungo la colonna vertebrale corrispondente alla chiusura dell'indumento che, dunque, si apriva dietro; dalla tunica pende un gonnellino formante non una balza ma un capo a parte allargato in basso, come dimostra il lembo rivolto sul lato della coscia destra dove era fermato da bottoni o ganci. Ma è soprattutto interessante e singolare il vestito che sovrasta la tunica e che è quello che si vuol offrire, principalmente, alla vista dell'osservatore, con marcata evidenza di particolari. Consiste in due pezzi uniti fra di loro da una cintura di cuoio borchiate ad orli rilevati e paralleli. Il pezzo superiore è una piccola e leggera corazza (o giustacuore) che fascia tutto il busto compresa la schiena dove si presenta liscia mentre al petto la varia un ornato sottilmente inciso di denti di lupo a punte alternate. Il pezzo inferiore, esteso dalla vita ai polpacci, è una sorta di grembiule corazzato, di materia molto spessa – cuoio con rivestitura di borchie metalliche disposte in file verticali parallele di bell'effetto decorativo –, che difende, coprendoli, il ventre, le cosce e parte delle gambe sul davanti, restando aperto, invece, posteriormente in corrispondenza alla sottostante tunica lasciata in vista, del pari che i polpacci e il residuo delle gambe.

Colpisce altresì la parte dell'armatura che protegge il viso, e quella appesa al dorso, mentre è normale l'arco sia nella forma, di tipo piccolo, sia per la posizione dello sparo, benché qui l'arma sia impugnata e tesa con energia più vibrante e sicura. Dall'omero sinistro si leva obliquamente una sorta di rigida piastra rettangolare della stessa fattura e consistenza del grembiule, come questo borchiate ma più fittamente e con disposizione a maglia delle borchie che sono anche più minute; la piastra si prolunga verso il basso in un lembo di cuoio duttile a pieghe, a due bende borchiate, che scende dalla spalla sinistra della figura alla schiena, fissandosi alla corazza. Poiché nell'estremità superiore si congiunge con la piastra, è chiaro che il lembo serviva, oltre che a proteggere di fianco la zona del cuore, anche a tenere insieme piastra e corazza. La piastra, distesa come uno

scudo, dalla base del collo alla sommità della testa, fungeva da paraguance, sul lato più vulnerabile della persona.

L'ultima arma che si nota è la faretra, appesa a tergo isolatamente (e non col consueto gruppo di vasetto e spada), di traverso (e non verticalmente), diversa pure, nella foggia, dai turcassi portati da altre figurine di arcieri.

Se il complesso di vesti e armatura, la stessa acconciatura dei capelli danno alla statuetta un carattere di peculiarità (vorrei dire quasi di "esoticità"), e se anche nel volto si coglie una pienezza e rotondità che non è, se non per eccezione (n. 61), nelle altre statuine sarde, tuttavia i particolari tratti fisionomici, la resa tipica di essi (orecchie a disco, naso a listello pronunziato, occhi a globuletto oblungo), la consueta sproporzione fra parte alta e bassa della faccia e del busto con le gambe, infine l'espressione visuale, composta e severa, fanno rientrare pienamente il bronzetto che ci interessa nella produzione indigena.

Forse, a un certo momento, le milizie locali appresero e usarono nuove fogge d'armatura forestiere, e orientali in specie, introdotte direttamente per effetto dei larghi commerci e della moda "orientalizzante" corrente sulla fine dell'VIII e nel VII sec. a.C. nei paesi occidentali; oppure, come sostenne l'Albizzati, le imitarono da modelli visti indosso a corpi asianici al servizio delle truppe fenicie-puniche di stanza nell'Isola, o (aggiungiamo) ai Fenici stessi. Ma più che di guerrieri semiti, fattisi effigiare da figurine sarde le cui qualità artistico-artigianali erano note ed apprezzate oltre i termini del loro piccolo mondo, questa e l'altra statuina di Sa Costa sono rappresentazioni di soldati protosardi, magari di un ristretto "cantone" nuragico più aperto ai contatti con l'esterno (lo era il territorio di Sardara prossimo al centro della semitica Othoca), di cui non disdegnavano, anche nel ricordo di remote origini dall'Oriente, le più scoperte e interessanti novità.

Spezzato l'arco.

#### Bibliografia

Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1913, p. 103, fig. 1 a-b; Reinach, *Répertoire*, 272, 12; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 431, figg. 118-119; Porro, *Atene e Roma*, 18, 1915, p. 168, fig. 4; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 30; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 46; Albizzati, *Historia*, 1930, p. 90; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 183, nota I; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 19, pp. 18, 22, 34, tav. XVIII, 19; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, p. 18, fig. ivi; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 22, nota; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 19; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 18, n. 19; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 19; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 19; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 28, n. 19; *The Illustrated London News*, 27 novembre 1954, p. 957, fig. 4; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 185, fig. 206; Lilliu, *L'Illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 30, fig. in basso a destra; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 19; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 19.

#### 25. *Arciere saettante con grembiule di tipo orientale*, alt. 16,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Sardara (Cagliari), loc. Sa Costa.

La figurina è identica al n. 24, salvo che nella posizione della mano destra distesa lungo il fianco, così che l'arco risulta impugnato soltanto con la mano sinistra, con ostentazione



di forza. È probabile che il gesto della mano destra, che suggerisce l'atteggiamento dello "attenti", voglia indicare l'ossequio alla divinità, ed allora non è da escludersi che la statuina, come l'altra, fosse stata modellata ed acquistata, all'origine, per offrirla, solitamente, in un santuario e che, poi, fosse stata, invece, destinata a corredo della tomba del possessore, non essendosi assolto il voto.

Patina verde. Molto corroso ed ossidato; spezzati l'arco, il paraguance e i piedi.

#### Bibliografia

Vedi al n. 24 e Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XL, c.



**26. Arciere orante con arco a spalla, alt. 17,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Anziché con la mano destra, la statuina, stante frontalmente, saluta con la sinistra, nel solito atteggiamento del gomito ripiegato e della mano con la palma aperta a grosso pollice divaricato e l'altre dita riunite a taglio netto; con la destra, invece, impugna presso all'estremità inferiore l'arco, grande, lungo e stretto, annodato ai due capi. Questa curiosa inversione ha fatto pensare a un mancino (Manunza).

La foggia dell'elmo non differisce da quella dei nn. 12-19; la doppia tunica è come nella figura precedente e in altre consimili, se non che la copre una pezza rettangolare di cuoio liscio orlato a tacche intorno al collo, a taglio semicircolare: è un corpetto o un embrionale giustacuore. Sopra questo indumento spicca la solita piastra che difende lo stomaco, dalla quale emerge, con la punta e con l'elsa a "gamma", il comune pugnaleto.

Al polso destro figura un bracciale con una cresta striata sul dorso in corrispondenza alla giuntura dei due capi ottenuta con striscie o legacci di pelle, segnate appunto dalle incisioni. Ai polpacci si osserva il tipo di gambiera portato dai nn. 12-14, 17 ma con la placca anteriore rettangolare anziché ovale.

Alle spalle il solito gruppo vasetto-faretra-spada a lama larga con elsa a manubrio; la faretra è simile a quella del n. 17, bronzetto al quale il nostro si stringe per lo stilismo a rametto schematico, fine e delicato, dei capelli sulla nuca e anche per le caratteristiche e l'espressione del volto, tanto da far pensare alla stessa mano, certo ad una bottega unica.

Rotte le gambe sotto i polpacci; spuntato il corno destro dell'elmo.

**Bibliografia**

Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 206, tav. XIII, 9; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 54, fig. 30; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, pp. 98, 108, 110; Taramelli, *Mon. Ant.*, XXIII, 1914, col. 362, fig. 33; Porro, "Influssi dell'Oriente preellenico", *Atene e Roma*, XVIII, 1915, p. 165, figg. 2-3; Taramelli, *Not. Scavi*, 1918, p. 73; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 50, figg. 85 e 87; Manunza, "Cenni storici sul mancino e rilievi in riferimento all'età protosarda", *Atti fra i Cultori delle Scienze mediche e naturali in Cagliari*, XXXVII, 1935, p. 16, fig. 12; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 27; Pesce, *Bronzen*, 1954, n. 27, p. 29; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, n. 27; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 27; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 27; Zervos, *Civilisation*, 1954, n. 173, fig. 192; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 27; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 23; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 103, fig. 65; Lilliu, *Ampurias*, 1962, p. 141, lám. XXI, 1.

**27. Arciere in riposo, alt. 14,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina non differisce dalla precedente se non per poche varianti. I lineamenti sono meno marcati e irregolari, più sfumati; il tratteggio a spina di pesce dei capelli sulla nuca è più delicato e fine. Manca la banda rigata che sostiene la piastra sul petto; sono presenti il bracciale al polso sinistro e le uose alle gambe, di cui il n. 26 è privo. Vasetto e faretra sul dorso non mostrano modinature di anellini, semplici e lineari. Impostazione meno longilinea e struttura più robusta nel volto e nel corpo.

Rotto l'arco, spezzata la punta delle corna dell'elmo, i piedi sono stati incurvati da un colpo; deformato è anche l'arco forse già nel getto.

**Bibliografia**

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 21.





28a

**28. *Arciere orante*, alt. 15 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Alà dei Sardi (Sassari), loc. Su Pedrighinosu.

Da un dado di piombo che la fissava alla tavola di offerta – una pietra ben squadrata di schisto cloritico verde – si eleva, di fronte, eretto e quasi impettito nell'atteggiamento di preghiera, l'arciere. Alza e protende obliquamente sul gomito ripiegato la destra, dalle dita incise, unite nella palma a taglio arcuato tranne il pollice che è divaricato ad angolo



28b

retto; con la sinistra impugna l'arco, di media grandezza, nel terzo inferiore della verga lignea, e lo appoggia all'omero sinistro, in perfetto riposo.

La testa del soldato è protetta dall'elmo a calotta con semplice cresta longitudinale al sommo del capo, corna brevi in avanti, un abbozzo acuto di visiera sulla fronte. Copre il corpo sino alle cosce una tunica, stretta ed attillata, più larga in basso; un inspessimento delle cosce, marcato da un risalto netto sopra i ginocchi, fa supporre delle fasce limitate, però, alla parte anteriore delle cosce perché il rilievo non continua nel resto dell'arto.

Gettato a tracolla sugli omeri sta il complesso armamentario caratteristico degli arcieri, legato a due larghe bande di cuoio che passano ai lati del collo e scendono sul petto e sulle spalle. Davanti, da una fettuccia verticale tutta striata a mezzo lo sterno, pende la piccola placca quadrangolare – di metallo o meglio di cuoio stratificato –, che protegge lo stomaco dal rimbalzo dell'arco; a tergo le bande sospendono il turcasso con coperchio a incastro e astuccio rinforzato con anelli forse metallici i quali stringono, sullo stesso piano, al turcasso stesso un oggetto cilindrico dalla superficie tutta scanalata: si tratta, probabilmente, del serbatoio per le punte di freccia o del vasetto – in questo caso metallico – per l'olio o per il grasso con cui ungere la corda dell'arco.

Il capo della figurina, espresso con maggiore solidità e risalto che il resto del corpo modellato a struttura di placca con l'unica lieve annotazione dei polpacci, è condensato in un volume cilindrico, ed è come stirato in lunghezza, con i segni del viso fortemente rilevati. Gli occhi globulari che schizzano fuori dalla superficie tesa della pelle e che sono fissati negli angoli tra l'arcata sopraccigliare unitaria ed il naso a listello arcuato, la bocca aperta e orlata dalle labbra tumide, il mento breve e netto sul collo svasato, le orecchie sfuggenti all'indietro sulla linea marginale del volto, danno al personaggio un aspetto secco e rude, una fissità vitrea quasi surreale, una forza barbarica essenziale che il disegno ornamentale dei capelli sulla nuca, a strie oblique dipartite da un'incisione per lungo, per nulla attenuano o ingentiliscono, anzi sottolineano per contrasto.

Patina verde. Spuntate le corna; rotto l'arco nella parte superiore.

***Bibliografia***

Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 463, figg. 1-2, a sinistra; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 25, n. 75; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 75; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 75; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 36, n. 75; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 195, fig. 220; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 75; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 20.

**29. *Arciere con arco a spalla*, alt. res. 11,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

L'impostazione della figurina, largamente frammentaria, è come in 27, e dello stesso bronzetto si ricostruisce l'atteggiamento sebbene sia spezzato il braccio destro che si protendeva con la mano aperta nel saluto e resti appena un piccolo tratto dell'arco appoggiato alla spalla sinistra.

L'esemplare si distingue per la costruzione solida e robusta che ricorda e supera per ampiezza quella del n. 18. Il busto largo e squadrato, con una leggera rientranza curvilinea

ai fianchi, sta sulle gambe altrettanto salde, ben tornite per quanto sommarie, con modellazione del ginocchio e del polpaccio visibile nella destra residua, spezzata sopra lo stinco; (la sinistra è ridotta al moncherino della coscia).

Sopra la semplice tunica senza maniche, stretta alla placca del busto, è curiosa la forma della pettorina che sospende in basso la grossa piastra quadrangolare a difesa dello stomaco. È una pezza di cuoio trapezoidale ritagliata in alto a giracollo e prolungata sulle spalle in due bande ristrette che trattengono, sul dorso, il solito gruppo della faretra (al centro) e del vasetto e della spada (a sinistra e a destra rispettivamente). La piastra o è metallica o anche di strati di cuoio sovrapposti; in ogni caso sembra che la si possa ritenere cucita soltanto nella parte alta mentre in basso doveva sollevarsi per rendere agevole l'estrazione del pugnale dal fodero che spunta al disotto dell'angolo inferiore destro della placca.

Patina nera.

**Bibliografia**  
Inedito.



29

**30. Arciere in riposo, alt. 10,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Baunei (Nuoro), loc. sconosciuta.

Per atteggiamento, aspetto generale, veste ed armatura, la figurina è simile alla n. 21, con non molte variazioni. Ne differisce invece per la struttura del volto che è profondamente intagliata e scavata nella superficie, ciò che dà alla statua un tratto quasi "demoniaco".

Sotto l'arcata sopraccigliare di forte risalto sul fondo affossato, gli occhi si disegnano a globetto cerchiato; la bocca e la cavità del mento sono nettamente e rudemente scolpite. Il collo presenta la variante della doppia goliera, come i nn. 12-16, a differenza dei nn. 17-20, e – particolare unico – la figurina mostra la parte superiore della veste, al di sopra della placca sullo stomaco rilevata ed accentuata dalla solcatura che la sovrasta, tutta segnata da

una serie di linee orizzontali da cui scendono altre incisioni verticali e parallele, le quali suggeriscono la superficie pelosa di una specie di corpetto di cuoio.

Notevole la foggia del bracciale, che va dal polso al gomito dell'arto che impugna l'arco: è una fascia cilindrica guernita di avvolgimenti anulari concentrici, i quali sembrerebbero delle strisce di cuoio di rinforzo rilevate sulla guaina che stringono anche e fermano sul braccio.

Non indicati i capelli sulla nuca.

L'armamentario sul dorso del soldato è in edizione più rozza e massiccia di quella del n. 26 a cui si assomiglia.

Patina nera.

Spezzati l'elmo nella parte superiore e le gambe sotto i ginocchi; spuntate le corna dell'elmo.

**Bibliografia**

Münter, *Sendschreiben ueber einige sardische Idole*, 1822, p. 20, tav. 1, fig. 2; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 298, *Atlas* pl. XXVII, 108; Pinza, *Mont. Ant.*, 1901, col. 208, tav. XIII, 3; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, pp. 14, 22, tav. II, 6; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 22.



30a

30b

30c

**31. *Arciere con arco a spalla*, alt. res. 6,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.  
Provenienza: Sardegna, loc. sconosciuta.**

La struttura del volto, a profilo di contorno trapezoidale, stringe questo frammento di statuetta alla figurina n. 28. Le somiglianze si estendono anche allo stile in generale ed ai particolari della veste e dell'armatura salve alcune varianti; identico è, poi, l'atteggiamento.

Pur nello stato di forte corrosione si distinguono il copricapo a brevi corna spuntate; la goliera (qui semplice); la pettorina con la placca nella estremità inferiore (solo in parte conservata) e prolungata in alto in due larghe bretelle che reggono, sul dorso, faretra, spada e recipientino conico. Sulla spalla sinistra è il piccolo residuo della verga dell'arco.

I tratti del viso lasciano intravedere lo schema a T delle sopracciglia, gli occhi a globetto, la bocca incisa, piccolissima; marcate, invece, le orecchie, grandi, a listello verticale. Dietro la nuca il segno dei capelli, reso con lo stilismo decorativo della spina di pesce, come nel n. 28.

Patina nera. Le braccia sono spezzate agli attacchi; il corpo è spezzato sotto il busto.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 299, pl. XXVII, 112.



**32. *Arciere con arco a spalla*, alt. res. 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

Provenienza: Sardegna, loc. sconosciuta.

Dalla piegatura dell'avambraccio destro privo della mano tesa nel saluto, e dal resto della verga dell'arco sulla spalla sinistra, si ricostruisce una figurina in posizione simile a quella della precedente. Sono pure uguali l'armatura e la veste, sebbene non identiche.

La testa è coperta dall'elmo a bustina con cresta piatta mediana e col piccolo rilievo a bozza stondata sulla fronte, che simula una visiera o un sottogola; le brevi corna rivolte in avanti sono spezzate.

Una goliera a fettuccia semplice, come nel n. 22, stringe il collo. Dalle spalle alle gambe, che restano scoperte, scende una rigida tunica senza maniche, aderente al corpo, dal profilo leggermente rientrante sui fianchi; è più corta sul davanti, tagliata ad arco, più lunga nella parte posteriore forse con terminazione a coda come nei nn. 21-23 (l'orlo è rotto dal mezzo a destra).

La gamba sinistra, rotta sopra lo stinco (l'altra è spezzata alla nascita della coscia), mostra un gambale cilindrico, tutto liscio.

Quanto all'armatura si osserva il solito gruppo di elementi caratteristici degli arcieri: sul petto la placca quadrata cucita alla pettorina trapezoidale di pelle che, sulle spalle, regge, ben scolpite e distinte, la spada, la faretra ed il vasellino cilindrico. La piastra è piccola come in 20-22 e, pendente com'è in alto sul petto, sembra più un monile che un oggetto pratico, di difesa del corpo.

Mentre la struttura del busto è sottile, per quanto non eccessivamente allungata come in altre figurine consimili, la costruzione della testa appare invece solida e corposa. La forma piena e tondeggiante del cranio, l'ovale del viso (un po' guastato dalla mascella squadrata), in genere l'espressione, ricordano le fattezze del volto del n. 6. Di questa statuetta la nostra, sia pure in modo meno sfumato e gentile, ripete anche i particolari fisionomici: gli occhi a stretta mandorla, il sottile naso a listello sotto l'arcata sopraccigliare incisa da radi lievi segni obliqui, le orecchie a lobo verticale, la piccola bocca sul cenno del mento. Soltanto le gote sono diverse: rientrate e scarnite, mentre nel n. 6 il loro tondeggiare aderiva al gusto "rotondo" e liscio della modulazione della nuca, senza traccia di capelli, modulazione che si ripete nel nostro esemplare.

Patina verde.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 299, pl. XXVII, 109; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 359, fig. 457 (supposta divinità con talismano).



**33. *Arciere stante*, alt. 10,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuina è acefala. Il collo è molto grosso a causa della gorgiera ad anelli sovrapposti che lo ricopre sino alla base. Nel punto di frattura vi è traccia di limatura moderna. Il corpo è ricoperto da una tunica liscia. Sulle spalle passano due sottili cinghie che si uniscono sul dorso e sul ventre per sostenere rispettivamente il gruppo della faretra e la piccola piastra quadrata. Il gruppo dorsale è scompartito in tre elementi che si possono interpretare sulla base dei bronzetti meglio rifiniti, a partire da sinistra, come il recipiente per il grasso (?), la faretra al centro, e la spada a destra. Il braccio destro è alzato nel saluto alla divinità con la mano ridotta ad una appendice piatta embrionale senza partizione di dita, mentre quello sinistro che impugna l'arco, senza che la mano sia determinata (anzi si confonde in un'unica massa con l'arco) è parallelo al corpo, in posizione verticale. L'arco è frammentato alla sommità ed in parte posteriormente, formando una piccola prominenza tondeggiante. La statuina è allo stato di uscita dalla fusione senza quei particolari di lavorazione a bulino che sono successivi. Questo stadio di abbozzo si nota specialmente nelle gambe ridotte a stecchi. Esili le gambe e nude, lunghi e stretti i piedi con accenno quanto mai sommario alle dita. Risalta la sproporzione tra le gambe e la parte superiore del corpo secondo il tipo fisico del sardo.

Patina verde.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 297, pl. 104. (Nel disegno di Lamarmora figura con la testa coperta da un berretto. La testa è stata poi ritagliata e si vede la limatura sopra il collo. Su base a forcelle).



33

**34. *Arciere con arco poggiato a terra*, alt. res. 13,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La trascuratezza del modellato delle gambe, nelle quali, come in 33, si rilevano confuse e irregolari striature verticali dovute al segno lasciato nel bronzo dal modello di cera imperfetto, fa di questa statuina, come della precedente, un abbozzo di fusione mal riuscito, che non si volle ritoccare, tenendolo in serbo per un'eventuale rifondita.

Il carattere di abbozzo – e di scarto – lo si riconosce anche dall'aspetto scabro ondulato della superficie del corpo, sia nel busto, sia nelle spalle, sia nel particolare dell'unico braccio conservatosi integralmente (il destro; il sinistro è rotto sopra il gomito, ma nella parte che ne rimane mostra il segno delle sbavature di fusione). È probabile che il bronzetto non sia stato finito, oltre che per le imperfezioni generali (tranne che nella testa), specie per l'errore commesso nel modellare il braccio destro, il quale non è ripiegato, come al solito, nel gesto del saluto, ma è tutto portato in dietro, ciondoloni, allungato sgraziatamente, con l'avambraccio troppo corto e con la mano resa con una escrescenza deforme a spatola segnata dalle tracce incise delle dita come uno sgorbio. La testa, invece, è portata a compimento e curata anche nei particolari.

La posizione della figurina è quella del n. 35, cioè dell'arciere che impugna con la mano sinistra nel terzo superiore un grande arco poggiato a terra, presso il piede sinistro; difatti il resto della verga dell'arco, nella quale si osserva, all'altezza del petto, un rigonfiamento fatto dalla mano informe che lo stringe, cade dall'omero ai polpacci, continuando sino alla base non conservata della statuina.



34a



34b



Armi e veste dell'arciere sono le consuete. Sul capo l'elmo a brevi corna e cresta mediana con risalto acuto sulla fronte. Alle spalle il gruppo della spada, del vasettino e del turcasso decorato a zone sovrapposte riempite da striature verticali; il gruppo pende da due corregge ricondotte, per gli omeri, sul petto nel quale risalta la pettorina triangolare, senza rappresentazione della pacca. L'ingrossamento delle gambe sotto il ginocchio fa supporre l'esistenza di gambali cilindrici lisci.

Contrasta con la fattura sommaria e scadente del corpo quella accurata e ottima della testa, piena nel suo volume cilindrico che emerge dal collo liscio con cenno del "pomo di Adamo" (v. i nn. 18, 26). Sono molto marcati i lineamenti del viso: le grandi orecchie a ventola portate indietro ai lati della nuca pelata, l'arcata sopraccigliare fortemente modellata con lo stilismo a tortiglione delle ciglia e di perfetta angolatura col naso a listello nello schema a T, la piccola bocca incisa sul mento squadrato. Interessante il taglio degli occhi di forma squadrata, a contorno lineare disuguale e incompleto, che sarebbe stato approfondito con la rifinitura a bulino se la statua non fosse stata scartata.

La costruzione della testa, il gusto "scolpito" del segno, la somiglianza dei particolari (specie nel rilievo disegnato delle sopracciglia e nella forma degli occhi), stringono il bronzo al n. 68, tanto che forse si può supporre siano prodotti della stessa bottega se non di un'unica mano; affinità stilistiche forti si notano anche con le figurine 17-18 (sopracciglia, collo etc.).

Patina verde.

#### Bibliografia

Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 39, fig. 14.

### 35. *Arciere con arco poggiato a terra*, alt. 10,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Sardegna, loc. sconosciuta.

L'atteggiamento della statua è quello di n. 34. Stante di fronte con i piedi un po' divaricati, l'arciere saluta con la grossa mano destra a foglia segnata dalle tracce leggere e irregolari delle dita, e impugna con la sinistra l'arco pesante, tenendolo rigidamente parallelo al corpo lungo il fianco, con la parte superiore che spunta al disopra dell'omero sino all'altezza della tempia e giù si appoggia al dorso del piede sinistro saldandosi.

La testa, che sembra rasata non vedendosi segno alcuno di capelli nemmeno sulla nuca, è coperta da un elmo a piccola calotta conica orlata alla base da un giro di grosse borchie a pastiglia, forse metalliche; sul davanti del copricapo pende un pennacchio a lembo ricurvo sulla fronte con terminale allargato e variato di striature longitudinali della stessa fattura sommaria di quelle che indicano le dita delle mani e dei piedi. Sul corpo la figurina indossa una doppia tunica attillata, rientrata leggermente ai fianchi con una lieve scampanatura alla estremità inferiore che lascia scoperte le cosce fuse con le gambe in unica esile struttura cilindrica senza indicazione di ginocchia; disegnate sono invece le piccole sporgenze dei malleoli.

Il petto è tutto ricoperto e difeso dalla grossa piastra rettangolare pendente dalle bretelle che passano sugli omeri ai lati del collo, quasi inesistente, e ricadono in due lunghe bande



lungo la schiena parallelamente ai fianchi convergendo, senza unirsi, poco sopra l'orlo della tunica nella zona delle natiche. Nello spazio tra le bande, sulle spalle, figura in rilievo la faretra, o meglio una sorta di guaina di forma triangolare, costituita da un elemento orizzontale a fasci paralleli nella parte superiore, dal quale scendono verticalmente tre elementi affiancati: uno centrale cilindrico che termina in basso a goccia ellittica, e due laterali conici desinenti a punta, più corti; l'oggetto ricorda, con diverso disegno, le "faretrine votive" (nn. 347-349).

Quanto alla forma fisionomica, si distingue la struttura della testa, a cilindro, che fa includere la statuetta nel gruppo stilistico di Uta, a senso di volume. Di conseguenza, il volto è estremamente teso ed allungato, con una deformazione longilinea che lo avvicina, sia pure nella modellazione "provinciale" di un prodotto scaduto, ai classici modelli di Monti Arcosu (nn. 7-13).

Sotto il solco della fronte si profila il lieve risalto lineare delle sopracciglia che gira a corolla dietro la nuca, accentuando la rotondità del solido della testa e definendolo con

gusto geometrico; al mezzo delle sopracciglia emerge il naso a pilastro, grossissimo che dà alla figura un aspetto volgare, compiuto dal taglio della bocca da vecchio sdentato e dagli occhi a pallottolina, più da uccello che da uomo.

Passa sul volto un'inerte inebetita fissità, una rozzezza agreste che sa di copia e di "routine", rispetto ai prodotti dei grandi artigiani che hanno creato i piccoli capolavori di Uta e consimili.

Patina verde.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 295, pl. XXVII, 102 (nella riproduzione a disegno si vede il piedestallo a forcella con concavità in alto); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 172, fig. 191.

### 36. *Arciere con arco a spalla e spada*, alt. res. 18,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Suelli (Cagliari), loc. sconosciuta.

Questa statuina di rozzissima modellazione è tale in apparenza perché la si potrebbe ritenere, più che una brutta copia, l'abbozzo o la prima prova di una figurina che poi, per successivi getti e ritocchi a finitura, veniva a maturare la perfezione di esemplari come il soldato di S. Anna Arresi (Spano, *Scop. arch.*, 1875, p. 9 ss., tav. n. 7) o di quello del Preistorico n. 13.

Cito questi preziosi modelli perché, proprio con essi, con la distanza che passa tra un embrione ed una cosa finita e raffinata, la nostra statuina è più utilmente comparabile nell'insieme e per particolari.

Ne calza uguale l'elmo e, sulla doppia tunica, ne porta il consimile corsaletto; dalle spalle pendono due bande frangiate come nel n. 13 e di questo, come del soldato di S. Anna, reca sul dorso gli anelli orizzontali nei quali si infilava la lunga asta.

Varia, invece, la forma delle gambiere, divise in due pezzi sul davanti anziché dietro ai polpacci. Varia, soprattutto, la specialità dell'arma a cui appartiene il militare, perché mentre gli esempi citati a confronto portano spada e scudo, il nostro presenta l'arco e la spada (rottasi), in ciò simile al bronzetto di Uta n. 12.

Degni di speciale osservazione sono il volto e la corazza. Nel volto vediamo nascere in struttura fondamentale le caratteristiche stilizzazioni del gruppo geometrico (e del sub-gruppo volumetrico in particolare): lo schema a T di sopracciglia e naso, gli occhi a globetto scontornato, il taglio squadrato della mascella, le orecchie a disco (qui enormi, mostruose). Nella corazza, poi, si disegna la tessitura embrionale di quelle finezze ornamentali che distinguono il modellato delle corazze delle predette figurine di S. Anna e del Preistorico ed anche di quello bellissimo di Uta (n. 13). Si osserva, infatti, la stessa divisione in zone separate da rilievi (una zona superiore a striature orizzontali parallele e due sottostanti a incisioni verticali affiancate), e si nota pure, sotto l'anello della goliera, un risalto a lingua non diverso da quella borchia cuoriforme del soldato di S. Anna in cui lo Spano riconosceva una "culla" talismanica, ma che è forse un semplice fermaglio degli spillacci alla corazza.

Patina verde-scura. Rotte la corda dell'arco, le gambe sotto i ginocchi, la spada sopra l'elsa.



#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 295, *Atlas*, pl. XXVII, 101; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884 (5-6), pp. 92, 115; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, pp. 36, 49, 55-56, 71, fig. 23; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, p. 109; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 74; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 25, n. 74 (errato *Sueti*); Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 74; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 74; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 36, n. 74; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 39, fig. 13; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 74; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 24.



37

**37. Testa di guerriero, alt. res. 6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Alà dei Sardi (Sassari), loc. Su Pedrighinosu.

È il resto di una bella e relativamente grande figurina di soldato: o di un arciere o di un portatore di spada e scudo. Residua la testa, coperta da un elmo a cresta mediana biforcuta e brevi corna convergenti rivolte in avanti e con un largo orlo rilevato sulla fronte che sembra essere d'una visiera o di un sottogola.

Nella testa, a volume cilindrico, il viso stretto e allungato, solidamente costruito, è marcato fortemente nei tratti fisionomici che aderiscono alla realtà somatica dei Protosardi: la fronte sottesa e limitata dal risalto mosso e pastoso delle arcate sopraccigliari scompartite simmetricamente dal lungo naso a listello verticale; gli occhi a globi mandoliformi scolpiti a fior di pelle; la bocca piccola tagliata nettamente con labbra sporgenti; mento squadrato sul collo cilindrico. Non sono segnate le orecchie. Dalle proporzioni della testa si può ricostruire l'immagine d'una statuette di circa 22 cm di altezza, pressoché uguale a quella dell'arciere di Uta n. 11, a cui la figurina si assomiglia anche per lo stile conciso ed essenziale nella sua piena struttura. Patina verde scuro, a tratti nera.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 466 s., n. 3; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 25, fig. 7.



38

**38. Testa di guerriero, alt. res. 4,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 131; Cat. Lilliu, 252/1899).**

*Provenienza:* San Vero Milis (Cagliari), loc. sconosciuta.

Forma dell'elmo (assai corroso nella visiera e con le corna spuntate), struttura della testa, tratti del volto, aspetto e stile in genere stringono il frammento al precedente.

Ma si colgono leggere varianti, nel profilo più arrotondato al mento, negli occhi a rilievo meno allungato, nella bocca appena accennata.

Patina verde; incrostazioni verdastre.

**Bibliografia**

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 75, fig. XXXIII, 3, XXXIV, 1.



39a



39b

**39. Testa di guerriero, alt. res. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 136; Cat. Lilliu, 251/1898).**

*Provenienza:* San Vero Milis (Cagliari), loc. sconosciuta.

È il residuo di una statuette piuttosto grande, sui 24 centimetri di altezza, col solito elmo a brevi corna, cresta mediana e larga visiera frontale.

Il volto è di rigido taglio longilineo, la testa di marcata struttura volumetrica. Inadente lo stilismo dello schema a T, che sembra quasi applicato a parte al viso, tanto risalta sulla superficie tesa della faccia schematica. Il naso è enorme e pronunziatissimo, come un becco, sul filo verticale del mento squadrato e sul sottosquadro del collo cilindrico. Piuttosto piccoli in proporzione gli occhi a globetto e le orecchie a ventola volta in avanti.

Sulla nuca i capelli sono resi con strie oblique partenti da un'incisione mediana, il tutto molto sommario, riducendosi al minimo la grazia in un getto così strutturale quale è la testina.

La superficie del bronzetto è molto corrosa e largamente ossidata.

**Bibliografia**

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 75, tav. XXXIV, 2, XXXV, 1-2.



40a



40b

**40. Testina di guerriero, alt. res. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

L'elmo che copre il capo della statuina è simile a quello dei nn. 37-39, salva la posizione delle corna che stanno su un piano orizzontale (non oblique in su), ricondotte con elegante curva sulla fronte, lasciando tra le punte un breve spazio sopra il quale si profila il rilievo anteriore della cresta mediana, componendosi il tutto con bella e precisa simmetria di linee e di inquadramento.

Il contorno della faccia, vista di fronte, è quasi rettangolare, come nel n. 36, ma i lineamenti sono assai meno marcati. Anzi i tratti fisionomici (gli occhi oblunghi, le gote piene, le orecchie a profilo semicircolare portate indietro, il mento stondato con tenue incisione della bocca), hanno un che di sfumato, rispetto alle testine precedenti, specie nella visione di profilo della figura. Anche l'arcata sopraccigliare presenta un taglio meno secco e la linea curva del dorso attenua la pur grande imponenza del rilievo nasale. Soltanto la mascella è di struttura forte e netta, nella schematica squadratura frontale.

Il rigore geometrico concede abbastanza a un certo naturalismo che si apprezza di più osservando la faccia di profilo (si aggiunga il particolare realistico del risalto della gola). In fondo, si può parlare quasi di un tipo fisionomico vero, seppure non a piano ritrattistico, come nel n. 16.

Patina nera.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 299, pl. XXVII; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 22, fig. 6.

**41. Testina di guerriero, alt. res. 6 cm, Oristano, Antiquarium Arboreense.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Per quanto il frammento sia estremamente eroso, e a tratti (specie a destra del naso) scalpellato forse per saggiare la consistenza metallica, si riconosce la testa di una figurina di guerriero, coperto di un elmo come quello di n. 40, del quale restano le tracce dell'attacco delle corna.

Il lungo naso a listello, con radice all'altezza delle corna, insieme alla struttura cilindrica della testa, rende evidente lo stile volumetrico (di Uta) della statuina. La forte corrosione ha cancellato gli altri particolari fisionomici, eccettuato il tenue globetto dell'occhio destro appena percettibile.

Sotto il mento, alla nascita del collo troncoconico, si pronunzia un giro rigonfio (la goliera?). A parte l'accennata corrosione, vien da supporre che il pezzo sia un abbozzo, mancando troppi dettagli, ed alcuni essendo in posizione anormale (il naso) o deformati (l'ipotetica goliera).

Patina nera.

**Bibliografia**

Inedito.



41

**42. Testa di guerriero, alt. res. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Il soggetto è di grande interesse ed è un vero peccato che ne sia rimasta soltanto la testa, sebbene sia la parte più espressiva.

Il guerriero ha il capo protetto dal solito elmo a bustina con cresta mediana e (semberebbe di vederle nelle escrescenze laterali) con corna, ora tagliate alla radice; ma l'elmo si distingue per la rappresentazione vistosa e particolareggiata della visiera (o del sottogola?), comunque di un elemento mobile che sporge a tettoia sulla fronte, inquadrando in alto e facendo risaltare il volto della figura.

Anche se l'artigiano tradisce ancora la sua esperienza geometrica e non vi rinunzia nella costruzione volumetrica della testa, nella squadratura del mento, in genere nelle secchezze del modellato, tuttavia appare orientato, nell'evoluzione naturalistica, a sottoporre, abbastanza scopertamente, i valori della forma astratta a quelli della forma vera.

Vista di fronte, e specie di profilo, la faccia è tutto un gioco plastico di linee e di piani naturali ed i suoi particolari fisionomici sono resi con senso inconsueto di proporzioni, si capisce nei limiti di un'arte che non aspira né raggiunge il livello rappresentativo completo della forma reale. Il viso vive veramente delle sue fattezze non belle, ma mobili, piene di carattere e di vigore, in una parola altamente espressive. L'artigiano ha lavorato a tocchi chiaroscurali vibranti su tutta la superficie del volto, ma specie nei tratti



42a



42b

dove più facili ed evidenti risultassero i contrasti cromatici e si apprezzasse meglio l'efficacia del modellato. Così le sopracciglia sono carnose e articolate, gli occhi mossi dalla loro stessa irregolarità (allungato il destro, tondeggianti il sinistro); il naso, pur rude e robusto, mostra una linea sinuosa che lo fa vero al paragone dello schema inerte e simbolico a listello col quale si stilizza nella massima parte delle figurine nuragiche specie del gruppo di Uta; naturale anche la modulazione della bocca aperta alla parola e normale è il mento breve, tondeggianti in profilo e sfumato verso il collo solido, stretto dal forte risalto della goliera; le orecchie, infine, sono meno schematiche e meno ingombranti del solito.

In definitiva, pare che l'artigiano si sia esercitato in un vero e proprio ritratto e, se non lo ha fatto "ad personam", ha certo riprodotto un tipo fisico locale. Questo viso corto, prognato, dai tratti marcati ed estroversi, è d'un "mediterraneo", ed è riconoscibile in tanti volti di Sardi moderni, soprattutto della parte più interna dell'Isola.

Patina nera.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 299, pl. XXVII, 114; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 60, fig. 32; Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, p. 82, fig. 5; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 28, fig. 11.

#### 43. Testa di guerriero con elmo a cresta, alt. res. 6,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Ogliastro (Nuoro), loc. sconosciuta.

La statuina si distingue per la forma dell'elmo, ad alta calotta conica e forte orlo anulare in rilievo specialmente segnato sulla fronte che copre per intero; alla sommità della calotta si eleva una cresta e, davanti, è l'accenno, a lingua rilevata obliquamente, di una visiera o di un soggolo.

Dietro la nuca si scorgono i capelli, divisi in due bande da una scriminatura mediana molto larga.

I lineamenti visuali sono pronunziatissimi: nel naso prominente, negli occhi a grande bulbo cerchiato da palpebre in risalto; nella bocca tumida; nelle orecchie mastodontiche, simili a quelle dell'arciere di Suelli, n. 36, figurina a cui la nostra si avvicina anche per la generale grossolanità della modellazione.

Patina verde.

#### Bibliografia

Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 62, figg. 33, 34 a d. (ricostruzione).



43

#### 44. Testa di guerriero con copricapo a piume, alt. res. 6,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Decimoputzu (Cagliari), abitato.

Fin da quando fu rinvenuta, nel maggio del 1850, nel cortile d'una casa privata dell'abitato di Decimoputzu, insieme con braccialetti di bronzo e stoviglie, il resto di figurina suscitò grande interesse, per la caratteristica acconciatura della testa, a corona di penne.

In questa acconciatura, per primo lo Spano e, dopo di lui, lo Spinazzola ed il Taramelli riconobbero il segno di un guerriero confrontabile con i soldati Pulusati (Filistei), rappresentati nel grande fregio storico di Ramses III a Medinet-Habu (Egitto) e ne trassero deduzioni etnografiche legate con i soliti Shardana. Altri invece vollero scorgervi un indizio d'un Serapide o del Sardus Pater (Cavedoni), considerato, quest'ultimo, secondo l'Albizzati, un Baal punico del quale la testina di Decimoputzu porgerebbe un'immagine fatta da un ramaio nuragico su modello esterno cartaginese.

Alla possibilità di una sicura identificazione col nome punico del Sardus osta il particolare che la testina in discorso è imberbe e che è d'un militare, come indica l'alta goliera a fascia cilindrica fermata da una borchia sulla nuca, mentre il Baal sardo è un nume pacifico. Si aggiunga la grande disparità cronologica tra il bronzetto sardo e le statuine di Baal con la corona di penne sia in Sardegna che fuori, in Africa: bronzetto sardo del VII sec. a.C., Baal non prima del IV secolo.



Tuttavia, pur considerando che la foggia del copricapo a penne è variamente diffusa e rappresentata in figurazioni egizie, del Medio Oriente e dell'area culturale fenicio-punica, non è priva del tutto di fondamento l'ipotesi di attribuire l'introduzione ed il prestito della foggia stessa ai Fenici-Punici piuttosto che ad altre genti che ne facevano uso (citate, e Caldei, Lici, Nasamoni etc.). Infatti, nei tempi in cui fu modellata la statuina che ci interessa (ed in ogni epoca), popoli orientali che non fossero Semiti o non ebbero o ebbero scarsissima e insignificante parte nelle cose dei Sardi; e vale la circostanza che il costume è portato, nel rilievo di Medinet-Habu, proprio dai Pulusati (o Peleste), cioè da popolazioni poi stanziate sulle coste siro-palestinesi, dove nacque la civiltà fenicia, ramificatasi in seguito anche in Sardegna.

Perciò si dà la possibilità che il bronzetto di Decimoputzu sia l'ex-voto d'un guerriero fenicio-punico offerto in stile sardo ad un nume sardo (il che escluderei), o, invece, il dono di un guerriero protosardo che, come i nn. 24-25, adotta un tipo di armatura semitica, dichiarata nella caratteristica acconciatura "orientale" della corona di penne.

La testina, pur nell'incompletezza della statuina, mostra i segni di schematismo e di esagerata longilinearità propri della scultura medionuragica, ed anche i tipici tratti fisionomici: stilismo a T di sopracciglia e naso, occhi a globetto, orecchie a disco sfuggente, sproporzione fra parte alta e bassa della faccia etc. Si aggiunga il modo solito di rendere i capelli a ciocche striate scendenti obliquamente sulle tempie e divise in due bande da una larga scriminatura sulla nuca.

All'interno, nel mezzo della corona di penne che sorge da un largo liscio diadema cilindrico, sporge un piccolo perno a cilindretto, spezzato nella sommità, di incerta interpretazione (appiccagnolo o sede per un ornamento?).

Patina verde.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 15, nota I, tav. II, A, p. 10; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, III (Appendice), 1857, tav. II, A; Spano, *Cat. Racc. arch.*, I, 1860, p. 70, n. 13; Spano, *Memoria*, 1873, p. 21, tav. n. 2; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 121; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 96; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 112, fig. 46; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 111; Taramelli, "Memnon", II, *Zeitschrift f. d. Kunst u. Kultur-Geschichte d. alten Orients*, p. 35, tav. X, fig. 3; Porro, *Atene e Roma*, 1915, p. 167, fig. 5; Albizzati, *Conv. arch.*, 1926, p. 88, fig. 8; Lilliu, *St.E.*, 1944 (18), pp. 329-330, 356, nota 57, 357, nota 66, tav. XLVII, 7; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 46; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 65; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, n. 65, p. 23; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 65; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 65 (errato *Decinomanna*); Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 34, n. 65; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 11, n. 65; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 25; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 124, fig. 84.

#### 45. Soldato con stocco (?), alt. res. 17,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Sardegna, loc. sconosciuta.

La figurina, stante di fronte, si può ricostruire in atteggiamento di saluto con la mano sinistra (mancante come il resto del braccio rotto all'articolazione con l'omero), e di trattenere la sottile lama d'uno stocco appoggiato alla spalla destra, con l'altra mano (dello stocco residua il pezzetto saldato all'omero).

In testa la statuina ha un elmo della solita foggia a bustina con cresta, visiera e brevi corna, ora spuntate (v. ad esempio n. 38 ss.). Sul corpo indossa la doppia tunica senza maniche, che fa vedere, nel mezzo della veste sottostante tra gli orli dei due indumenti, una larga frangia rigata; il vestito aderisce strettamente al busto, rientrando ai fianchi con profilo curvilineo, e termina sopra le cosce lasciandole scoperte in uno alle gambe, prive dei piedi perché spezzatisi.

Le gambe, poi, sono difese da gambali provvisti di una piastra di cuoio a losanga sullo stinco e trattenuti da una serie di stringhe sovrapposte giranti sopra il ginocchio e sopra il collo del piede, mettendo in evidenza il polpaccio. L'artigiano ha posto una certa cura nel disegnare gli schinieri, il che contrasta con la sommarietà del rendimento delle gambe esili e inerti nella struttura unitaria cilindrica.

Sul petto della figurina spicca il rilievo del pugnale ad elsa gammata, piuttosto vistoso sia per le proporzioni in se stesse sia perché l'arma meglio risalta per essere qui isolata e non confusa con altri elementi come si vede in precedenti statuette (per es. n. 28). Il pugnale pende di traverso dalla fascia di cuoio passata a tracolla sull'omero destro e che gira obliquamente sulle spalle per tornare sotto l'ascella sinistra e riunirsi all'arma in corrispondenza della punta del fodero.

La testa del guerriero è di costruzione cilindrico-conica, col volto geometrizzato in un rettangolo ristretto al mento tagliato a squadra: una struttura assai vicina a quella dei nn. 37-38. Ma, come in questi ultimi esempi, i tratti del volto, pur marcati, non sono rigidi,



45a



45b

ed anche l'insieme ha una certa sfumata rotondità. Per il resto i lineamenti fisionomici si articolano nella solita modulazione convenzionale: arcata sopraccigliare e naso a T; occhi oblungi; orecchie a ventola portate indietro; piccola bocca incisa. Una sottile sommatoria grafia rende i ciuffetti di capelli sopra le orecchie; la nuca è invece liscia e rasata e si perde sul cono del collo dalla gola pronunciata come in n. 34.

Patina nera.

**Bibliografia**  
Inedito.

**46. Soldato con stocco (?), alt. res. 9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Dal resto della figurina, assai consunta, sembra di poter ricostruire una statuetta non dissimile, quanto all'atteggiamento, dal n. 45.

Un personaggio stante di fronte, con le gambe leggermente discoste, mostra il braccio sinistro ripiegato al gomito per il saluto (manca tutto l'avambraccio con la mano), e quello destro, flesso ad angolo retto, si protende orizzontalmente per impugnare la parte basale (elsa?) d'un oggetto affinato a listello, in alto, che potrebbe identificarsi nella radice della lama d'uno stocco; il resto della supposta lama è un po' obliquo in dentro in direzione della spalla destra, a cui, pur non appoggiandovisi, è probabile che la punta dell'arma si avvicinasse.

Sulla testa del soldato sembra di poter riconoscere la traccia d'una berretta a calotta, ed anzi nel mezzo del copricapo si pronunzia longitudinalmente una specie di banda che termina in un risalto sulla fronte; sono questi gli elementi che guarniscono il tipo di berretta del numero successivo 47. Il busto, sino alle cosce scoperte, è stretto dalla doppia tunica senza maniche, a taglio leggermente arcuato in alto nell'orlo anteriore e cadente a breve coda nella terminazione posteriore, come in 47 s.; la tunica sottostante, al centro, mostra l'*applique* a fascia rigata vista in n. 45. Come in quest'ultimo esemplare appare il pugnale di traverso al petto, sempre vistoso e disegnato nei particolari dell'arma e del fodero; si diversifica la posizione della bandoliera i cui capi sono gettati a spalla come una stola e si incrociano sul petto. Uno dei capi spunta con l'estremità sotto il pugnale nell'angolo tra la sbarretta inferiore dell'elsa e la guaina, scoprendo la guarnizione a frangia rigata come quella della sottoveste.

La fattura della testa, corta, tozza ed allargata a cupola sul cranio, dal collo grosso quasi inesistente, si allontana dal tipo a deformazione longilinea delle statuette precedenti; ma è pur sempre una struttura a solido (più o meno sferoidale) che rientra nel sentire volumetrico delle botteghe dello stile di Uta. Forse siamo di fronte all'interpretazione di un artigiano "popolare", che, sul fondo stilistico di Uta, introduce elementi di stile del gruppo "mediterraneizzante": la bocca a "muso di coniglio", le orecchie a disco incavato come nel n. 165. Ma, a parte le dissonanze nella resa molto attenuata, a gusto di superficie, degli altri tratti del volto (eccettuato il naso grifagno), il ricordo degli stilismi del gruppo di Uta ritorna evidente nel forte risalto del "pomo di Adamo".

Patina nera.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 76; Taramelli, *Boll. Arte*, VIII, 1914, p. 256, fig. 8, secondo da sinistra.



46

**47. Statuina di orante, alt. res. 11,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

Stante, frontale, la figurina mostra la grossa, imponente testa ricoperta da una calottina simile a quella calzata dalla statuina n. 60, alla quale il bronzetto si lega anche per lo stile (di Uta).

Nel volto, ovale, pieno, quasi soffiato, i lineamenti sono decisi: fronte molto bassa rilevata e sottolineata da due incisioni, quella inferiore segnante l'arcata sopraccigliare a cui aderisce, ortogonalmente, il forte naso, dritto e lungo sul dorso arcuato alla radice; occhi a mandorla; orecchie a quarto di dischetto con leggero incavo; piccola bocca tumida; mento breve e sfuggente nella linea del collo che è a pilastro svasato verso l'alto come per sostenere la pesante testa e assottigliato verso il basso per proporzionarsi alla struttura a placca del corpo.

Il corpo è strettamente avvolto da due indumenti, sino alle cosce; quello interno è costituito da una tunica senza maniche, aperta sul davanti, con l'orlo anteriore un po' rialzato (v. la statuina n. 60); quello esterno è un giaco di pelle, non manicato, con i lembi chiudentisi sul fianco sinistro.

Sull'omero sinistro è posta, a tracolla, la bandoliera di pelle da cui scende, obliquamente sul petto, il pugnale "gammato", messo in mostra anche con le proporzioni alterate, custodito dentro la guaina di cuoio che lascia vedere in trasparenza, contro ogni realtà, la lama a forte nervatura mediana. La mano destra della statuina è sollevata sino all'altezza del collo, nell'atto della preghiera, la sinistra che manca insieme a tutto l'avambraccio, offriva un ex-voto, forse una focaccia come il n. 60.

Patina verde. Priva di piedi e di parte delle gambe.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 312, fig. 22.



**48. Figurina che offre primizie, alt. res. 12,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

Statuina maschile stante, frontale, col solido e prepotente capo coperto da calottina simile a quella del bronzetto n. 60, prodotti di uno stesso stile, di un'unica bottega artigiana operante nell'ambito del Santuario e della medesima mano.

Il volto oblungo, pieno e solenne, a forte volume, presenta i particolari ben marcati: fronte bassa segnata da una scanalatura; arcata sopraccigliare unitaria con i peli stilizzati in brevi striature oblique, a incontro angolare col naso a listello pronunziato ed invadente; occhi a mandorla attaccati al naso; piccola bocca segnata da una corta incisione; mento sfuggente sfumato nel volume troncoconico del collo che si restringe, proporzionatamente, per tornare alla struttura rigida e laminare del corpo, e rimediare, in certo modo, al dichiarato contrasto fra la voluminosità della testa e il gusto di superficie della persona che meno interessa nella caratterizzazione morfologica, dove si sottolinea il valore più scoperto e significativo del volto, anche ai fini psicologici.

Il corpo è stretto da due capi di vestiario: uno sottostante è dato da una tunica che aderisce come una guaina e che, nell'orlo anteriore, si rialza leggermente ad angolo facendo vedere una banda frangiata segnata da striature (la tunica si apriva sul davanti come nei



bronzetti dianzi citati). L'altro consiste in un giaco di pelle, limitato alla vita e scollato, senza maniche, che dobbiamo immaginare aperto sul fianco sinistro. Questo giaco, intorno al collo, si rileva in un grosso orlo, di cui restano tracce, sull'omero destro, nel risalto esterno a quello della bandoliera, e sull'omero sinistro nel piccolo rilievo tondeggiante che spunta da un cordone liscio; forse il rilievo indica una borchia.

Alla bandoliera a larga striscia di pelle, gettata a tracolla sulla spalla destra, è appeso il pugnale, aderente al petto della figurina, con l'elsa gammata scoperta e la lama custodita nella guaina, non senza, però, far vedere la nervatura, con accorgimento stilistico innaturale.

La mano destra, con forte angolatura del gomito, è sollevata perpendicolarmente sino alla linea delle orecchie e messa bene in mostra, sia con le proporzioni ampie e allungate sia con la partitura delle dita scandite rigidamente a forti e nette incisioni lineari. La mano sinistra, protesa in avanti, con moderato ripiegamento del braccio a gomito sostiene, col palmo allargato, un piatto tondeggiante, contenente vari pezzi allungati che si sovrappongono incrociandosi, e che, per la forma rettangolare e morbida, sembrerebbero essere fette di carne, ritagliate e scelte per farne offerta alla divinità.

Patina verde. Priva dei piedi e di parte delle gambe, spezzate poco più su delle caviglie.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 312 s., fig. 23; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 310, fig. 383.

#### 49. *Busto di offerente*, alt. res. 4,7 cm, Cagliari, Collezione privata.

*Provenienza*: Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

Il braccio sinistro ripiegato ad angolo, nella stessa posizione dei nn. 47-48, fa supporre che il frammento – costituito dal busto con la testa – appartenga ad una figurina di offerente, simile alle ultime descritte.

Di queste mostra, infatti, la calottina sul capo, senza la banda mediana, a superficie liscia e orlata come in n. 50; la veste senza maniche (non sappiamo, perché rotta nella parte inferiore, se con la terminazione tergale a coda); il pugnale di traverso al petto, del tutto simile nella fattura, che pende dalla bandoliera gettata sull'omero destro e girata, per la schiena, sotto l'ascella sinistra sino a ricongiungersi all'arma.

Ma anche la struttura della testa del nostro bronsetto ha un rapporto strettissimo con quella dei nn. 47-48, ed il volto è definito caratteristicamente nello stesso ovale. Si può anzi ritenere che le tre figurine siano state foggiate da un artigiano unico (o in una bottega unica), che predilige la costruzione dei volti per solidi pieni, rotondi, un po' sfumati, sostituendo profili ovali a quelli rettangolari o trapezoidali dei volumi



49

cilindrici a stirata e squadrata longilinearità degli esempi di statuine più classici del gruppo stilistico di Uta (nn. 4 ss., 50 ss.). Niente di strano, perciò, che le tre statuine comparate (trovate in luoghi molto distanti l'uno dall'altro), ripetano, più o meno, le stesse fattezze anche nei particolari fisionomici, che, nella nostra, sono: occhi a globetto oblungo, orecchie prominenti e allungate con forellino centrale, naso grosso, piccola bocca incisa. Come in 47-48 nessuna indicazione di capelli.

Patina verdastra.

#### Bibliografia

Inedito.

#### 50. *Statuetta di devoto*, alt. res. 16 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessi (Cat. Taramelli, 133; Cat. Lilliu, 254/1901).

*Provenienza*: Fluminimaggiore (Cagliari), loc. Antas.

La figurina sta frontalmente in atto di devozione. La mano destra è alzata a pregare, la sinistra protesa a reggere un'offerta che non si può precisare, in quanto il braccio è rotto sotto il gomito.



50a



50b

Sul capo una papalina della foggia portata dai nn. 4-10, 24-25. Avvolge il corpo una doppia tunica con maniche corte a mezzo braccio, scendente sino alle cosce che restano nude come le gambe; l'elemento superiore della veste mostra una breve frangia a taccheggiate verticali sul contorno.

Di traverso al petto, aderisce il solito pugnale ad elsa a "gamma", sospeso alla larga bandoliera a tracolla sull'omero destro e legato ad una sottile striscia che gira sulla spalla sinistra e ricade sul dorso.

Costruzione, modellato, espressione della testa e del collo, di accentuata stilizzazione longilinea, ripetono, da vicino, le caratteristiche del n. 4; ma i lineamenti sono più morbidi e sfumati; la superficie ancora più tersa.

Spezzati il braccio sinistro e le gambe alle caviglie.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 17, nota 47; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 27; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 106, fig. 68.

#### 51. Orante con manto ripiegato sulla spalla, alt. 19,5 cm, Museo Preistorico-Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La rottura al polso del braccio sinistro impedisce di conoscere che cosa la bella ed elegante figurina tenesse nella mano: se un'offerta in un piatto o in una ciotola, o un bastone. In quest'ultimo caso, la statuina sarebbe di un capo, come i nn. 4-7, ma non atteggiato alla devozione (spiegando con la mostra del manto indossato regalmente sulle spalle, la dignità del suo potere), invece sottomesso, umile di fronte alla divinità, dichiarando ciò anche col deporre, senza tuttavia nascondere, il segno del suo altissimo rango. Il manto, infatti, è ripiegato accuratamente, ma ancora visibilmente ostentato sull'omero sinistro.

Se si confronta con i citati nn. 4-7, i contrassegni del capotribù vi sono tutti nella nostra statuina. Il copricapo è uguale a quello del n. 4, del quale ha, identica, pure la veste: la doppia tunica, stretta e attillata, senza maniche e scollata. E se si stende la solenne pezza di stoffa – col prezioso orlo a frangia segnata da striature orizzontali –, gettata sull'omero, si ottiene il manto portato sulle spalle dal n. 5.

Non manca il consueto pugnale con elsa "gammata", che sporge dal manto con tutta l'elsa e con parte del fodero di cuoio a pelo corto, segnato al solito da striature orizzontali; di consimile materia è pure, nella frangia inferiore, la larga striscia della bandoliera gettata sull'omero destro e ricadente sulle spalle dove in parte è nascosta dal mantello.

Quanto all'acconciatura è da notare la stilizzazione dei capelli, visibili sull'occipite, a due corte ciocche separate nel mezzo e distinte in sottili bande o nastri sottolineati da incisioni; cadono come fettucce, tra le orecchie, sulla nuca vistosa nella vasta superficie nuda che si prolunga nel collo con accentuata longilinearità. Curioso è anche lo stilismo che esprime il collo del piede con i risalti delle articolazioni così pronunziati e staccati sul dorso del piede stesso che si ha l'impressione di vedervi delle protezioni giungenti sino al ginocchio (ben



modellato quello destro). Per questo particolare, come per il trattamento spigoloso della faccia anteriore della gamba, C. Albizzati ritenne di poter riconoscere nel bronzetto di Uta n. 7 – a cui il nostro si lega strettamente per la speciale resa dell'arto – degli schinieri di tipo corinzio databili intorno al VI-V secolo a.C. Ma, in effetti, non si tratta di schinieri, sibbene di uno speciale modo di stilizzare le gambe, proprio di un'arte a tendenza "strutturale", che vuol segnare, così, l'impianto scheletrico col risalto degli stinchi. Lo notò giustamente il Patroni, e si può aggiungere il confronto dello stilismo analogo nel guerriero di Capestrano, privo evidentemente di schinieri, a parte, poi, l'osservazione che la nostra figurina non è di un soldato ma di un personaggio del tutto pacifico.

Al citato n. 7, come gli altri esempi del ripostiglio di Uta, la statuina che ci interessa si stringe anche per lo stile geometrico e volumetrico (dichiarato il senso del volume specie nella testa e nel collo con i particolari fisionomici rigidi e marcati). Vien fatto di supporre tutte queste figurine, come pure la statuina n. 52 del Preistorico, della stessa bottega artigianale operante forse in un luogo del Sulcis-Iglesiente aperto e progredito per essere vicino alle miniere (cioè a una zona industriale evoluta) e al territorio già fenicizzato da cui poteva venire qualche incitamento artistico, tradotto in spirito proprio e con accenti tecnici ed estetici personali, dai ramai indigeni.

Rotto il braccio sinistro, per il resto integra.

**Bibliografia**

Winckelmann, *Geschichte d. Kunst*, 1847, III, 4, p. 43 ss.; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 209-210, tav. XII, 9; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, pp. 94, 110; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 19; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 38; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 23, nota 77; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 50, 55; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 303, fig. 374; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 28; Lilliu, *Il progresso della Sardegna*, 1960, fig. a p. 27; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XLI, a.

**52. Statuetta di offerente, alt. 14 cm, Museo Preistorico-Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Se non fosse per le minori dimensioni e per alcune poche e quasi impercettibili varianti di particolari (collo più lungo e senza il risalto del "pomo di Adamo"; bocca più incisa e schematica; occhi meno obliqui, il sinistro rotondo; frangia del manto a tratteggio più largo; pugnale con fodero coperto e bretella che lo regge senza striature orizzontali sotto la sbarretta inferiore del pugnale), la statuina potrebbe considerarsi foggata sullo stesso getto della precedente. Comunque è fatta dalla stessa mano.

Questa figurina è certamente di un devoto che fa la sua offerta; e, data l'identità nel resto, potrebbe sciogliere la riserva fatta sull'atteggiamento del n. 51, che, molto probabilmente (per non dire sicuramente), sarà anch'esso d'un personaggio offerente.



Nel nostro bronzetto l'offerta è costituita da un'insieme di cose deposte e presentate alla divinità dentro un vassoio spianato, di forma tondeggiate, forse in terracotta. Il vassoio è proteso col braccio sinistro piegato al gomito e sostenuto nel cavo della mano; tra gli elementi che vi sono figurati si distinguono due focaccine rotonde (specie di "pardulas": dolce di farina mista a formaggio fresco, che ancora oggi si confeziona in Sardegna) e due oggetti a segmento circolare, ai lati delle focacce, questi ultimi di indefinibile significato.

L'insieme della statuina è di buona fattura, a parte la modellazione piuttosto sgraziata delle gambe, al solito brevi rispetto al corpo longilineo suggerito sia dalla schematizzazione geometrica sia dal ricordo del tipo fisico sardo.

Spezzato l'avambraccio destro, al polso.

**Bibliografia**

Winckelmann, *Geschichte d. Kunst*, 1847, III, 4, p. 43 ss.; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 209, tav. XII, 8; Lilliu, *St.S.*, VI, 1, 1945, p. 38; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 303, fig. 373; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 120, fig. 81.

**53. Statuetta di offerente, alt. res. 17 cm, Museo Nazionale (Antiksamlingen), Copenhagen.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

L'atteggiamento della figurina è simile a quello dei nn. 51-52. Simile è pure la veste. Leggere varianti, non apprezzabili, si osservano nel manto, gettato sulla spalla sinistra, il cui lembo inferiore coincide con l'orlo della doppia tunica senza maniche (in 51-52 scendeva un po' più in giù del vestito) mostrante due piegature, marcate dal rilievo mediano che modula la superficie dell'indumento; (in 51-52 la superficie era completamente liscia, variata al lato dalla frangia rigata, non visibile, invece, nel nostro bronzetto).

Variazioni non rilevanti anche nella struttura della testa della statuina, più squadrata e con i lineamenti assai marcati specie nelle forti sopracciglia unitarie e negli occhi a globetto oblungo non inciso all'intorno come nei due esempi precedenti; il collo più solido e cilindrico, è meno stilizzato.

Nell'insieme la forma della testa e l'espressione del viso ricordano molto il n. 4. Ritorna pure l'atteggiamento solenne e severo.

Spezzato l'avambraccio sinistro; rotte le gambe al collo del piede.

**Bibliografia**

Guido, *Sardinia*, 1963, pp. 174, 268, pl. 48.





54

**54. Testina di offerente, alt. res. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La foggia del copricapo, a calottina liscia con orlo in forte rilievo sulla fronte ribassata, avvicina il frammento di figurina-testa e collo soltanto, ai nn. 49 ss., che sono statuette di offerenti. E forse d'un offerente è anche il piccolo resto. L'insieme della testa riproduce le fattezze del n. 53, ma con un modellato meno secco che si ritrova, per esempio, nella testina n. 38. Come in quest'ultima le sopracciglia sono rese a tenui rilievi distaccati; gli occhi tondeggianti sfumano nella superficie; il naso è dritto e forte; la bocca, appena accennata da due incisioni irregolari, passa al mento stondato. Il collo lungo, con gola marcata, ripete lo stilismo del n. 51. La superficie del volto è scabra ed irregolare. L'incertezza del tocco del bulino nelle incisioni della bocca, una rigatura parallela all'arcata sopraccigliare, all'altezza della radice del naso, il modellato un po' acerbo, certo incompiuto specie nel tratto delle gote, tutta la lievitazione superficiale, suggeriscono l'idea di un pezzo che si doveva rifinire e che, invece, non ha avuto l'ultimo tocco.

Patina nera.

*Bibliografia*  
Inedito.

**55. Statuina di offerente, alt. 13,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La stilizzata figurina mostra un devoto stante di fronte, a piedi quasi riuniti e informi, che leva il braccio destro nel gesto del saluto rituale e protende il moncherino assottigliato del braccio sinistro (privo della mano) per presentare l'offerta come in nn. 47 ss.

Sul capo è calzato un berrettino a calotta liscia, che lascia visibili i capelli sulle tempie. Al corpo la statuina indossa una corta semplice tunica non manicata, terminante molto in alto così da far spiccare, per contrasto, le lunghe gambe filiformi, col segno del polpaccio ben marcato; sulla tunica si disegna il manto a doppia piegatura, gettato sulla spalla sinistra come in 53. Del pugnale, appeso alla bandoliera passata a tracolla sull'omero destro, spunta al di sotto del manto soltanto l'impugnatura.

La statuina, nell'insieme, è di costruzione esile e longilinea, accentuata nelle gambe e nell'alto collo cilindrico; è una *silhouette* slanciata e smilza, ma non stecchita anzi nervosa e vibrante per l'accento di movimento nelle estremità inferiori e per la piegatura all'indietro del busto con la testa, nello stilismo caratteristico.



55a



55b

La corrosione del volto attenua i tratti fisionomici, ma si distinguono chiaramente le consuete annotazioni convenzionali dello schema a T di sopracciglia e naso (rotto sulla punta), degli occhi a rilievo oblungho, delle orecchie a ventola portate indietro sulla nuca, della bocca a breve sottile incisione; insomma le caratteristiche dei bronzetti dello stile di Uta, del quale la figurina mostra pure la struttura solida della testa, a cilindro ristretto in basso.

L'esemplare non è certo tra i migliori prodotti delle botteghe del gruppo "volumetrico", anzi è opera di un artigiano secondario che copia i modelli. Lo si ricava dalla più avanzata stilizzazione dello schema figurativo, da scorrettezze e trascuratezze nella resa dei particolari (le striature confuse e irregolari del cavo della mano destra, con tutto il braccio contorto come un salsiciotto), dalla sommarietà di trattamento di parti sia pure di minore impegno (i piedi).

Patina verde.

Scheggiature nel profilo esterno della mano destra, sull'orlo del manto, abrasioni sopra la calottina, sulla parte anteriore della coscia sinistra; i manicotti cilindrici agli stinchi sono brutto restauro moderno.

**Bibliografia**

Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 311, fig. 385.

**56. L'offerta delle focacce, alt. res. 13,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Ogliastro (Nuoro), loc. sconosciuta.

È raffigurato un uomo comune che guarda, fronte a fronte, la divinità e la saluta con la destra, sommariamente espressa, e le offre, trattenendolo con la sinistra all'orlo del lato corto anteriore, un vassoio contenente focacce.

Il vassoio rettangolare, forse di legno di castagno più che di metallo o di terracotta, ha l'orlo rilevato per tutto il contorno; è sufficientemente cavo tanto da poter accogliere le focaccette in numero di quattro, disposte piuttosto disordinatamente e due (quelle anteriori) in parte sovrapposte come se si fossero mosse nell'atto dell'offerta: è un particolare veristico, significativo di quest'arte protosarda attenta all'osservazione. Le focacce sono in forma di ciambella, rotonde, con un buco in mezzo: saranno state di farina di grano o d'orzo, cereali che si conoscevano (n. 370).

La statuina calza un copricapo a calotta con un lembo rilevato nel mezzo dalla fronte alla nuca; ne spuntano i capelli sulle tempie, segnati da striature verticali. Il corpo è rivestito con tunica semplice guarnita di balza visibile sul fianco sinistro all'altezza della coscia. La figurina porta il manto che è ripiegato e gettato sull'omero sinistro come nei nn. 51-53: ma qui il manto – che evidentemente era un indumento comune a persone di categorie varie e di diversa estrazione sociale – non ha l'orlo frangiato ed invece, come nel n. 4, è completamente striato da incisioni verticali parallele, sottili e fitte, che si incrociano, stilizzando la maglia del tessuto, con solcature orizzontali a larga spaziatura di zone. Da sotto il manto spuntano la sbarretta paramano e quella terminale del pugnale ad elsa gammata, sospeso alla bandoliera scendente dall'omero destro.

A causa della forte corrosione, il viso presenta i lineamenti attenuati, ma tuttavia evidenti nello schema a T di sopracciglia e naso, negli occhi a mandorla molto erosi, nella bocca fusa col mento a profilo arcuato e a squadratura sopra il collo piuttosto tozzo e svasato.

Patina nera.

Priva dei piedi.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 324, *Atlas*, p. XXIX, 136; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 20, fig. 10; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34, fig. 44; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 50, fig. 102; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 85; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 85; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 85, cat. fig. 85; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 85, cat. fig. 85; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 85; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 311, fig. 385; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, n. 85, p. 12; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 30.





**57. Pastore con ariete sulle spalle, alt. res. 13 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Dolianova (Cagliari), loc. sconosciuta.

Un pastore, stante frontalmente, saluta con la mano destra, grande e allungata a precisa spartizione di dita dal pollice divaricato, e con la sinistra impugna, per le zampe, un ariete portato sulle spalle e offerto alla divinità.

La veste della figurina consiste nella consueta doppia tunica, scollata e priva di maniche: un indumento semplice e funzionale in una civiltà di pastori. Sulla spalla sinistra è gettato il manto, di lana caprina (orbace), la protezione indispensabile, nelle notti all'addiaccio e nella stagione inclemente, dei pastori nuragici ed ancora di quelli moderni della Sardegna.

Il manto è ripiegato in modo che la frangia dell'orlo, segnata da striature orizzontali, si rileva nel mezzo della stoffa e non al margine, per sottolineare meglio la piegatura. Da sotto il manto emergono la sbarretta del pugnale ad elsa "gammata" e la frangia della tracolla, visibile questa anche sul dorso – liscia – per quanto seminascosta dal corpo dell'ariete e dal manto stesso.

La statuina è interessante specie per la raffigurazione della bestia portata a spalle, con le zampe girate intorno al collo del pastore. È un ariete, indicato dalle piccole corna rivolte

all'indietro, dalla struttura anatomica della testa e del muso, dal vello sul corpo reso con una serie di striature parallele concentriche al dorso ed al collo; non omissa l'accento del sesso nel rilievo sotto la coda embrionale e degli zoccoli che spuntano sotto la mano sinistra del pastore. La bestia è piena di elegante movimento che contrasta con la rigidità dell'offerente. Colpiscono il vibrare leggero del dorso flessuoso e soprattutto l'attorcigliamento "barocco" del collo con la testa piccola e arguta rivolta verso l'uomo, esibita di profilo ma non priva nello stesso tempo di plasticità prospettica. La bestia tenta di divincolarsi dalla stretta e si lamenta belando, come fa vedere la bocca semiaperta. Patina verde. La statuina del pastore è priva della testa e dei piedi.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, pp. 93-96, fig. 1, a-b; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 29; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 84; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, n. 84; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 84; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 84; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 84; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 307, fig. 378; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 84; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 29; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, I, pp. 154, 158, tav. II, 1.

**58. L'offerta dell'ariete, alt. res. 10,9 cm, Cagliari, Collezione privata.**

*Provenienza:* Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

La statuina completa la precedente, di cui ripete il tipo e lo schema, essendo provvista della testa, mancante in 57.

Sta, anche questa figurina, di fronte, a gambe smilze e stecchite appena divaricate, col braccio sinistro ripiegato a uncino, privo di parte dell'avambraccio e della mano che era alzata e aperta nel gesto della devozione (v. n. 57). La mano sinistra afferra e trattiene, stringendole tra l'enorme pollice a salsiccio e le altre dita scarnie e stecchite, le zampe anteriori riunite di un ariete; gli arti posteriori dell'animale, resi pure nel particolare dello zocchetto bilobato (rotto negli anteriori), sono trattiene dalla pressione delle zampe strette dalla mano del pastore, con le quali si incrociano, spuntando al di sotto con il terminale degli zoccoli.

L'animale si adagia col corpo sopra le spalle dell'uomo, emergendo ai lati con la testa levata all'altezza degli occhi della figura umana e col deretano che non va oltre la linea del collo della stessa figura. L'animale è rappresentato piuttosto sommariamente, senza particolari di sesso, di pelo e di altro, se si eccettuano i tocchi rapidi e succinti delle corna (spezzate alla radice), degli occhi a globuletto minuscolo, del muso piatto come le gambe.

Più che la forma si è voluta valorizzare la linea della bestia ed il suo movimento studiato in rapporto allo schema compositivo dell'insieme dell'immagine. La *silhouette* smilza ed agile dell'ariete, che circonda il collo tozzo del pastore, forma come una cornice concentrica al perno corporeo del personaggio che fa la sua offerta; si ottiene una sorta di schema girevole, quasi tridimensionale, che, se visto di fronte, introduce una timida prospettiva nella composizione geometrica. Questo ruotare dello schema animale, espresso in proporzioni gracili e minute, intorno al vistoso asse centrale del collo e della testa del pastore, se è in funzione compositiva ha pure significato di simbolo nel linguaggio del contenuto; cioè l'evidente studiato contrasto dimensionale tra uomo e bestia vuol dire la preminenza di valore e vuole affermare l'idea del possesso del primo rispetto alla seconda.



58a



58c



58b

Altrimenti non avrebbero senso le esaltate e prepotenti proporzioni della voluminosa testa del pastore, spicanti al centro (reale e simbolico) dello schema figurativo di cui fa parte il tema subordinato (fisicamente e idealmente) dell'ariete.

Il convergere dell'animale verso l'uomo si apprezza nello studio della linea e del movimento dell'ariete, il quale, allungato orizzontalmente sulle spalle del pastore dal posteriore alla base del collo, rialza, poi, il collo con una vibrazione serpentina e lo ritorce, contro la testa dell'offerente, girato nella piccola testa dal muso arguto, volta di profilo quasi che la bestia volesse guardare indietro in cerca di protezione. Per il resto questa stretta interdipendenza di valori formali e contenutistici tra tema animale e umano, trova pure conferma in certi nessi particolari nei quali si tenta di ottenere un rapporto per quanto possibile organico e coerente delle due componenti. Così, mano del pastore, zampe riunite dell'ariete, il rilievo del pugnale formano, al mezzo del petto, una massa plastica, se si vuole arruffata e pesante, ma compatta e legata; d'altra parte, sul tergo, nel profilo semplice, designativo dell'animale (visto di dorso con la testa a prospettiva distorta), si introduce il movimento "baroccheggiante" della testa, a cui corrisponde, con un ritmo a bilancia, la sottostante contorsione del braccio destro dell'offerente. È questo un insieme di linee e masse tortuose coerenti che sbilanciano la composizione figurativa sul fianco destro (specie nella veduta tergale), alterando la forma tendenzialmente simmetrica dello schema figurativo, nonostante l'artigiano, che si è accorto dell'errore di ponderazione, abbia cercato di riportare una certa misura ed equilibrio rivolgendo masse e linee esterne (testa dell'ariete e braccio del pastore) verso il perno figurativo centrale: il solito gusto centripeto e centralizzato nel quale trovava espressione, come si è detto, anche il rapporto uomo-animale.

Venendo ad esaminare la figura del pastore, questi calza sul capo la calottina semplice, con l'orlo in rilievo (conservato a tratti e specie sulla fronte ribassata); e, al corpo, veste la doppia tunica liscia. Del pugnale, disegnato di traverso sul petto e che deve supporre appeso alla bandoliera, anche se di essa non si vedono tracce né sul fianco sinistro scoperto né alle spalle, emergono, al di sotto della massa delle zampe dell'ariete, parte dell'elsa (la sbarretta inferiore con una delle estremità a gomito) ed il fodero di cuoio grezzo il cui pelame esterno è segnato con una doppia serie di brevi striature oblique lungo i margini.

Risalta la struttura della testa, non solo per l'accennata vistosità ma anche per la forma stereometrica, sottolineata dal taglio squadrato del volto, con la mascella recisa sopra il tozzo collo nel quale si disegna lievemente il "pomo d'Adamo". I lineamenti del viso sono nettamente scolpiti. Marcato è lo schema a T di sopracciglia (con i peli resi da striature oblique) e del naso a listello verticale; gli occhi hanno un taglio rettangolare con il rilievo profondamente inciso all'intorno; netto è pure il segno della lunga e sottile bocca senza accenno di labbra. Il resto (orecchie - visibile la destra all'attacco -, capelli etc.) o non è più visibile o non si apprezza per la forte corrosione del bronzetto, diffusa dappertutto ma specie nella parte posteriore, e nell'anteriore, dalla vita in giù.

Stilisticamente la statuina fa parte del gruppo "volumetrico" (di Uta), e, fra i numerosi prodotti di esso, si accosta moltissimo a quelli usciti dalla bottega che ha foggiate la *Madre* di Urzulei (n. 68); non si esclude che li abbia modellati lo stesso ramaio che forma a tratti vigorosi e scolpiti, con vivo senso del valore del movimento.

Patina verdastra. Rotte le gambe sopra i ginocchi.

*Bibliografia*  
Inedito.

**59. Devoto con oggetti appesi a un bastone recato a spalla, alt. res. 10,7 cm, Cagliari, Collezione privata.**

*Provenienza:* Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

La singolare statuetta mostra un personaggio in posizione frontale, a gambe largamente divaricate come nel successivo bronzetto n. 60, che saluta col braccio destro alzato (del quale avanza la parte superiore mentre la residua con l'avambraccio e la mano a palma tesa in avanti è andata perduta per rottura), e che, con la mano sinistra, trattiene all'altezza dello stomaco una verga arcuata da cui pendono oggetti di qua e di là dalla spalla a cui il bastone si appoggia. Questi oggetti, con l'insieme del sostegno, li descriveremo più sotto, cercandone una definizione del tipo e della natura in sé e comparativamente.

La figurina calza al capo la berretta a calotta liscia come nel n. 58, che lascia vedere, sotto l'orlo e davanti al lobo superiore dell'orecchio sinistro, un ciuffo di capelli reso da brevi striature oblique. Il corpo è vestito dalla corta e semplice tunica, stretta al busto e rientrante ai fianchi, che si allarga sulle anche, formando anteriormente una piega obliqua data dalla sovrapposizione dei lembi dell'indumento stretto da un cordone annodato sul davanti; l'orlo posteriore della tunica, confuso con quello del mantello, ha un taglio lievemente convesso e somiglia, come l'intera veste, a quello del bronzetto n. 60. In più di quest'ultimo, il nostro porta a spalle il mantello che scende sino alle gambe lasciandole scoperte e copre, invece, la schiena, le natiche e, di lato, le braccia facendo da fondale al rimanente della struttura corporea; il mantello si rileva in un largo orlo striato sotto la nuca e non è improbabile che, al collo, avesse una fettuccia per chiuderlo come nei nn. 62-63. Non manca, come di consueto, la rappresentazione del pugnale rilevato di traverso al petto, vistoso, con l'elsa visibile nella massima parte nel prospetto mentre il fodero si scorge guardando di fianco nel vuoto sotto la convessità della verga. La bandoliera non è disegnata, come nel n. 60, ma la si deve idealmente immaginare.

Sul corpo a placca spicca la testa solida, ben modellata, anche se la grande corrosione non consente di apprezzare al completo e con tutta evidenza di segni i lineamenti del volto. È una testa a struttura oblunga, tondeggiante, dal volto ovale che torna stilisticamente alle figurine nn. 48-49 e si riproduce nel n. 60. Nei tratti fisionomici si distinguono la fronte bassa e scavata, le orecchie sfuggenti a dischetto forato, gli occhi a mandorla, lo schema a T – attenuato dalla consunzione del metallo – con le sopracciglia tratteggiate ed il naso a listello; la bocca è stata completamente erosa dal cancro del bronzo che ha distrutto molta parte del lato destro della faccia, sfigurandola.

Il maggior interesse della statuina consiste nell'arnese portato sulla spalla. Si presenta una larga verga bicostolata nella faccia anteriore, forse costituita dall'unione di due legni cilindrici flessibili (perché la verga è ricurva), alle cui estremità sono appesi degli oggetti. Quello che, per mezzo di una maniglia, è attaccato all'estremità inferiore, sul davanti, per il suo stato di frammentarietà, non lo si può comunque identificare. Chiaro nella forma, anche se non nella destinazione, è invece l'oggetto che il manico di corda (indicato nella materia flessibile dalla posizione obliqua) lega all'estremità superiore del sostegno ligneo, dietro l'omero sinistro e che sembra oscillare sulla schiena. È questo un lungo e stretto recipiente cilindrico, che prende nella sua estensione orizzontale i due terzi della superficie delle spalle e che è, dunque, da supporre di proporzioni piuttosto grandi e pesante se c'è bisogno di portarlo a spalla e con l'aiuto di un mezzo che ne distribuisce meglio il carico alleggerendolo. Il recipiente mostra il corpo scompartito in sei sezioni tubolari definite da sottili incisioni e, nella parte superiore ai lati del lungo manico di corda, presenta degli





anellini in ciascuno dei quali è introdotta una sottile asticina di chiusura, ciò che fa supporre un'apertura in alto del recipiente, lungo l'asse maggiore.

La segmentazione a spicchi, la presenza degli anellini con il fermaglio dei cavicchi, la forma rigida e geometrica dell'oggetto, fanno pensare più ad un manufatto metallico, di bronzo laminato, che di legno o di vimini o anche di cuoio. Il recipiente sembra una specie di barilotto o di grossa scatola cilindrica nella quale l'offerente si porta o del liquido o dei viveri solidi per suo uso durante il faticoso e lungo cammino del pellegrinaggio al santuario o per offrirli alla divinità una volta giunto alla mèta. Meno consona alla mentalità primitiva delle popolazioni nuragiche pare l'idea della rappresentazione di genere: e cioè di un acquaiolo che si fa effigiare nel suo mestiere propiziandolo con la devozione agli dei; tuttavia l'ipotesi non si può escludere del tutto.

Quanto all'atto specifico di devoti ritratti nel portare un recipiente a spalla sulla punta di un bastone, il nostro bronzetto ha l'analogo nella statuina, da tempo nota, conservata nella Biblioteca Nazionale di Parigi (Gabinetto delle Medaglie), riprodotta recentemente da C. Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 306, figg. 371-372. La statuina, identica per tipo e stile e della stessa mano degli offerenti del Preistorico nn. 51-52, mostra sul dorso, appeso ad un bastone a uncino mediante la maniglia di corda, una larga borsa rettangolare di pelle, aperta in alto, dalla quale spuntano le teste di stilizzatissimi animaletti, recati in dono alla divinità. Questo paragone ci induce a preferire, tra le due ipotesi prospettate per l'esemplare di Tuvàmini, quella della rappresentazione di un personaggio che rende un atto di culto, anziché di un puro e semplice generico.

Patina verdastra. Rotto il braccio destro sopra il gomito; mancante l'avambraccio destro tranne la mano; rotte le gambe sopra i ginocchi; spezzati i lembi del mantello largamente; forte ed estesa corrosione.

**Bibliografia**  
Inedito.

**60. L'offerta del vaso, alt. 13,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dall'atrio del pozzo sacro.

Una figurina maschile, stante di prospetto, alza la mano destra in atto di preghiera (pollice al solito divaricato e le altre dita unite e rese partitamente con incisioni tanto sulla piccola palma quanto sul dorso), e con la sinistra impugna, poco su della metà, una funicella da cui pende un vaso, di bronzo o forse meglio di terracotta, contenente un liquido d'offerta. La funicella, corta, è costituita di due elementi girati in alto e, in basso, leggermente divaricati per essere legati, per le anse, al recipiente, all'altezza delle spalle. Questo recipiente ha il corpo ovale col fondo stretto e piano ed un alto colletto rovesciato in fuori diviso dal corpo con una profonda gola; oltre i due manici nascosti dall'inserito del legame, sul ventre presenta una sporgenza a tubercolo che può essere un beccuccio a colatoio per versare il liquido o semplicemente una borchietta ornamentale, fortemente pronunziata. Il vaso è figurato in posizione obliqua, come se si fosse voluto renderlo in un momento della sua oscillazione, prima di fermarsi (oppure è allontanato dal corpo, quasi per suggerire il distacco dall'oggetto che è ormai possesso della divinità



ed anche per consentire una lettura più aperta e totale della figurina che regge l'ex-voto). L'abito consiste unicamente in una specie di stretta tunica, senza maniche, con una piccola scollatura triangolare e con l'orlo inferiore prolungato a coda di dietro e rialzata ad angolo davanti, sopra le ginocchia nude come le gambe. La tunica ha la chiusura sul lato sinistro della persona, perché alla spalla sinistra mostra un legaccio a fiocco che annoda i due lembi, e gli stessi lembi, più in basso, all'anca sinistra si sovrappongono fermati da un bottone prominente; in più un semplice cordone, girato ed avviluppato a nodo sul davanti, la stringe alla vita.

Al petto la figurina ha, di traverso, il piccolo pugnale ad elsa "gammata", riposto nel fodero che alcune scanalature all'orlo indicano di cuoio lavorato, pendente da una larga bandoliera di pelle, gettata a tracolla sulla spalla destra. Il pugnale non appartiene a un soldato, ma è l'arma di difesa (forse anche con valore talismanico) di un semplice pastore o contadino, che offre olio o latte o forse la stessa acqua lustrale del pozzo che ha attinto col vaso, durante la cerimonia rituale, alla presenza del sacerdote officiante.

L'offerente, che si lega stilisticamente alle figurine di Serri nn. 47-48 tanto da sembrare di una stessa mano, ne mostra le caratteristiche comuni: solida impostazione strutturale della testa, con viso oblungo e pieno, occhi a mandorla sotto l'arcata sopraccigliare facente corpo col naso arcuato, le orecchie a dischetto incavato nel mezzo, la bocca stretta e carnosa ed il mento sfuggente. Contrasta con tanto volume piantato sul collo tozzo e svasato, la sottile placca del corpo con le gambe stecchite, appena pronunziate ai ginocchi e ai polpacci.

Patina nera. Rotta la gamba destra sotto il ginocchio, per il resto integra.

#### Bibliografia

Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 314; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 30, fig. 57; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 16; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 9; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 41; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 20, pp. 18, 22, 34, tav. XIX, 20; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22, nota 21; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 20; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 18, n. 20, pl. 9; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 20, cat. fig. 20; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 20, cat. fig. 20; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 28, n. 20; "Une exposition de petits bronzes", in *La dernière Heure*, 7 marzo 1954, fig. in alto a d. (Robert Geerts); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 308, fig. 379; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 20; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 20; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 7; Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVII, 1959, p. 302, nota 33; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 123, fig. 83.

#### 61. "Barbetta", alt. 12,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Villacidro (Cagliari), loc. Mazzanni.

Un uomo del popolo, bassotto e incolto, sta ritto su una basetta rettangolare su cui poggia i piedi nudi con indicazione sommaria delle dita.

Nella mano destra protende una ciotola emisferica con qualcosa nel cavo profondo: una caciotta, o una forma di ricotta, o latte acido cagliato. Nella mano sinistra fa *pendant* l'offerta di un piccolo oggetto tondeggiantissimo che è o un piatto contenente frutti selvatici (si distinguono cinque rilievi, uno al centro e quattro presso l'orlo disposti simmetricamente intorno al centrale), oppure una focaccia guarnita, dove i risalti vorrebbero indicare grumi di miele o pezzetti di frutta secca.



61a



61b

Avendo entrambe le mani impegnate nel sostenere le varie offerte, la statuina non prega, ma attende ugualmente all'atto devozionale verso la divinità, tutta compresa di esso.

Il capo della figurina è circondato da un alto turbante cilindrico, del tutto inedito, un po' ristretto in alto che, per l'aspetto rigido del profilo leggermente concavo, sembra essere di cuoio stirato e laminato. La singolare berretta, che ricorda vagamente in edizione semplificata foggie di tiare orientali (per esempio quella di una statuina cipriota Ohneflasch-Richter, *Kypros, die Bibel und Homer*, tav. LIV), lascia scoperta la calotta cranica sulla quale si disegnano i capelli a fitte striature divise da una scriminatura trasversale in due ciocche ricadenti l'una sulla fronte e l'altra sulla nuca, a corta frangetta; altre ciocche scendono dietro le orecchie con taglio corto come nel resto della pettinatura.

Il corpo è coperto da una semplice pezza rettangolare di rude stoffa stretta intorno ai lombi, chiusa sul davanti e rilevata in una specie di borsa che si sarebbe tentati di identificare con un astuccio penico se non la si potesse anche – e meglio – ritenere il lembo ricadente sul davanti, a velare le pudenda, d'un legaccio annodato nel mezzo dell'orlo superiore. Questo gonnellino è un indumento comune alla quasi totalità delle statuine di stile "barbaricino-mediterraneizzante", nelle quali sono effigiati, di solito, personaggi di bassa estrazione sociale.

Tale ci sembra anche la nostra figurina, che potrebbe essere di un pastore, oltre che per l'offerta recata nella ciotola per l'oggetto che tiene sospeso sull'omero sinistro. È questo una specie di piccola sacca o tascapane per contenere pane o altri commestibili, di forma oblunga schiacciata, con lungo manico a larga fettuccia di cuoio, scanalato al punto dell'attacco, che si infilava dal braccio sulla spalla; è probabile che anche la sacca fosse di cuoio, come lo è la cosiddetta "tasca" che ancor oggi i pastori sardi recano quando si trovano in campagna per tenervi in serbo il mangiare asciutto.

Per il resto la statuina è nuda, come le consimili della classe popolare, con accenno dei capezzoli sul petto, già visti nel n. 64, anche quest'ultimo in fondo un plebeo; insieme ai rilievi dei ginocchi i bitorzoletti dei capezzoli maschili costituiscono le scarse sommarie annotazioni anatomiche del corpo, per il rimanente ridotto a pura superficie verticale, dai piedi alle spalle da cui cadono, a "bilancia", le braccia.

Ma ciò che più colpisce, nel nostro bronzetto, è il modellato del volto, singolare e straordinariamente efficace. Il piano facciale è una maschera stilizzata di sorprendente effetto "espressionistico", nella dilatazione frontale e nello stiramento acuto verso il mento, la cui punta argutamente pronunziata vuol forse significare un "pizzetto". I particolari del viso (occhi a globuletto, naso aguzzo, bocca da cafone semiaperta), sono inquadrati, disegnativamente, tra il profilo delle guance ed il grande rilievo ad arco delle sopracciglia che segue tutta l'estensione del volto; si ha l'impressione di una sorta di cerone applicato sulla struttura di fondo. Una maschera del genere la si ritrova nel n. 104, dove il modellato "espressionistico" ricalca il tema "surreale" dell'eroe o della divinità (qui invece il personaggio è del tutto reale e simpaticamente umano nel suo agreste umore).

Ma il modellato della testa e del viso della figurina di Mazzanni è interessante anche perché risponde a modelli orientali come, per esempio, nel bronzetto del Museo di Amburgo, Müller, *Frühe Plastik*, 1929, tav. XLI, 401, p. 246.

Patina nera. Integro.

#### Bibliografia

Lovisato, *Una pagina su Villacidro*, 1900, p. 16, tav. IV (II), figg. 1-2; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 36; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, nn. 23-24, pp. 22, 35, tavv. XXII-XXIII, 23-24; Lilliu, *Il Ponte*, VII (*Sardegna*), 1951, p. 997, fig. a p. 1004; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota I, p. 79; Lilliu, in Cambosu, *Miele amaro*, 1954, tav. a p. 28; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 23; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 18, n. 23; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 23; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 23; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 29, n. 23; *The Illustrated London News*, 27 novembre 1954, p. 957, fig. 9; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 114, fig. 108, p. 115; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. X; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 276; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 23; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 35; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 145, fig. 101; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 174, pl. 50.

#### 62. L'offerta della gruccia, alt. 13 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria.

Un personaggio maschile, stante in posizione frontale, leggermente inchinato in avanti, solleva la mano destra in atto di adorazione e, con la sinistra, impugna a metà, presentandolo levato verticalmente, un bastone cilindrico liscio col capo a forcilla semilunata: una gruccia.



La testa è ricoperta da un berretto simile a quello delle figurine 47, 48 etc.; ma qui la calotta bombata ed il lembo ripiegato sulla fronte, ben marcato, rivelano la consistenza effettiva della materia del copricapo – la stoffa di lana caprina (l'orbace), ed il tipo dello stesso: cioè l'archetipo dell'attuale "berretta" sarda, un berretto maschile, tipicamente mediterraneo, di larga diffusione (v. anche la "berrettina" catalana).

Al corpo aderisce un corsetto attillato, a cui è applicato un gonnellino scampanato scendente al ginocchio, guarnito da tre cordoni a funicella ritorta, uno sul dinanzi e gli altri due sui fianchi. Una corta mantellina del tutto liscia scende dalle spalle alle anche, e copre appena le braccia con i suoi lembi uniti sul collo da una fettuccia; lascia invece scoperto, sul davanti, il resto della figura che include come in un fondale.

Il viso si direbbe un po' una maschera, col suo volume secco e angoloso, col profilo pronunziato quasi caricaturale. Il tondino inciso degli occhi, come quelli di un uccello, il breve e sottile taglio della bocca senza labbra, le orecchie a fior di pelle, contrastano, per il gusto di superficie, con l'imponente rilievo del naso arcuato. Nel corpo, stilizzato a placca col solito convenzionalismo geometrico, viene introdotta una nota realistica dal forte risalto che vien dato ai muscoli del polpaccio, volutamente espressi.

Curiosa è la troncatura del piede destro della statuina, ridotto al calcagno, mentre il sinistro è integro; fa pensare, con la gruccia, alla figura d'un mutilato che fa voto del suo

sostegno alla divinità, o implorando la guarigione o rendendo grazie per aver ripreso a camminare, col rimarginarsi della ferita che l'aveva minorato.

Più che di un guerriero – come si è supposto – la statuina è di un pastore, agiato come rivela la veste, poiché il pugnale con elsa “gammata” messo di traverso sul petto non è un segno caratteristico di militari, mostrandolo soldati e civili, ed avendo forse anche valore simbolico, come di talismano.

Quanto a rapporti esterni alla Sardegna, non si può omettere la somiglianza del gonnellino della nostra figurina con quello, pure a cordoni, di statuette siriane, rappresentanti divinità (o devoti?) dei Musei di Berlino (Müller, *Frühe Plastik*, p. 245, tav. XXXVII, 376-377) e di Amburgo (Müller, cit., tav. XXXVII, 379-380).

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 323, fig. 50; Taramelli-Delogu, “Il R. Museo Nazionale”, 1936, p. 13; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 22, pp. 22, 35, tav. XXI, 22; *Il Nazionale*, n. 18, 30 aprile 1950, Roma (*Giorgio De Chirico*); Lilliu, “Bronzetti nuragici da Terralba”, 1953, p. 58; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 22; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 18, n. 22; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 22, cat. fig. 22; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 22, cat. fig. 22; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 29, n. 22; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. IX; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 22; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 34; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 118, fig. 80.



63

#### 63. Statuina di offerente, alt. res. 10,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin (inv. 34771).

*Provenienza:* Abbasanta (Cagliari), loc. sconosciuta.

La figurina, proveniente da una tomba, rappresenta un personaggio maschile, stante di fronte con le gambe assai divaricate come i nn. 60 e 62, che possiamo ricostruire nell'atto del saluto rituale con la mano destra (ora mancante insieme all'avambraccio e parte del braccio) e di porgere un'offerta con la mano sinistra (rotta, restando soltanto il braccio con la piegatura del gomito).

Un leggero rilievo intorno alla testa, distinguibile sulla linea della fronte, suggerisce l'orlo di un copricapo a calottina liscia e sottile. Al corpo, di struttura a placca, aderisce una veste rientrante ai fianchi e slargata alle anche dove, per mezzo di una larga banda in bassorilievo, si unisce un corto gonnellino scampanato che lascia scoperti i ginocchi. Sul davanti e nel mezzo del gonnellino cade il risalto di un cordoncino appuntito verso il basso, nella posizione di quello sul grembiule di n. 62, ma più fino e liscio; il gonnellino, poi, sembra aperto sul lato della coscia destra, disegnando una spaccatura al di sotto della quale sembra di vedere la sottoveste.

Nell'insieme il vestito è simile all'abito della statuina n. 62 della quale la nostra presenta, uguale, pure il mantello, di un taglio

più lungo (dalle spalle all'orlo del grembiule), ma con la stessa cadenza dei lembi sulle braccia col particolare del soggolo. Al bronzetto del “mutilato” il nostro si accosta, inoltre, per la forma di qualche tratto fisionomico, come quella degli occhi, a tondino circoscritto, un segno che si ritrova in esempi più curati del gruppo stilistico di Uta (nn. 51-52).

Il resto del volto, però, si diversifica dal n. 62, non tanto per la acerbità dell'espressione, quanto per le fattezze, sia del contorno, oblungo come per es. nel n. 59, sia di particolari: delle orecchie a fil di tempia, della bocca a marcata incisione con le labbra tumide ed il solco del mento accennanti a quell'imbroncamento che presenta qualche figurina del gruppo di Uta (nn. 4, 30).

Per il tipo “orientale” del gonnellino si veda quanto è detto per il numero precedente. Patina verdastra. Rotte le gambe sopra i ginocchi; rotto gran parte dell'orlo del manto.

#### Bibliografia

Inedito.

#### 64. Pugilatore, alt. 12 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Dorgali (Nuoro), loc. Gonone.

La statuina sorge da un perno a semicerchio, a cui sono fissati i piedi, uno per ciascun elemento del sostegno.

Sta di fronte, con le gambe un po' divaricate, rigidamente atteggiata come quasi tutti i bronzetti, ma in un modo assolutamente insolito.

Il braccio destro, piegato a gomito, è sollevato come le figurine in genere lo alzano nel gesto consueto dell'adorazione, esibendo la palma della mano aperta. Qui però la mano non si vede, perché, chiusa a pugno, è avvolta da un guantone di cuoio legato per mezzo di una stringa visibile all'interno del polso, a una guaina cilindrica – un bracciale – che copre tutto l'avambraccio sino al gomito. Dalla parte anteriore, bene in vista, il guantone presenta una protuberanza verticale saliente di profilo convesso, da ritenersi metallica, mentre guanto e bracciale sono di cuoio indurito. La guaina ed il guantone sono elementi di una specie di “caestus” che, a differenza di quello classico, lascia libere le dita, riveste e difende anche il pugno dandogli particolare forza e pericolosità con l'aggiunta al guanto dell'acuta prominente metallica (di bronzo o di piombo) che ne fa un “guanto armato”.

La mano destra guantata tocca appena, stringendolo alla testa, l'orlo d'uno scudo, impugnato all'interno con la mano sinistra, proprio alla mezzera. Lo scudo sembra essere di legno perché nella parte inferiore si osservano le nervature dello scheletro: una trasversale, nel mezzo, che divide la superficie in due zone, e le altre longitudinali variamente disposte nelle zone stesse, e cioè tre nervature a ventaglio per ciascun lato davanti, due ad angolo ed una per lungo nella zona tergale. Lo scheletro ligneo è coperto da una lamina liscia con il bordo modinato in forte rilievo; lo riterrei più di cuoio, spesso e indurito, che di metallo, proprio per la duttilità dell'orlo. Ora lo scudo mostra i due lembi anteriori piegati e schiacciati, per colpi subiti in tempo antico, ma all'origine non aveva piegatura alcuna se non quella strutturale della sua sezione semicilindrica; ne fanno prova gli scudi consimili portati dal bronzetto che segue e dalla figurina di pugilatore della



64a



64b



64c



64d



64e

Collezione Bonafini di Milano, Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVII, 1959, p. 297, fig. 3. La forma di questi scudi è oblunga, con un restringimento mediano e col lembo posteriore più largo di quello anteriore.

È una forma abnorme di scudo, relativamente a quelli portati dai guerrieri sardi veri e propri, ma che trova dei paralleli in scudi di gladiatori: per esempio dei "sanniti" nel rilievo della via Emilia nel Museo Civico di Bologna, Ferri, *Rend. Lincei*, XVIII, 1963, p. 175, tav. 1, 2.

E, in definitiva, di un gladiatore-pugilatore si tratta nella nostra figurina, chiarita non soltanto dalla speciale foggia dello scudo, ma anche, e meglio, dal "caestus" e, se si vuole, pure dalla cintura con quattro borchie che copre il ventre, forse con l'intenzione di proteggerlo dai colpi bassi; ma è da osservare che il gonnellino a coda terga e rialzo anteriore, sottostante alla cintura, è un indumento non caratteristico di pugili, in quanto lo indossano soldati e generici (nn. 21-23, 60, 111).

Come si conviene ad un pugile, la statuina, toglie il panno alla vita, per il resto è nuda; la nudità del petto è segnata dall'accento dei capezzoli: due bulbetti minuscoli. Sul petto e ai fianchi si moltiplicavano i colpi ma non dovevano scarseggiare nemmeno sulla faccia e sul basso ventre, colpi non di rado mortali, perché assestati col guanto "armato", quando lo scudo non riusciva a pararli tempestivamente.

I tratti fisionomici della figurina ripetono le caratteristiche di essenziale espressività già note ma la stilizzazione è contenuta in una certa regolarità e naturalezza. Il volto è delicato e di proporzioni piccole e modellato senza scandire troppo i lineamenti (se si toglie lo schema a T, sempre marcato); sproporzionato è invece il busto, lunghissimo rispetto alle gambe molto corte, con evidente caratterizzazione somatica tutta "sarda". La statuina sembra fatta dalla stessa mano che ha formato il bronzetto di Senorbì n. 96.

All'identificazione di un pugilatore si è giunti di recente mentre il primo illustratore del bronzetto, D. Levi, aveva pensato a un cuoiaio: lo scudo veniva ritenuto una pelle conciata, la protuberanza metallica sul guantone un trincetto, il guantone un arnese di protezione nel lavoro della concia.

Quanto al gesto del pugilatore che solleva lo scudo sulla testa, chi scrive ha creduto di riconoscere un atleta vincitore in un ludo pubblico a carattere religioso-culturale, e che dedica la sua effigie alla divinità per il felice esito (la statuina fu trovata nelle vicinanze di un tempio a pozzo). Ma, più di recente, S. Ferri ha voluto vedervi un "homo devotus", un pugilatore soccombente "sub clipeo" (come il guerriero di Capestrano e il gladiatore del rilievo sopraccitato dalla via Emilia), che attende il verdetto della folla da cui sarà condannato a morte.

Nel primo caso la statuina sarebbe votiva, nel secondo una figura generica di carattere funerario, la quale, secondo il Ferri, non sarebbe stata isolata ma avrebbe costituito l'elsa o impugnatura d'una spada simbolica, secondo un'ipotesi che rimane da dimostrare.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, VII, 1947, p. 250; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 456; Levi, "Il cuoiaio sardo di Gonone", *Mélanges Charles Picard*, 1949, p. 456 ss., figg. 1-4; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 37; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 20, n. 37; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 37; Pesce, *Prähistorische Bronzplattien*, 1954, n. 37; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 30, n. 37; *Sardegna*, vol. XX, Touring Club Italiano, 1954, p. 23, fig. 15; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 37; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 31-32; Lilliu, *La parola del passato*, LXVII, 1959, p. 295 ss., fig. I; Ferri, *Rend. Acc. Lincei*, s. VIII, vol. XVIII, fasc. 3-4, 1963, p. 174 ss. figg. 1-2, tav. L, 1; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 210, tav. XLII, a.



**65. Testina di pugilatore, alt. res. 4,0 cm, largh. res. 4,5 cm, lungh. res. scudo 3,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 129; Cat. Lilliu, 259/1906).**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Per quanto ridotta al frammento della testa con parte del collo, il pezzo mostra d'aver appartenuto ad una statuina simile alla precedente.

Evidente l'identità dell'oggetto che copre il capo, afferrato nel mezzo con la mano sinistra, come nell'esempio di Calagonone. Lo scudo, nella parte che si conserva, presenta le stecche disposte a rettangolo lungo l'interno dei bordi anteriori e laterali (da supporre anche sul quarto lato, posteriore) col fine chiaro di dar sesto alla sagoma.

La testina si avvicina a quella che precede pure per lo stile, con maggiore accentuazione di volume, quale in esempi del gruppo di Uta (si noti soprattutto la struttura generale del viso e gli occhi a globetto). Il motivo del rametto schematico per segnare i capelli sulla nuca suggerisce il riscontro coi bronzetti 17, 26 e offre un puntuale riferimento cronologico al VII sec. a.C., per i citati rapporti etruschi dello stilismo.

La testa è molto corrosa, specie nella bocca quasi invisibile.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 456; Levi, "Il cuoiaio" cit., 1949 p. 657, fig. 6; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1958, pp. 76, 190, tav. XXXVI, 2, fig. XXXIII, 2; Lilliu, *La Parola del Passato*, 1959, p. 296 s., fig. 2.

#### **66. Statuina di lavoratore del cuoio, alt. 9,7 cm, Cagliari, Collezione privata.**

*Provenienza:* Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

L'artigiano è rappresentato seduto su d'uno sgabello rotondo fornito di cinque piedi (di cui uno rotto) collegati, a metà dell'altezza, da una assicella circolare. Il piede anteriore, più grosso degli altri, è saldato ad una sbarretta a segmento di cerchio dalla quale si protrondono due listelli che fanno da appoggio ai piedi della statuina.

Questa siede intenta e raccolta nel suo lavoro, curvata in avanti con la schiena e con la testa che si spinge sino a giungere alla linea di profilo delle ginocchia. Si disegna, così, un elastico e sottile schema ad arco della figura che, insieme alla piegatura delle gambe, ricalca le movenze agili e dinamiche della *silhouette* dei lottatori di Monti Arcosu (n. 10). È facile, perciò, cogliere l'unità stilistica, se non quella di bottega, tra le due interessanti e rare statuette che si confrontano.

La grossa testa del personaggio, che esce col collo a imbuto dalla placca aggomitolata del corpo, incombe, fissa, sull'oggetto raffigurato sopra le gambe che sono strette e riunite alle ginocchia. È, questo, un arnese di forma rotonda, di sezione piana-convessa (piana nella superficie superiore e convessa in quella inferiore), senza rilievo di orlo, posato non direttamente sopra la veste che copre le gambe dell'uomo, ma adagiato su di un grembiule di cuoio che dal terzo distale delle cosce scende a lembo sul davanti delle gambe sino a toccare i piedi posti a cavallo delle stecche dello sgabello in modo che non venisse fastidio al lavorante.

La forma dell'oggetto e la sua postura sul grembiule di cuoio chiariscono che l'arnese è un deschetto e che la figura rappresentata nella statuina è quella di un pellettiere in atto di lavorare. Sembra appunto che l'artigiano con la mano destra distesa sul piatto (conservatasi mentre il braccio è rotto) trattenga il deschetto sulle ginocchia, e con la sinistra, le cui dita si raccolgono terminando in una massa appuntita, stringa il trincetto. La superficie piana del deschetto, sulla quale agiscono le mani, mostra un disegno abbastanza curato a maglie granulate, con grani quadrati, fitti; la zigrinatura vuol forse rappresentare la pelle incisa.

La testa dell'uomo è coperta da una calottina liscia sotto la quale, nella zona della fronte davanti all'orecchio sinistro, spunta un ciuffo di capelli resi col solito tratteggio. Una lunga tunica stringe il corpo confondendosi con la sua struttura. Sul petto sta in rilievo il pugnale, di traverso da destra a sinistra, in posizione inversa a quella comune; come in altre statuine da Tuvàmini (nn. 58-59), non si vede traccia della bandoliera che doveva sospendere l'arma.

La forte corrosione nella testa che ha distrutto una parte del volto, non consente di rilevare completamente la forma dei tratti fisionomici. La struttura del viso nell'insieme ripete quella dal contorno oblunco del n. 59, della stessa località (con questo bronzetto simiglianza anche per la calottina e per lo stilismo del ciuffo dei capelli). Nei particolari, è da notare che il forame uditivo è indicato da un piccolo buco, come in altre figurine del gruppo di Uta, al quale la nostra statuina appartiene con tutta evidenza.

La piccola scultura ci dà un'immagine sinora insolita ed inedita, del tutto straordinaria. Straordinaria non è la posizione d'una figura seduta su sgabello che conosciamo in vari esempi, sebbene tutti di madri (o dee) col figlio in grembo, non lo sono nemmeno le vesti e le fattezze. È, invece, fuori dell'ordinario l'atto che compie il personaggio, rappresentato nello svolgimento del suo proprio mestiere: quello del lavorante di oggetti di cuoio, necessari per l'abbigliamento, nelle armature, per le necessità strumentali della pastorizia e



66a



66b



66c



66d

dell'agricoltura. Si tratta, insomma, di un tipo unico e di genere che non siamo abituati a vedere tra le pur tanto numerose e varie figurine protosarde.

Tuttavia, sebbene il ramaio, nel rappresentare l'immagine, parta dal "generico", l'intenzione del committente, come per il n. 59, deve essere stata quella di mettere la sua persona ed il suo mestiere, tradotti nella figura, sotto la protezione della divinità. È da ritenersi, cioè, che nell'espressione apparentemente "comune", "illustrativa", si nasconda il solito significato dedicatorio e religioso, anche se l'atto culturale non è solennizzato col consueto gesto della mano destra alzata nella preghiera. Non lo è perché, di fatto, non lo poteva essere, la mano venendo impegnata nello specifico lavoro dell'artigiano, lavoro che lo scultore non solo non intende svalutare per mostrare, invece, il gesto del sacro saluto, ma vuole sottolineare, attraverso il particolare più caratteristico (la mano che opera con l'arnese del mestiere), con piena e minuziosa adesione dell'immagine alla realtà.

In fondo, messo alla scelta tra il valore rappresentativo del sacro e quello del profano, il ramaio ha optato per il secondo. Ha preferito effigiare un uomo immerso nel concreto della vita d'ogni giorno, ad una sua illustrazione mistica.

#### Bibliografia

Inedito.

**67. Piede di grande statuette, alt. res. 10,5 cm, lung. del piede 6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria.

Prima di passare alla descrizione delle figure femminili, si presenta il resto d'una statuette che, per le dimensioni dell'unico piede di essa conservatosi, doveva essere delle proporzioni della scultura del "Capo" da Monti Arcosu (n. 7), e cioè di circa 40 centimetri di altezza se non anche di più. È non è del tutto improbabile che pure questo avanzo appartenesse ad un'immagine di Capotribù.

Il piede, che è quello di sinistra, è fissato ad un perno di bronzo del quale traspare la parte inferiore, arcuata come i lati, sotto la massa del piombo che serviva a fissare la statua sul piedestallo di pietra.

È da ammirarsi veramente il modellato sicuro e naturale dell'arto che appare spezzato al collo. Di accurata e minuziosa fattura sono i particolari: il malleolo e specie le dita, ben distinte tra di loro, dal forte rilievo, rese con le articolazioni



67

delle falangi, un po' sommarie e sfumate, e con la rappresentazione delle unghie. Un piede saldo, asciutto e nervoso.

Tra le centinaia di bronzetti non ve n'è un altro che abbia i piedi di un modellato così perfetto pur nel rigore dell'espressione geometrica che tende a semplificare le forme.

Patina verde.

#### *Bibliografia*

Inedito.

#### **68. La madre dell'ucciso, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Urzulei (Nuoro), loc. Sa Domu e s'Orcu.

Su d'uno sgabello, in parte tuttora immerso nella massa di piombo che lo fissava alla base, sta seduta la figurina d'una madre col figlio in grembo; lo sgabello, ligneo, è di forma rotonda, dal sedile, semplice e senza orlo, sostenuto da cinque supporti piatti uniti e rinforzati da una traversa circolare saldata all'interno.

La donna, assisa frontalmente, alza sul gomito ripiegato la destra in atto di pregare; e con la sinistra, dalle dita precisamente segnate e distinte, afferra alla spalla sinistra e sostiene il figlio con evidente sforzo suggerito anche, simbolicamente, dalle grandi proporzioni della mano stessa; infatti, il figlio che la madre si tiene in grembo, non è un bambino né un ragazzino come ai nn. 123-124, ma è un uomo adulto, e a reggerlo pesa e costa fatica.

Questo uomo adulto sta seduto, di profilo, sulle gambe della donna, riverso e rilasciato all'indietro, i piedi penzoloni, le mani abbandonate sulle ginocchia: il corpo, floscio ed inerte, sembra di persona senza vita, tanto che si è pensato alla raffigurazione di un morto.

La madre, che ha il capo scoperto, è tutta stretta da una tunica cadente a tre balze lisce sui piedi, ed è rivestita, dalle spalle alle anche, con una corta mantellina, liscia e semplice, girata a coprire le braccia di chi la indossa e a contenere il gruppo come in una teca nel cui cavo si modellano, incrociandosi, i corpi che compongono l'insieme figurativo. Il figlio, invece, se si eccettua il calottino ristretto col cerchietto all'orlo e coppoletta piatta sul capo segnato da due incisioni limitanti una banda rilevata, per il resto è nudo, con significato devozionale; si sono volute, però, indicare le caratteristiche del suo rango: la foggia del berretto, di solito portata dai capitribù, ed il pugnale ad elsa "gammata" pendente dalla striscia di cuoio passata sull'omero sinistro e messo di traverso al petto, con grande evidenza di rilievo e di proporzioni. Si sarà voluto, forse, rappresentare il primogenito di un piccolo dinasta tribale, un giovane aristocratico.

Come di consueto, sono i volumi delle teste a proporre il valore di fondo delle figure, volumi cilindrici su corto collo svasato che si modulano, in ambedue gli elementi del gruppo, con identici tratti fisionomici. Questi ultimi sono come scolpiti tanto è il rilievo e soprattutto perché l'artigiano che ha plasmato la bella quanto ingenua composizione, ha scavato, con tecnica e stile peculiari ed incisivi, la materia del bronzo, sì da marcare viepiù il risalto facciale già fortemente sottolineato in superficie. Ciò si coglie, specialmente, nel modellato "cubistico" degli occhi, a irreali contorni rettangolari, ritagliati all'ingiro





con profonde incisioni che li isolano sul fondo metallico, e nel solco a “ferita” della bocca; ne prende maggior vigore il rilievo fortemente pronunziato delle sopracciglia e del naso lungo e invadente, costruito col caratteristico stilismo a T.

In questa potente struttura “stereometrica” si inserisce, senza disturbarla però, un sottofondo calligrafico, tenue e discreto. Dichiarato nel disegno della pettinatura della madre – a capelli scendenti da una scriminatura mediana ai lati e sulla nuca sino alla radice del collo, in crinoline parallele stilizzate a fettuccia (due brevi ciocche a striature oblique anche sulle tempie) –, è più contenuto nell’indicazione delle sopracciglia delle due figure e del corto ciuffetto del morto, resi con trattini fitti e ben marcati.

La statuina è fra le più forti e suggestive della bronzistica protosarda: la pietà della madre ed il mistero della morte vi trovano un’espressione di una selvaggia drammaticità. Negli occhi fermi, nel viso impassibile c’è la fissità di Niobe. Il corpo afflosciato e la rigidità quasi cadaverica del figlio introducono una nota di barbarico realismo. Non mai gruppo di “Pietà” ebbe tanto vigore istintivo e tanta poetica aderenza alla realtà.

Ché di una “Pietà” si tratta, come vide il Taramelli, e non di una dea *curotrophos*. È una madre comune che accoglie in grembo il figlio morto, ucciso forse in uno scontro rusticano tra i boschi di quercia, con speciali riti di sangue. La madre avvolge il figlio nel manto che diventa un sudario, e lo offre in “devozione” alla divinità, per suggellare il patto di vendetta, voluto dalla “legge-ombra”.

Poiché la figurina viene da una caverna, di carattere evidentemente sacro e con culti ctonii, non è impossibile di riconoscervi l’ex-voto alla “Dea Madre”, che era Dea delle grotte e degli inferi, alla quale ben si adattava una funerea “dicatio”.

Patina verde. Rotti il braccio destro della madre ed i piedi.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, figg. 1-2; Taramelli, *Enc. Ital.*, 30, 1949, p. 849, fig. 3° da sinistra; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 39; Apollonio, *Les Arts plastiques*, 11-12, 1949, p. 462, fig. 245; *Il Corriere dell’Isola*, 18 settembre 1949, n. 218; *La Crociata*, 7 ottobre 1949, n. 195 (Guido Perocco); *La Fiera Letteraria*, 11 settembre 1949, n. 37 (G. Marussi); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, pp. 19, 22-23, 33, tav. XV, 15; *Mostra d’arte antica e moderna della Sardegna*, 1949, fig. a p. 8 (Luigi Crespellani); *Oggi*, 8 settembre 1949, n. 37 (Marco Valsecchi); Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 46, 57; Lilliu, *Il Ponte*, VII (Sardegna), 1951, p. 998, fig. a p. 1005 a sin.; Lilliu, “Bronzetti nuragici da Terralba”, 1953, pp. 49-50; “Altsardische Bronzeplastiken”, in *Luzerner Neueste Nachrichten*, 30 gennaio 1954, n. 25, p. 21, fig. in alto al centro; “Archaische Bronzen im Kunsthaus”, in *Neue Zürcher Zeitung*, n. 152, 20 gennaio 1954, p. 9 (G.T.); *Carrefour*, n. 504, 12 maggio 1954, p. 10, fig. alto a d. (Frank Elgar); “La civilisation de la Sardaigne”, in *Les Lettres Nouvelles*, agosto 1954, n. 18, p. 212, tav. ivi (Jean Laude); Lanternari, *Bull. Paletn. It.*, IX, vol. 64, 1954-55, p. 32, fig. 16; “Les Bronzes préhistoriques de Sardaigne”, in *Drapeau Rouge*, 17 marzo 1954, fig. ivi; Lilliu, in Cambosu, *Miele amaro*, 1954, p. 212, tav. ivi; “Nuragische Bronzen in het Stedelijk Museum”, in *Algemeen Handelsblad*, Amsterdam, 1 maggio 1954, fig. a d. (F.P. Huygens); Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 15; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 17, n. 15; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 15; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 15; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, pp. 27-28, n. 15; “Sardinian Bronzes”, in *Art News and Review*, 11 dicembre 1954 (Terence Mullaly); *The Illustrated London News*, 27 novembre 1954, p. 957, fig. 3; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 363, fig. 459; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tavv. V-VI; Lilliu, *Rivista Shell Italiana*, n. 5, agosto 1955, p. 6, fig. al centro; Lilliu, “Small Nuragian Bronzes”, 1955, p. 275, fig. 5; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 15; *The Times (Literary Supplement)*, n. 2768, febbraio 1955, p. 100; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 36; Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, I, 1958, p. 294; Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVII, 1959, p. 298, nota 16; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 114, fig. 76; Lilliu, *Civiltà*, 1963, pp. 287, 309.



**69. Matriarca in preghiera**, alt. 17 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Nuragus (Nuoro), loc. Coni, o Santu Milanu.

Una sacerdotessa, o meglio una signora dell’aristocrazia tribale, sta in piedi, di fronte, eretta sul perno che la fissava, col piombo, alla base di offerta presso un pozzo sacro.

Il braccio sinistro piegato al gomito fa supporre che la mano, mancante, fosse aperta a salutare, in un gesto consueto affidato però, di solito, alla mano destra; viceversa la destra si protendeva a presentare un ex-voto (si tratta di una mancina?).

La testa, per quanto lo stilismo dei capelli rilevati sul davanti a incorniciare il volto ed il collo suggerisca la simulazione d'un velo, è scoperta; la massa dei capelli lisci scende sulla nuca ed ai lati sino alla base del collo in una parrucca unitaria, variata da fitte e sottili strie verticali e parallele divise da una scriminatura longitudinale al sommo del capo. Per tale stilizzazione testa e collo, sul dietro, mostrano una struttura compendiosa, caratteristicamente volumetrica.

Tutta coperta è invece la placca del corpo, stretta da una lunga tunica estesa dal collo ai piedi nudi con dita segnate da incisioni, che si avvolge obliquamente per tre volte, le prime due chiudendo il giro e la terza compiendolo solo in parte, tanto che il lembo della veste anziché piegarsi e adattarsi sul rivolto sottostante, resta aperto frontalmente profilato, stagiato e come applicato sul fondo del manto, con cadenza parallela a quella del bordo del manto stesso. L'avvolgimento della tunica si ottiene facendola passare sotto l'ascella sinistra, come ben indica il taglio obliquo dell'indumento sopra i globetti delle mammelle; i suoi giri ripetuti sono apprezzabili specie nell'orlo inferiore a zone concentriche, dall'apparenza di balze benché non lo siano in realtà.

Dalle spalle scende il manto che giunge al basso lasciando scoperte soltanto le zone della tunica e le caviglie della figurina; copre i bracci all'esterno e ricade lateralmente a rigidi margini paralleli al corpo che riquadrano, mentre la superficie distesa del mantello gli fa da fondale. Lo speciale carattere di distinzione che, col manto, si vuole attribuire al personaggio rappresentato, in questo aspetto culturale della Sardegna antica come in vari aspetti della civiltà italo-geometrica ed orientalizzante, è chiarito anche dalla cura posta nell'ornarlo: attenzione, questa, che assume un significato tanto maggiore in quanto la forma artistica viene sentita e realizzata generalmente piuttosto in funzione di essenziale struttura, senza colorismo di sorta. Nel manto del nostro bronzetto, nel terzo superiore del dorso, si osserva una decorazione costituita da una striscia orizzontale in rilievo da cui pendono, con regolare cadenza geometrica e simmetrica, sei corte bande o frangette verticali e parallele alternate con spazi lisci; forse questa guarnizione era di tono diverso da quello del manto, nero o grigio. Resta invece di dubbio significato il risalto oblungo visibile tra la guarnizione ed il collo della statuina, nel mezzo delle spalle, che potrebbe essere un embrione simulato di cappuccio in funzione ornamentale o una grossa borchia o qualcosa di simile.

Espressivo nella sua severa solennità il volto della statuina, d'un bell'ovale allungato con sopracciglia a striature e naso saliente, occhi squadrati, piccola bocca semiaperta col labbro inferiore pendente, mento breve tondeggiante. Il viso è gentile e distinto, rispetto al volto di altre consimili figurine femminili.

Patina nera. Priva delle due mani; scheggiato l'orlo del manto.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, p. 96 ss., fig. 2 a b; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 39; Apollonio, *Les Arts plastiques*, 11-13, 1949, p. 458, fig. 242; *Mostra d'arte antica e moderna della Sardegna*, 1949, fig. a p. 9 (Luigi Crespellani); Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 29, 32, 34, 36, 49, 50, 52, 54; *Carrefour*, n. 504, 12 maggio 1954, p. 10, alto al centro (Frank Elgar); Pesce, *Ancient Bronzes* 1954, n. 21; Pesce, *Bronzes antiques* 1954, p. 18, n. 21; Pesce, *Bronzes préhistoriques* 1954, p. 18, n. 21; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 21; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 28, n. 21; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 301, fig. 370; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. VIII; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, fig. 21; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 21; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 37; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 109, fig. 71.



#### 70. Testina femminile, alt. res. 5,4 cm, Cagliari, Collezione privata.

Provenienza: Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

Questo frammento di statuina, ridotta alla testa col lungo collo troncoconico, assomiglia molto, per forma e per stile, alla figurina n. 69.

Il capo, di struttura cilindrica un po' schiacciata, mostra i capelli che scendono, lunghi, a fitte striature verticali e parallele dall'epicranio alla nuca, coprendo anche, ai lati, le orecchie.

Nella faccia, dal contorno oblungo, si riconosce, nonostante la forte corrosione, lo schema a T delle sopracciglia marcate e del naso, entro il quale si disegnano gli occhi a mandorla in leggero rilievo; distinguibile anche il breve taglio della bocca senza labbra. Il profilo del viso è prognato, con taglio rigido dalla fronte al naso, arrotondato nel tratto della bocca e del mento.

Bronzo color verdastro con patina bruna.

#### Bibliografia

Inedito.

**71. Donna orante con lunghissimo collo, alt. 23 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Provenienza: Terralba (Cagliari), loc. S'Arrideli.**

Per l'iconografia, l'atteggiamento supponibile delle braccia, la veste, la statuina è simile al n. 69. La struttura del volto torna a quella di 69-70, lo stilismo longilineo del collo è come nel n. 81. Il corpicino svelto ed esile nell'ostentata longinearità trova il confronto migliore nel bronzetto del Museo di Torino n. 71: qui anche lo stesso stilismo dei dischetti dei seni ravvicinati e portati in alto. Le balze sovrapposte della tunica non differiscono dalle *appliques* della sottoveste dell'altra statuina del Museo torinese n. 72.

Anche questa orante fa vedere i capelli scompartiti da una scriminatura mediana in due bande scendenti sulle tempie a incorniciare il viso, sciolti sul collo (si veda per miglior confronto il n. 69).

La testa è espressa da un volume cilindroide compresso lateralmente. L'epicranio è piatto, stretto ed allungato in dipendenza della stilizzazione longilinea della struttura, di contorno ellittico, tale che a chi venisse voglia di riconoscere nei bronzetti protosardi delle reminiscenze somatiche non tornerebbe difficile l'accostamento con la figura ellissoide embolica dei teschi doliocrani nuragici nn. 27 e 30 da Seùlo, studiati da C. Maxia, *Riv. di Antr.*, XXXIX, 1951, p. 18, tav. XII, alto a d., p. 19, tav. XV, alto a d.

Impressionante è lo stilismo longilineo del collo. Qui veramente sembra di poter dar ragione a W. von Bissing che lo supponeva, con altri elementi, un'eredità formale della plastica marmorea egea-anatolica del M.M.I. (*Rôm. Mitt.*, 1928, p. 75 ss.). La nostra statuina – e quella n. 81 – più che altre (Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", p. 50) richiamano all'occhio non dico il profilo lungo del collo del piccolo marmo di Porto Ferro n. 3, ma quello stilizzatissimo e "disumano" dello "Inselidol" da Paros, Müller, *Frühe Plastik*, p. 237, tav. VI, 25, o dell'idoletto preminoico di piombo da Troia II, cit., p. 239, tav. VI, 121, al quale si riallaccerebbe, secondo il Koester, *Die griechische Terrakotten*, p. 28, la consimile idealizzazione di dettaglio di statuette micenee della Grecia e di Creta, la cui influenza dura, fino allo VIII sec. a.C. ed oltre, nella plastica fittile geometrica della Beozia, con un processo recessivo non dissimile da quello che si riscontra in Sardegna (v. cit. di K. in Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", p. 50, note 3-5).

All'antica e arcaica geometria mediterranea del III e dell'inizio del II millennio a.C. potrebbe rifarsi anche la forma appuntita del tronco con la stilizzazione conseguente, cruciforme o spadiforme, dell'intero schema della nostra figurina. Essa non è priva di reminiscenze affini a manifestazioni di un gusto primitivo da cui furono espresse stilizzazioni congeneri del neolitico cretese, cicladico, tessalico, tracico, palestinese etc. (bibl. in Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", p. 51). Del resto, come già accennato,



71

nella scultura cicladica (Müller, cit., tav. X, 217: *Nasso*), come in figurine di varia materia di aspetti culturali mediterranei preminoici e minoici in territori balcanico, anatolico-siriaco, cretese-peloponnesiaco etc., trova forse la sua origine e la sua spiegazione lo stilismo del capo gettato in dietro, comune a numerose figurine paleosarde da cui si ottiene l'effetto di una religiosa solennità, di una sorta di imperturbata trascendenza del mondo fenomenico in accordo di stile e contenuto (Lilliu, *St.S.*, X-XI, p. 97; "Bronzetti nuragici da Terralba", p. 51).

Patina verde scuro.

**Bibliografia**

Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 43, tav. VI; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 43.

**72. Statuetta di donna offerente, alt. 18,5 cm, Museo di Antichità di Torino.**

Provenienza: Sardegna, loc. sconosciuta.

L'elegante figurina poggia su un sostegno a tre piedi, destinato all'incastro, a mezzo di piombatura, nella tavola sacra delle offerte.

Lo schema della statuetta integra quello della precedente. La donna, stante di fronte in atteggiamento ieratico, solleva verticalmente la mano destra, aperta davanti nel gesto di preghiera sino all'altezza della linea del mento, in posizione quasi parallela al collo, e protende la sinistra a reggere una ciotola emisferica contenente l'offerta votiva di quattro oggetti sferoidi, forse focacce o frutti.

Lo schema ricalca, con la sola variante dell'attributo nella mano sinistra, quello dei Capotribù, specialmente dell'esemplare di Abini-Teti (n. 5), al quale la nostra figurina si accosta anche per la forma squadrata della testa e per il taglio marcato e tratteggiato delle sopracciglia, per accennare alle più strette rispondenze. Simile è poi lo stile. Se si aggiunge la foggia e la cadenza del manto, che il confronto tra il nostro ed il n. 4 rende segnatamente identiche, si può dire che ci troviamo in presenza del *tandem* femminile delle sculture dei capotribù; così che se questi sono dei re, le belle e compassate immagini di donne ammantate sono quelle delle loro mogli, ovvero di signore di notabili, più che di sacerdotesse, quali anche sono state supposte.



72

Il nobile personaggio prega con la testa in parte coperta da un velo scendente dalla sommità del capo alle spalle, che lascia in vista, però, la massa dei capelli sulla fronte, distinta da una scriminatura mediana. Il corpo esilissimo, stilizzato a tubo, con un leggero allargamento nella zona del petto dove sotto la veste si disegnano le lievi bozze delle mammelle, è tutto inguainato da un abito che scende sino ai piedi, lasciati scoperti e nudi, con sommarie indicazioni delle dita (i piedi sono uniti al calcagno con le punte un poco divaricate). L'abito, attillatissimo e di taglio sobrio ed elegante, è composto dalla sottoveste con l'orlo a pieghe tratteggiate a bulino, in evidenza sotto la rigida tunica, senza maniche, che si avvolge attorno al corpo a lembo aperto sul fianco sinistro e fermato, forse per mezzo d'una fibula, sull'omero. Il lembo, stagiato sul manto con la stessa cadenza parallela dell'orlo, fa da sfondo alla struttura filiforme del corpo, accentuandone il volume col contrastante valore di superficie; la figura sembra così ritagliata dal fondo della pezza di stoffa come, dalla parte destra, si rileva, nettamente contornata, sulla concavità ampia del mantello. Lo stesso lembo, col gioco del sottoquadro, modula l'uniformità piatta del fondale, alla stessa guisa che una guarnizione a cintura tratteggiata interrompe, ai fianchi, la lunga continua linea della tunica, tornando, inoltre, stilisticamente al gioco di striature delle pieghe della sottoveste e nelle dita dei piedi. Un ultimo tocco grafico è costituito da una specie di manipolo pieghettato a fini rigature che trattiene presso il gomito sinistro il mantello; il disegno, nella parte posteriore del manipolo – che se immaginato come capo a parte potrebbe essere supposto anche un segno di distinzione – è simile a quello delle frange, a sottili striature, applicate sul dorso del mantello portato dal Capotribù di Uta, n. 7. Ed anche questo particolare ci conferma nel riconoscere nella nostra statuetta la rappresentazione di una donna di classe, l'immagine della femminilità regale.

Si è notata sopra la forma sofisticata della testa a struttura cilindrica, dal contorno facciale squadrato ed allungato. Il confronto col taglio del volto della statuetta femminile n. 68 e del soldato n. 14 si impone con immediatezza. E si aggiunge la somiglianza nello schema a T del naso e delle sopracciglia fortemente scolpite con intaccature oblique, negli occhi oblunghi scavati all'intorno e (col n. 14) nelle fattezze della bocca ottenuta con un taglio curvo da cui sporge il labbro inferiore. Il mento è breve e sfuggente come nel n. 68. Diversa invece la forma del collo tozzo e discretamente lungo, sproorzionato in quanto è più grosso della parte inferiore del corpo: un collo da toro, non da donna. Ma, per la verità, la stilizzazione "ieratica" e "di potere" fa di questo essere non un delicato fiore femminile ma una terribile virago.

A dare l'immagine di tale imperiosa forza matriarcale contribuisce molto anche la ferma e slanciata impostazione della figura, con il corpo perfettamente centrato dalla testa ai piedi su un asse unidimensionale a cui fanno ala, con rigorosa simmetria, i lembi del manto dalla cadenza semplice e solenne.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, 1840, p. 321, tav. XXIX, n. 131; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 35, XII, 5; Eva, *Preistoria, civiltà extraeuropee*, 1953, p. 77 ss., fig. 58; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", XIII, 1953, p. 30, VI, q; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 302 ss., fig. 366; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 35; Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, 1958, p. 290, tav. L, 1.



73. *Donna offerente*, alt. 12,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Provenienza: Bonorva (Sassari), loc. Càntaru Addes (errato Badde Sole).

Come la precedente sorge, ritta e frontale, dal perno di infissione, a cui aderisce per i piedi lunghi e sottili e con le dita indicate da sommarie incisioni dorsali.

Le due braccia, prive delle mani, sono protese parallelamente su un unico piano orizzontale, in un modo che ricorda la posizione delle braccia in figure arcaiche di bronzo asiatico-siriache di stile geometrico (v. Müller, *Frühe Plastik*, tav. XXXVII, 376-377, 379-380, tav. XXXVIII, 381-386, tav. XXXIX, 387-392, p. 245 s.), con influenze schematiche ittite (Müller, cit., p. 94). È probabile che ambedue le mani reggessero ex-voti.

La testa è coperta da un velo, ma soltanto nella parte posteriore perché ne è libera la fronte dove si scorge una traccia di scriminatura dei capelli per il resto nascosti sotto la benda, a sua volta insinuata sotto l'alto colletto del manto, sulla nuca.

Al corpo, a struttura di piccolo tronco ligneo – un *xòanon* –, sono indossati strettamente due indumenti: al di sotto, a contatto con le carni, una tunica leggera con una balza

frangiata (segnata da rigature verticali e parallele) e, sopra, una veste pesante di lana che si avvolge per una volta interamente e per una seconda soltanto per metà, visto che il lembo resta aperto e disteso, rilevato sul fondo del manto, dal lato sinistro della figura. Un terzo capo di vestiario è costituito dal manto, ricadente dalle spalle fino all'altezza della balza della sottoveste, tutto accollato e ripiegato sul davanti in due lembi simmetrici che coprono i bracci sino al petto dove spuntano, ravvicinate innaturalmente ed espresse a inerti globetti, le mammelle. Il manto si profila rigido sui margini lunghi paralleli al corpo della statuina e lo riquadra bilanciando la composizione con bel gusto geometrico apprezzabile anche nel taglio orizzontale dell'orlo inferiore del mantello, parallelo al piano sovrastante dei due lembi ripiegati dello stesso.

È chiaro che alla partizione geometrica e simmetrica dello schema figurativo per piani verticali paralleli fra di loro (margini lunghi del manto, risalto aperto della sopravveste, corpo della statuina), si vuol far corrispondere una partizione, di uguale spirito, per zone orizzontali sovrapposte (balza, sopravveste, registro inferiore internato e superiore in primo piano del manto). È come la decorazione di un vaso geometrico. Questo gusto di riquadrare la superficie a bande sovrapposte si ripete e si chiarisce con maggiore evidenza nell'ornato tergale del manto, nella metà superiore: si sovrappongono quattro zone orizzontali campite da incisioni e riempite da tratteggio verticale spazieggiato. Anche a voler pensare che questo partito ornamentale muova, a titolo di spunto, da una reale decorazione del tessuto, quest'ultima, infine, si risolve – astrattamente superata nella visione geometrica – nell'esigenza di un gusto decorativo di contenuto lineare che non è privo di significato culturale e cronologico. Basti accennare, per confronto, che un partito ornamentale a zone sovrapposte (zig-zag e spina di pesce alternati) si osserva nella parte inferiore della tunica del bronzetto geometrico da Olimpia, Perrot-Chipiez, *Hist.*, VIII, p. 423 s., fig. 204: VIII-VII secolo a.C.

Nel restante la figurina si distingue per l'epicranio rotondo, la testa a chiodo; soliti la schematizzazione a T di arcata sopraccigliare e naso, gli occhi a globetto, la bocca incisa, un po' amara. La costruzione della statuina è rigorosa, ponderata; il modellato abbastanza curato. L'espressione accigliata e assorta ricorda quella del bronzetto n. 72.

Patina verde-scura.

#### Bibliografia

Taramelli-Mingazzini, *Carta Arch.* (Bonorva), foglio 193, 1940, p. 78, n. 45; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 29, n. 31, 34, 36-37; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 300, fig. 368; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 38-39.

**74. Donna offerente**, alt. 11,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Lilliu, 260/1907).

*Provenienza*: Sardegna, loc. sconosciuta.

Come la precedente, è una scultura di formato ridotto e meno curata rispetto agli esemplari più distinti e preziosi del genere, come ad esempio il n. 72. Il nostro è anche più trasandato, come fattura generale, del n. 73, ed è senza dubbio un prodotto di copia dei pezzi migliori, più ricercati e più costosi.



Lo schema delle braccia ripete quello della figurina che precede ed anzi, per la completezza sia della mano destra portata in avanti in orizzontale col palmo in giù nell'atto della preghiera sia dell'attributo – una ciotola troncoconica ornata nel cavo con striature a raggera partenti da un tondo centrale liscio – recato nella mano sinistra protesa, completa il bronzetto n. 73.

Come quest'ultimo il nostro sorge, stante frontalmente, sul perno di bronzo a fusto cilindrico, forse con tre piedi alla base come nel n. 72; e mostra lo stesso vestito con leggere varianti.

Intorno al corpo, di taglio disforme da quello del n. 73, in quanto disegnato a tavoletta rientrante lungo i fianchi ed allargata all'orlo inferiore e sul petto con le tenui bozze a dischetto delle mammelle strettamente ravvicinate, aderisce una sottoveste che sporge, in una balza liscia, dall'orlo della tunica che non presenta il lembo aperto sul lato sinistro, ma è tutta chiusa sulla persona tranne che sulle braccia lasciate libere e coperte solo dalle pieghe del manto. Questo indumento, cadente dalle spalle ai piedi, è accollato come nel n. 73, ma non disegna, sul petto, la piegatura simmetrica a bella linea orizzontale da braccio a braccio, vista nella figurina di Bonorva; invece dà luogo ad un'ampia apertura del busto. Ugual a quella del manto del n. 73 è invece la decorazione del mantello nella parte superiore dorsale: con tre (anziché quattro) fasce orizzontali limitate da linee incise e riempite da trattini verticali e paralleli tra di loro scolpiti a bulino; a differenza che nel 73, l'indumento è ornato anche nel risvolto sulle braccia, continuando le bande tratteggiate del dorso.

Molto stretta è la somiglianza della piccola scultura con quella precedente specie per la forma allungata, cilindroide, della testa e per le fattezze dei singoli tratti fisionomici. La testa è avvolta, nella metà posteriore, dal consueto velo che scende sulla nuca e si nasconde sotto il manto; la metà anteriore si rileva in una specie di mezzo cercine, separato nettamente dal basso piano della fronte, nel quale si deve vedere la stilizzazione della massa dei capelli fuoriuscenti dal velo. Nel viso è molto marcato il naso che sporge a punta; risaltano gli occhi a globetto; la bocca, segnata da una breve incisione, accenna al pronunciamento del labbro inferiore sopra il mento sfuggente; le orecchie si disegnano con un tenue rilievo sotto il velo.

Il modellato della figurina è, in genere, assai rozzo, e scade specie sulla nuca e nei piedi, uniti alle calcagna e aperti sulle punte malformate e con le dita abbozzate soltanto nel piede destro mentre il sinistro non è che una placchetta informe.

#### Bibliografia

Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 30 o, 37; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 76 s., fig. XXXIV, 1, tav. XXXVII, 2 e XXXVIII, 1-2.

#### 75. Donna offerente, alt. 14 cm, Museo di Antichità di Torino.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Lo schema della statuetta, al solito stante di fronte su di un piedestallo visibile soltanto all'attacco ai piedi il resto essendo spezzato in seguito a strappo dalla tavola d'offerta, ripete quello del n. 72.

Varia l'attributo recato nella mano sinistra protesa: un oggetto discoide, che potrebbe essere un pane o, meglio, una caciottella. Il gesto della preghiera è esaltato con l'espressionismo violento della mano spropositata (è rotto il pollice).

Sul capo si scorge la consueta scriminatura dei capelli nella parte anteriore, mentre sulla nuca le chiome sono nascoste dal lungo velo. Il corpo, per essere schematico, mostra una rigidità più attenuata ed una stilizzazione meno accentuata che nelle figurine precedenti. Ciò è dovuto specialmente al taglio più largo del vestito ed a certe sfumature nel suo modellato.



75

L'abito si compone della sottoveste a due balze pieghettate (rese col solito forte tratteggio a bulino) che toccano i piedi (rotto il sinistro) e sporgono sotto l'orlo della tunica priva di maniche. La tunica, disegnata con una certa morbidezza che dà grazia femminile al corpo, si avvolge intorno alla persona e si spiega al lato sinistro, come in 72-73, ma senza un netto distacco di piani, anzi con la fluidità unitaria di superfici che dà l'impressione di una veste tutta leziosamente spostata sul fianco della figurina. In realtà il lembo aperto esiste, pur non facendo recisa mostra, e la pezza di stoffa, di taglio quadrangolare, messa di traverso sul petto da sotto l'ascella destra all'omero sinistro, serve proprio ad unire il lembo disteso alla parte dell'indumento girata intorno alla persona, e a fermare il tutto sulla spalla, al di sotto della piega del manto sul braccio. Bisogna immaginare tunica e fazzoletto pettorale fatti di stoffa leggera e sottile, sia a causa della mollezza a tratti quasi velificata dell'abito sia per il disegno carnoso, quasi naturale, dei seni convenzionalmente riuniti, che può dare soltanto un panno morbido e lieve. Taglio e cadenza del manto sono come in 72, e si ripete pure, di questo bronzetto, il particolare della frangia orizzontale corrente nella parte dorsale al di sotto della linea mediana del mantello; manca però il manipolo.

Quanto al modellato delle forme, la testa è abbastanza regolare, tendente all'ovale nel volto, proporzionata al collo discreto per quanto non gentile. Più delicato è il viso, con le sopracciglia distinte a linea arcuata, il naso a punta, gli occhi a globetto amigdaloidale dallo sguardo un po' obliquo, la bocca appena accennata con piccole labbra, il mento breve e tondeggiante. Il resto della figura non presenta quella incorporeità delle rappresentazioni a tubo o a placca precedenti. A tratti il corpo è come fluidificato e mosso per quanto lo consente il rigido schematico geometrico dell'insieme.

A differenza della "disumana" statuette n. 72, c'è in questa, più piccola e aggraziata, qualcosa che indulge alla leggiadria femminile, all'essere umano.

Sulla testa del bronzetto si notano tracce di ossido di ferro, dovute al contatto della statua con oggetti di quel metallo associati nel ripostiglio del fonditore.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, 1840, p. 322, tav. XXIX, n. 132; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 36, XIII, 6; Eva, *Prestoria, civiltà extraeuropee*, 1953, fig. 59; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 36, VI, r; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 300, fig. 367; Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, 1958, p. 290 s., tav. I, 2.

**76. Donna offerente, alt. 13 cm, Museo Preistorico-Etnografico "Luigi Pigorini" di Roma.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

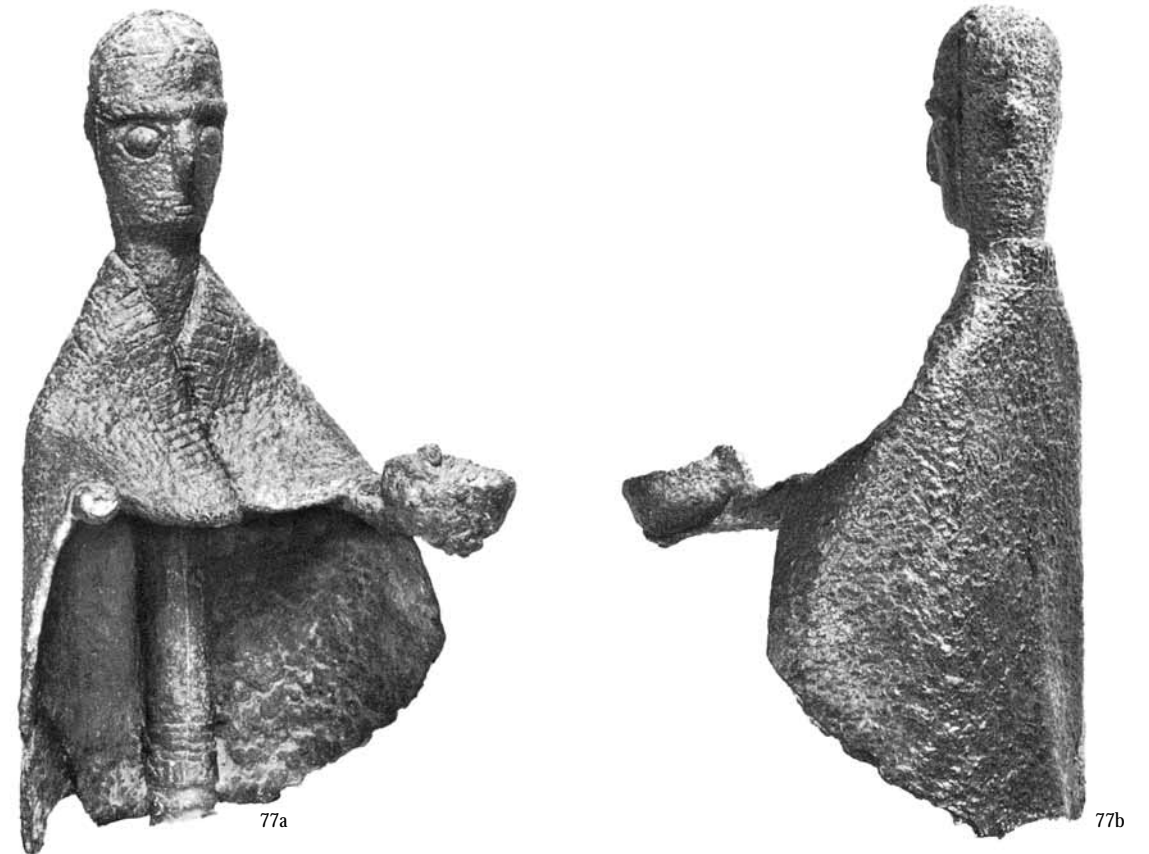
La figura è in tutto simile alla precedente, tanto da sembrare fatta su d'uno stesso modello.

Certo è opera di un unico artigiano che crea con grazia geometrica e getta con perfezione di tecnica.

Integra.

**Bibliografia**

Pinza, *Mont. Ant.*, XI, 1901, col. 209 s., tav. XII, 10; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 38, XVII, 4; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 30, III, pp. 31, 34, 36; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 143, fig. 82.



**77. Donna che offre una ciotola, alt. 10,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto circolare con sedile n. 5 della pianta in Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 206, fig. 43; destinato forse a raccolta o vendita di ex voti, presso il pozzo sacro.

Testa grande con viso squadrato e con i lineamenti molto marcati; sopracciglia a rilievo orizzontale continuo segnato da striature trasversali che indicano i peli, formanti angolo retto con il naso a listello dal profilo arcuato; occhi a tondino cerchiato, fissi e vitrei, dove il cerchio stilizza le palpebre aperte; bocca sottilmente incisa; mento forte a mascella scolpita.

Un velo ricopre la metà posteriore della testa nascondendo le orecchie che formano al di sotto un leggero rilievo, ma lascia invece scoperti il lobo frontale del cranio e tutta la fronte che è divisa dalla calva per mezzo di una marcata incisione trasversale parallela e sovrastante alla linea delle sopracciglia. Il tratto del lobo frontale mostra i capelli spartiti in due bande da una scriminatura mediana, e stilizzate con trattini obliqui convergenti a rametto schematico verso la scriminatura stessa.

Il corpo sottilissimo, a pilastro, è inguainato da una lunga tunica aperta davanti i cui lembi si univano per mezzo di bottoni non visibili, a causa della sintesi formale nel

bronzetto; all'estremità inferiore la tunica presenta quattro strette balze terminate da una zona più larga ornata con incisioni verticali e parallele che simulano o una frangia o delle piegoline della veste.

La figura è poi avvolta in un ampio mantello che dalle spalle scende sino alle caviglie e copre le braccia sino ai polsi, ripiegandosi in due lembi sovrapposti sul petto che resta nascosto; scoperto è invece il collo, a causa della scollatura del mantello, e la gran parte del corpo a pilastrino dalla vita in giù. Il corpicino ligneo è come immerso in una teca a campana costituita dal manto. L'orlo superiore del manto intorno alla nuca e per tutto lo sviluppo del risvolto sul petto è sottolineato da una larga banda variata di sottili e fitte incisioni trasversali e parallele stilizzanti una frangia.

Con la mano sinistra protesa la figurina regge una grossa ciotola molto incavata e segnata all'interno da incisioni che si irraggiano dal fondo verso l'orlo; il braccio destro ridotto a un moncherino era levato forse nel gesto della preghiera.

Mancano i piedi; rotti i tratti dell'orlo inferiore del mantello.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 299, fig. 4; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 86; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 29, I, pp. 31, 34-35, 37, 52; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 34; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 19, n. 34; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 34, cat. fig. 34 (errato da Teti-Abini); Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 34, cat. fig. 34 (errato da Teti-Abini); Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 30, n. 34; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 305, fig. 376; "Bronzes from Sardinia", in *The Listener*, 9 dicembre 1954, p. 1022 (Geoffrey Grigson); Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 34; *The Illustrated London News*, 27 novembre 1955, p. 957, fig. 8; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 99; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 110, fig. 72.

#### 78. Donna orante, alt. 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Alà dei Sardi (Sassari), loc. Su Pedrighinosu.

Con i piedi quasi interamente immersi nella massa della piombatura che fissava la statuetta alla base d'offerta, la donna si erge, di fronte, a pregare, con la destra ripiegata al gomito e la sinistra protesa a reggere una ciotola o un piatto (mancando la mano sinistra non si può precisare la natura del dono votivo).

Sul capo sta una calottina semplice, di panno sottile e leggero, con l'orlo sottolineato da un'incisione che la distingue chiaramente dal solido della testa, dall'epicranio tondo e piatto. Sotto la calotta sono disegnati i capelli, a leggeri e abbastanza fitti tratti che scendono sino all'altezza delle orecchie, obliquamente, e girano dietro la nuca, da orecchio a orecchio; il tocco è lieve e superficiale. Stringe il corpo della figurina, formando una balza liscia sui piedi, un unico indumento: e cioè un'ampia tunica a taglio rettangolare, di stoffa consistente, che si avvolge in due avvolgimenti completi intorno alla persona e che ne accenna un terzo fermandosi in un largo lembo disteso e ricadente sul braccio sinistro; dalla tunica, passata sotto l'ascella destra e sopra la spalla sinistra, fuoriesce nuda la spalla destra con tutto il braccio. È un modo di vestire ricercato e solenne, che dà snellezza ed eleganza alla persona che lo indossa, e che ne segna, forse, il ceto distinto nella società del tempo, l'appartenenza all'aristocrazia tribale.



Pure in questa statua l'artigiano ha dato valore preminente al modellato della testa, enorme rispetto al corpo. È il solito volume cilindrico, stretto e allungatissimo, pesante sulla placca superficiale del corpo dove traspaiono, di sotto la veste, i seni piccoli e acerbi come quelli di una bambinetta.

Solenne, accigliato, estaticamente assorto è l'atteggiamento del volto. In esso si distingue la fronte spaziosa ed alta, sfumata, contrariamente al solito, nelle sopracciglia arcuate e morbide; il naso è, invece, sempre marcato, a lungo e rigido listello appuntito piantato in mezzo alla faccia che bipartisce simmetricamente, marcati sono pure gli occhi a rilievo oblungo, mandoliforme. Tenui i lineamenti nella piccola bocca appena accennata da un taglio corto e sottile e nel mento tondeggiante sporto sul basso collo.

Patina verde.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 465, figg. 1, 2 a d.; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 39; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 29 m, 31, 33, 49, 52; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 299, fig. 365; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 40.



**79. Donna orante, alt. 17 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Terralba (Cagliari), loc. S'Arrideli.

La figurina sta ritta rigidamente, con il capo e le spalle gettati all'indietro, movimento che si prolunga nel manto a leggera concavità sino quasi ai piedi, nudi, fissati al solito perno sulla tavola d'offerta.

Anche qui la matriarca prega la divinità con la destra alzata (grande la palma a dita unite tranne il pollice divaricato) ed emergente dall'orlo superiore del manto, volta un po' all'esterno ma contenuta nel margine lungo dell'indumento di cui continua la linea di contorno; il braccio sinistro è proteso innanzi a reggere un dono che non si può precisare, mancando la mano che lo teneva. Il ritmo delle braccia, come in tante altre statuine, è articolato secondo uno schema che ha origini e trova raffronti nella civiltà figurativa geometrica esterna all'isola; cito, ad esempio, la statuina fittile rodiota, d'influenza ittita e di gusto "cubistico" di circa la metà del VII secolo a.C., pubblicata dal Koester, *Die griechische Terrakotten*, Berlin 1926, pp. 37, 94, tav. 12, a, c.

Sulla testa appare un copricapo conico, con bottone all'apice decorato da striature radiali, e col resto della superficie diviso in zone lisce concentriche, in numero di quattro, contornate da rigature e crescenti in larghezza dal mezzo al margine del copricapo; il margine, ora rotto e frastagliato per l'intero giro, in origine si estendeva in un'ampia falda, a mo' di *sombrero*, come dimostra la figurina successiva n. 83. Il *tutulo* (di tal foggia è il berretto) non poggia direttamente sopra i capelli ma si adagia su d'un velo scendente sempre più stretto lungo la nuca per nascondersi sotto l'orlo superiore del manto (v. il n. 81). Il velo, che copre la parte posteriore della testa e del collo, davanti profila il viso marcando, per contrasto, tenue com'è, la solidità pesante della rozza struttura facciale.

Il corpo, costruito a placchetta sottile in se stessa ed inconsistente del tutto se la si considera in rapporto con l'enorme smisurato volume del capo, è stretto da due e forse anche da un terzo indumento, a seconda che la pezza di taglio semicircolare che risalta sul petto venga ritenuta un capo a sé stante oppure un risvolto della sopratunica. A contatto delle carni sta una specie di sottoveste che tocca i piedi con la guarnizione della frangia, segnata da corte striature verticali e parallele; la sovrasta la tunica, a stretta guaina cilindrica, che, in basso, si ferma poco sopra la balza frangiata e, in alto, o giunge sino al collo, nascosta dal panno semicircolare, oppure si risvolta in questo panno come il *kolpos* del peplo greco. In quest'ultimo caso è chiaro che non si può parlare più di terzo indumento, ma nel primo caso sì e allora si potrebbe riconoscere una specie di busto a maniche corte sino al gomito o anche un semplice pezzo di stoffa leggera a protezione dei seni che non traspaiono, come di solito, dalla veste. Comunque sia, il *jersey* ricorda lontanamente, per il taglio, le proporzioni e la disposizione intorno alle braccia e al petto, la parte superiore del costume attico, quale si mostra ad esempio nella statua marmorea di *kore* dell'Acropoli (Perrot-Chipiez, *Hist.*, VIII, p. 602, fig. 303) di circa la metà del VI sec. a.C.

Ultimo capo del vestiario è il mantello che scende dalle spalle fin sopra le caviglie, variato alla linea dei gomiti da una zona in risalto che divide a metà l'ampia superficie tergale; l'orlo è frangiato con le solite rigature visibili all'esterno e all'interno. Sul fondale del manto stacca, duro e legnoso, il corpo della figurina, chiusa ai lati dal giro del manto stesso.



Ciò che è sorprendente e peculiare nella statuina è la testa, solidamente modellata, che spira, nell'imperturbata fissità, una sorta di terribilità ascetica. Per quel particolare carattere psicologico delle arti primitive, per cui si ha una stretta aderenza delle dimensioni fisiche all'importanza concettuale che si vuole attribuire a una parte dell'immagine, la testa è fatta di una grossezza conturbante, tanto è sproporzionata rispetto al resto del corpo, secco e minuto. Piantata sul collo tozzo, la testa è conclusa in un solido stereometrico che invade lo spazio come un elemento architettonico. Sul volume sono scolpiti i tratti del viso con una durezza accigliata ed imperiosa. La esprimono soprattutto le grandi e cupe occhiaie oblunghe, scavate nella superficie tirata e muta della faccia; la completano la struttura massiccia dell'arcata sopraccigliare segnata da striature, del naso imponente, la tumidità "negroide" delle labbra, l'embrione barbarico del mento con accento della fossetta.

La nostra statuina è importante pure per certe non casuali risposdenze formali con altri bronzetti mediterranei e specie orientali. Disposizione di panneggio in rapporto con lo schema figurativo e la partizione geometrica del complesso derivano da nozioni comuni a prodotti di arte asiatico-siriaca (Müller, *Frühe Plastik*, tav. XXXVI-XLII). È con questi la figurina di S'Arrideli presenta affinità in certi valori di struttura. Così l'abnorme volume della testa trova un buon riscontro nel bronzetto fenicio della Collezione Tyszkiewicz (Müller, cit., p. 107, tav. XLV, 424), più o meno coevo; le due statuine sarda e fenicia, si assomigliano pure per il profilo del viso, e la resa del naso, della bocca e specie degli occhi incavati. Quest'ultimo particolare, presente non a caso in altre figurine sarde del gruppo "barbaricino-mediterraneizzante" (nn. 183, 186, 187), torna in bronzetti siriaci e anatolici rappresentanti divinità maschili (o devoti?) o il "Kriegertypus" o figure di dee propiziatrici della fecondità o il "Törgott" ittita seduto (bibl. in Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", p. 38, note 1-7). Il "Törgott" da Boghazköy (Müller, cit., p. 106, tav. XLII, 406-407) presenta un notevole particolare tecnico nella resa dell'occhio: il sinistro è cavo ma il destro è riempito con un globetto oblungo di pasta bianca col tondino della pupilla colorato di nero. Un'altra statuina da Hamadan-Persia, di arte nordmesopotamica con influssi ittiti e assiri, rappresentante una dea callipige orientale, ha ambidue gli occhi ravvivati allo stesso modo (Müller, cit., pp. 94, 246, tav. XLIV, 417-419). L'insegnamento è accolto nella plastica bronzea arcaica greca, ad esempio nell'Efebo di Castelvetro (Della Seta, *Italia antica*, 1928, p. 142, fig. 134).

Anche i *Bronzetti nuragici* con occhiaie cave, del tipo della nostra figurina, e le statuine citate asiatico-siriache dagli occhi vuoti, li avevano rialzati con sostanze plastiche colorate: pasta vitrea, maiolica etc.? Se sì, avremmo un elemento di più per vedere i prodotti scultorei protosardi non avulsi in se stessi miticamente, ma facenti parte, con caratteri propri, della grande *koinè* artistica mediterranea dei tempi geometrici ed orientalizzanti.

Patina verde-scura. Priva della mano sinistra, frastagliato l'orlo del tutulo e del manto.

#### Bibliografia

Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 25 ss., tav. III; Lilliu, "Da Zurigo a Bruxelles", in *L'Unione Sarda*, 5 maggio 1954, fig. a p. 3; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 41.



**80. Donna offerente con cappello a petaso, alt. 20,7 cm, Nationalmuseet (Antiksamlingen), Copenhagen.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuina, che per la statura si avvicina a quella del n. 72, ne ripete anche lo schema delle braccia le quali, a giudicare dalla forma cilindrica dell'avambraccio destro avvolto in una specie di manicotto tubolare da cui esce la piccola mano stecchita, sembrano essere coperte, per eccezione.

La figura sta di fronte, fissa sul perno di cui si vede l'attacco ai piedi rigidamente uniti alle calcagna e un po' aperti alle punte, dalla forma stretta e molto allungata, con le dita sommariamente incise a bulino.

Sul capo, al solito coperto dal sottile velo che scende dalla sommità della nuca, è portato anche un grande cappello che somiglia molto al tipo del petaso di figurine di arte greca e italica del VI sec. a.C. (v. n. 81). Il copricapo mostra all'esterno un basso umbone conico mediano a cui, internamente, corrisponde il cavo che contiene l'epicranio ed è limitato ai margini da una larga falda circolare con l'orlo rialzato. È probabile che si tratti di un

cappello di paglia, forse anche con intrecci varicolori rappresentati dalla decorazione incisa sul dorso. È comunque una foggia che, sebbene in figurazioni di altre aree artistiche (come per esempio nella situla atestina Benvenuti, Ducati, *Arte classica*, 1927, p. 245, fig. 297) sia usata anche da personaggi comuni, nella nostra statuetta indica un segno di distinzione (forse pure sacerdotale, certo di classe) per via del resto dell'abbigliamento grave e pomposo nella sua austerità.

È questo costituito, come in 79, dalla sottoveste a balza pieghettata sopra i piedi, che emerge dalla lunga e stretta tunica cilindrica che avvolge la placca del corpo. Qui non è presente il fazzoletto pettorale e così i dischetti delle mammelle, unico segno di femminilità, appaiono nella loro geometrica e inerte piattezza. Completa il vestiario il lungo mantello, aperto sul collo sul davanti in modo da far risaltare, nel mezzo del fondale ricurvo, l'esile corpicino; dietro, il manto scende rigidamente simmetrico dalle spalle alle caviglie assecondando col suo giro la movenza delle braccia che ricopre in parte. Il manto mostra gli orli laterali decorati a tratteggio obliquo e, nella superficie dorsale, presenta una larga ed alta balza nel terzo inferiore, tutta segnata da fasce orizzontali sovrapposte delimitate da nette incisioni con lo spazio interno completamente liscio.

Le fattezze corporee, ridotte a puro schema nel resto della figura, sono abbastanza naturali nella testa. Questa si presenta di forma tendente alla cilindrica, allungata ma non molto, con il volto relativamente regolare nelle forme e nelle proporzioni dei tratti fisionomici. Sotto la forte sporgenza della fronte le arcate sopraccigliari si disegnano distinte, lasciando luogo agli occhi rappresentati a pallina. Il naso, contrariamente al solito, è breve e poco sporgente, la bocca appena accennata, pronunciato discretamente il rilievo tondeggiante del mento. Un viso, nel complesso, abbastanza delicato e femminile, a cui danno leggerezza il lungo collo limitato e scandito dagli orli del velo e la longilinearità dell'insieme figurativo.

Rotto l'avambraccio sinistro; frastagliato l'orlo inferiore del manto. Forti incrostazioni su tutta la superficie della figura. All'esterno del mantello presso il gomito destro, aderisce un grosso grumo di bronzo ossidato dovuto al contatto della statuetta con altro oggetto che gli era associato nel deposito del fonditore.

#### Bibliografia

Lilliu, *Il Progresso della Sardegna*, 1960, fig. a p. 26; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 268, pl. 49.

### 81. Donna con sombrero, alt. res. 8,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Terralba (Cagliari), loc. S'Arrideli.

Questa testina fa parte di una statuetta spezzata da antico tempo, della quale si conserva pure un altro frammento qui non prodotto: il tronco, dalla vita in giù senza i piedi con un largo tratto del lembo destro di un manto. I frammenti, ricomponendoli, danno uno schema di donna orante, simile al n. 72.

A differenza di quest'ultima figurina, la nostra ha il manto, con il risalto divisorio sulle spalle, rilevato in una frangia striata presso la incollatura sulla nuca; e, inoltre, la tunica, che avvolge come una scorza il tronco a tavoletta, nella zona della vita è stretta da un



cordone come nella figurina femminile protosarda del Museo di Torino, Lilliu, *St.S.*, VI, 1942-44, p. 35 s. (ivi bibl. prec.).

Istruttivo il *sbrero* e distinto per l'integrità, l'ampiezza e la decorazione che si sviluppa dall'umbone conico centrale alla periferia a fasce concentriche separate da sottili linee incise a bulino: sei fasce sopra la falda, due all'interno. Si noti che il rialzo, fatto dal copricapo sulla fronte, la lascia scoperta e la mette in evidenza nella visione unitaria del volto; il giro della testa risulta ben stagiato entro il cavo circolare del cappello che lo contiene rivelandone e marcandone la struttura cilindrica.

La forma del copricapo, che anche per i giri concentrici delle zone sembra di paglia, ricorda il taglio ampio e maestoso dei petasi e dei personaggi rappresentati sulla situla della Certosa di Bologna della fine del VI sec. a.C. (Ducati, *Arte Classica*, 1948, p. 239, fig. 287); è simile pure al largo cappello che, nella tazza laconica-cirenaica di Vulci della metà del VI, reca il re Arcesilao II il Cattivo, di Cirene (Ducati, cit., p. 200, fig. 251).

Sotto il *sbrero* la donna mostra i capelli, i quali sulla fronte si rilevano in un cercine e scendono sciolti sul collo segnati da fitte striature verticali. Nel volto, d'un ovale stirato e sfumato nel collo lunghissimo alla "Modigliani", è molto marcato lo schema a T delle sopracciglia tratteggiate e del naso a forte listello; gli occhi a grossa mandorla sono invece incisi all'intorno e cerchiati dal risalto delle palpebre; rapidi tocchi indicano bocca e mento condensati in una leggera prominente sfuggente.

Patina verde-scuro.

#### Bibliografia

Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 42 ss., tav. IV-V; Lilliu, "Da Zurigo a Bruxelles", in *L'Unione Sarda*, 5 maggio 1954, fig. a p. 3; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 42; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 108, fig. 70.



82a

82b

82c

**82. Soldato orante con scudo sulle spalle, alt. res. 12,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Il tipo iconografico non è comune tra i bronzetti dello stile di Uta e la figurina in particolare, pur mostrando le più evidenti caratteristiche "strutturali" di questo stile (segnate specialmente nella forma "volumetrica" della testa), rivela la tendenza dell'artigiano ad accentuare l'espressione "grafica", a decorare, per cui il bronzetto fa da passaggio alla classe di statuine che si descrivono di qui in avanti, nelle quali "l'illustrazione" la vince per lo più sull'essenzialità formale.

La figurina stante frontalmente, atteggia la mano destra al saluto rituale e con la sinistra stringe un lungo stocco con l'impugnatura a manubrio e con la lama inspessita da una forte costolatura mediana; lo stocco è appoggiato all'omero sinistro e, per mezzo di una cordicella, sospende lo scudo sulle spalle.

Al capo è calzato un elmo con brevi corna del tipo portato dal n. 11 ss. La gola è stretta e protetta da un alto e rigido colletto di cuoio (o di metallo?), chiuso dietro la nuca. Sul busto sottile e allungato aderisce una doppia tunica, a cui si sovrappone una pezza longitudinale, forse di cuoio, la quale, nel mezzo, mostra una guarnizione composta da tre bande decorate a striature: due superiori con ornato a spina di pesce, e la terza, inferiore, segnata da fitte incisioni verticali e parallele. Sulla pezza spicca, di traverso al petto, il pugnale ad elsa "gammata", sospeso alla bandoliera passata sull'omero destro.

I polpacci sono fasciati da gambiere della foggia del n. 15; i piedi sono nudi come le cosce. Al senso "descrittivo", quale appare nella minuta resa degli schinieri curati nella rappresentazione particolare dei singoli anelli delle stringhe di cuoio girate sul palpaccio, fa riscontro la cura del disegno ornamentale dello scudo: una raggera fitta di striature che partono dall'umbone centrale, composte ad angoli inscritti sempre più piccoli verso la periferia in due registri al disopra e al disotto dell'umbone. Da quest'ultimo divergono anche, orizzontalmente, una linea incisa a sinistra ed una fascia di cinque altre linee a destra, il tutto concorrente alla divisione dei due registri decorativi sopra descritti.

Un ultimo elemento grafico è segnato dalla stilizzazione dei capelli sulla nuca, resi a rammetto schematico ben marcato dall'incisione del bulino (cfr. col. n. 17).

I tratti fisionomici del volto, nella testa cilindroide, sono molto accentuati, specie nello schema a T di sopracciglia e naso e degli occhi fortemente sporgenti, curiosamente resi in modo diverso: il destro a bulbo cerchiato da un rilievo come nel n. 43, il sinistro a bulbo scontornato da un'incisione periferica come nei nn. 51-52. Questi degli occhi sono stilismi ben conosciuti in bronzetti dello stile di Uta, ma la loro vitrea modellazione torna assai di più a figure della maniera "grafica", come all'essere con quattro occhi di Abini, n. 104. Meno sottolineati sono gli altri elementi fisionomici: la piccola bocca con accenno delle labbra e le orecchie leggermente pronunziate nel padiglione auricolare spostato indietro.

Patina nera con incrostazioni verdi. Spuntati le corna e lo stocco, rotto il braccio d. al polso, spezzate la gamba d. sotto il ginocchio e la sin. al piede.

**Bibliografia**

Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 43, fig. 27 e p. 44; Taramelli-Lavagnino, *Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, 1933, p. 8 e fig. a p. 31, in basso a d.; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 170, fig. 186; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 78-79; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 130, fig. 89.

**83. Soldato orante con scudo sulle spalle appeso a uno stocco, alt. 15 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Alà dei Sardi (Sassari), loc. Su Pedrighinosu.

La figurina, stante di fronte con le gambe leggermente divaricate, è rappresentata nello schema del n. 82 che completa, in quanto è conservata la mano destra protesa, obliqua, nel gesto della preghiera.



Anche il tipo dello stocco, la forma e la decorazione dello scudo sospeso sulle spalle, sono come in 82, e così il pugnale appeso alla bandoliera, del quale è disegnato il fodero a rigature oblique scolpite col bulino, sopra l'impugnatura a manubrio dell'asta.

Il capo è difeso dall'elmo crestato con lunghe corna verticali che tendono a convergere verso il centro. È una varietà di elmo non conosciuta nei soldati effigiati nello stretto stile di Uta, i quali generalmente presentano l'elmo con brevi corna rivolte in avanti. Al corpo sottile e molto allungato rispetto alle corte gambe del nostro bronzetto, aderisce una stretta tunica che sembra del tipo semplice; nelle gambe si vede traccia di schinieri, ma il polpaccio emerge nudo ed in forte rilievo.

La struttura della testa mostra ancora l'allungamento e l'essenzialità delle figurine dello stile di Uta, ma già si avverte una deformazione in senso dilatatorio specie nella parte superiore del volto dai contorni trapezoidi. Nel solco dell'insegnamento di questo stile sono anche i tratti fisionomici, ben marcati: lo schema a T, gli occhi a globetto libero, la piccola bocca sopra il mento ristretto e sfuggente con il cenno della fossetta.

Peraltro, nell'insieme, il gusto "grafico", dichiarato nell'ornato dello scudo e ripreso nello stilismo a spina di pesce dei capelli come in 82, tende ad introdursi sul sottofondo strutturale dell'immagine.

Quest'ultima, posta a confronto con la precedente e specie con le più fini statuette del gruppo di M. Arcosu, si rivela una copia sciatta e trasandata. Ne fanno prova la sgraziata mancanza di proporzioni, la deformità delle fattezze corporee, la sommarietà nel rendimento dei particolari e la rozzezza di modellato dell'insieme.

Della nobiltà dei modelli non resta certo la compostezza geometrica e simmetrica (la statuina è un pupazzetto tutto slegato e irregolare, senza armonia); ma il ricordo della solennità di questi si percepisce ancora nello stilismo del corpo piegato all'indietro che segna il taglio militaresco del devoto, irrigidito dinanzi alla divinità.

Patina verde. Spezzato il corno sinistro dell'elmo alla radice.

#### Bibliografia

Inedito.

#### 84. Soldato orante con scudo appeso sulle spalle, alt. 7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Sardegna, loc. sconosciuta.

È probabile che la figurina sia stata fatta dall'artigiano che ha modellato e gettato la precedente, con la stessa incuria formale e negligenza tecnica, per un cliente di facile contentatura. Ciò ci induce a ricostruire sul corpicino deforme del soldato, mancante della parte superiore, una testa della fattura e col tipo d'elmo quali in n. 83. La differenza tra questa e la statuina che precede è minima. La mano destra che saluta è tenuta un po' più in alto che in 83, e qui è enorme specie nel pollice divaricato dalle altre dita, modellato a grosso salsicciotto. Lo stocco, tenuto nella mano sinistra, mostra sotto la punta una specie di dente acuto che, se non indica la cuspide d'una lancia (ma perché non rappresentare l'aletta opposta?), è dovuto ad una sbavatura di fusione che non è stata tolta nel ritocco. In tal caso bisognerebbe pensare che la figurina, non finita, o non fosse stata venduta affatto o fosse stata smerciata ancora grezza per dar corso ad una richiesta urgente e indilazionabile, sotto le feste. Lo scudo, con le solite striature a raggera, mostra l'umbone assai più rilevato che in 83.

Mentre, come in quest'ultimo bronzetto, il corpo del nostro è vestito della tunica semplice,



le gambe sono invece senza la protezione degli schinieri, del tutto nude e con i polpacci accentuati. Le membra sono meno sproporzionate, sebbene il modellato, molto trasandato, non ne attenui la goffa irregolarità.

La piccola scultura sta fissa, per i piedi a spatola dalle dita indicate da rozze striature incise a bulino, sui due rami d'un perno a forcella, al quale aderisce qualche traccia di piombo della saldatura alla tavola di offerta.

Patina verde.

**Bibliografia**

Inedito.

**85. Soldato orante con scudo sulle spalle sospeso a stocco, alt. 18 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La figurina, come la precedente, sta fissa di fronte, con i piedi divaricati ciascuno saldato ad una branca del perno cilindrico terminante in alto a forcella ed in basso inspessito in un piccolo dado che si immergeva nel piombo di saldatura alla tavola d'offerta.

Di fattura più curata e regolare di forme rispetto ai nn. 83-84, la statuetta mostra le caratteristiche longilinee e di sobria essenzialità dello stile di Uta. Soltanto per la forma degli occhi e per un certo indulgere alla descrizione nell'ornato dello scudo e nello stilismo a spina di pesce dei capelli sulla nuca, se ne allontana appena; e per il tipo si classifica evidentemente tra le sculture che si sono cominciate ad esaminare dal n. 82 in poi.

Lo schema, difatti, è quello del soldato, armato di stocco e scudo a spalle, col braccio destro piegato al gomito e con la mano levata obliqua nel gesto rituale del saluto, sino all'altezza del mento; braccio ed avambraccio sono ritmicamente scanditi, la mano proporzionata al corpo, a differenza che in 83-84. Si noti, nella veduta di profilo, che la mano destra cade verticalmente sul filo dell'impugnatura dello stocco, sta cioè tutta all'esterno della lama di quest'arma in modo da non tagliarla prospetticamente lasciandola libera alla vista; la lama si allunga, in posizione obliqua, parallelamente alla linea, pure obliqua, dell'avambraccio destro della figura e chiude in diagonale il triangolo costituito dalla piegatura ad angolo retto del braccio sinistro che trattiene lo stocco. Si ha così un insieme di linee e di disegni geometrici ben studiati e che danno alla statuina un ordine e una compostezza evidenti.

Alla testa del soldato è calzato l'elmo a cresta con lunghe corna, protese per un tratto in avanti e dopo curvate in alto con un giro armonioso e morbido: le punte delle corna sono appiattite ed unite. Il corpo è vestito strettamente dalla tunica semplice e liscia che copre le anche e lascia libere le gambe. Al petto, sopra la tunica, si rileva il pugnale, segnato nelle parti dell'elsa e del fodero di cuoio levigato, che appare sospeso piuttosto in basso alla sottile stringa della bandoliera passata sull'omero destro. Nello scudo rotondo appeso alle spalle, la decorazione si differenzia da quella vista nei nn. 82-84. Si divide in quattro riquadri dei quali i due di destra, rispetto all'ombone, sono variati da serie di incisioni verticali e parallele, quello inferiore a sinistra da linee incise orizzontali pure parallele e quello superiore da striature oblique disposte l'una sull'altra. Il tratto disegnativo è



molto attenuato, tranne che nella fascia orizzontale pluririgata con forti intacche, che, partendo dall'ombone e finendo con un risalto nel margine destro dello scudo, separa i due riquadri decorati a striature verticali.

Mentre il corpo è reso con la solita stilizzazione laminare, le gambe sono un po' meno consistenti, e non manca il pensiero del particolare nell'indicazione del polpaccio; non mancano, però, nemmeno le consuete sproporzioni, veramente esagerate nella misura dei piedi, a tavolette espanse alle dita, che sono appena un po' meno lunghi delle lunghe gambe e delle cosce messe insieme.

La testa è invece assai proporzionata e quasi regolare, come il collo. Il viso gracile non è privo di una certa delicatezza, se non fosse per quel naso acuto che ne pronunzia esageratamente il profilo: un naso "ciranesco" che stona con la moderazione dei piccoli occhi la cui pupilla a globuletto è contornata da un tenue rilievo circolare, con la minuta bocca, appena accennata sul mento diritto e a squadra, con la stessa forma non marcata delle sopracciglia. Molto grosse, in relazione al volto, le orecchie, col padiglione sommariamente

modellato, ritratte indietro sulla nuca, con la solita convenzione dello stiramento laterale per la lettura di profilo.

L'insieme della statuina non è privo di una sottile vivezza, specie nel volto arguto. La forma esile le dona una leggerezza piacevole, nonostante la rigida cadenza dell'impostazione generale.

Patina nera, con incrostazioni verdi.

#### Bibliografia

Taramelli-Delogu, *Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, Roma 1933, p. 8, fig. a p. 31, in basso a sinistra.

#### 86. *Orante con scudo sulle spalle appeso a stocco*, alt. res. 13 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina, stante frontalmente, è nell'atteggiamento di preghiera dell'esempio precedente (la posizione della mano destra più vicina a quella del n. 83); parimenti, con la sinistra regge lo stocco frammentario da cui pende, sulle spalle, lo scudo dal grosso umbone circondato da un ornato di sottili incisioni a raggiera (in ciò la figura varia dal n. 85).

Come in 85, l'elmo è del tipo a stretta bustina con alte corna convergenti, ma senza la cresta mediana e, invece, con una finta visiera acuta sulla fronte. Sotto la bustina spuntano i capelli disegnati sulla nuca a spina di pesce, con una stilizzazione così accentuata in senso decorativo che lo spartito sembra applicato a parte, e dà l'impressione di un elemento a sé stante, di pura e astratta ornamentazione.

Diversamente dal n. 85, il soldato indossa una veste che, più che una tunica, pare una specie di giubbotto senza maniche, molto corto, fortemente rientrante ai fianchi e disteso a larga falda sulle anche, mentre le cosce fuoriescono nude dall'orlo che accompagna, con una lieve convessità, la forma corporea. Sopra il giubbotto, di traverso al petto, si rileva il pugnale, lungo e affilato, rappresentato senza il fodero, che appare come intagliato sullo sfondo della larga banda della tracolla che lo sospende, passando dall'omero destro sotto l'ascella sinistra.

Il modellato della figura è assai interessante per certi particolari. La testa deriva, evidentemente, dalle forme volumetriche allungate dello stile di Uta, e ricorda più da vicino i tagli trapezoidi del volto dei nn. 30 e 31. Tuttavia, si avverte una stilizzazione più spinta in senso espressionistico, che si traduce sia nelle vistose e smisurate proporzioni del capo sia nella deformazione quasi caricaturale della faccia per alto e per largo, con stiramenti di superfici e modellazioni a piani duri e secchi.

Nel volto si distingue il disegno inedito dell'arcata sopraccigliare, data da un forte rilievo continuo a segmento di cerchio; il naso, lungo e grosso, non gli si attacca direttamente come nel solito schema a T, ma ne è separato da un piccolo solco. C'è una tendenza alla scomposizione, oltre che all'alterazione degli elementi figurativi, per accentuare il senso deformatore dell'immagine.

Al che dà particolare evidenza l'enorme dilatazione degli occhi, che sono dei globi rigidi, come di cristallo, spalancati dalle finestre delle palpebre rese con cerchi di accentuato rilievo. Uno stilismo del genere ci è noto già dal n. 30, ma qui è esaltato quasi



patologicamente. Anche le orecchie sono grosse con padiglione a nicchietta, spostate indietro sulla nuca e limitanti, di qua e di là dalla bustina dell'elmo, lo spartito a spina di pesce dei capelli. Appena accennata, invece, la bocca, sopra il mento ristretto e squadrato, facente angolo netto col corto collo.

Sotto la veste, si nota un tentativo di modellazione del corpo, distinguibile nel lieve rilievo dell'addome e nell'accento di movimento ai fianchi dove, come in corrispondenza alle anche, la superficie appare leggermente ondulata. Anche le cosce sono relativamente solide e corporee, ed il sottosquadro carnoso, per quanto irregolare e acerbo, dei ginocchi, accusa la volontà di rappresentare dal vero. Nelle gambe, poi, torna lo stilismo della resa a spigolo degli stinchi, visto nel n. 7, che contrasta con la rotondità molto accusata dei polpacci, specie del sinistro.

Nell'insieme la statuina mentre da un lato rivela la tendenza dell'artigiano ad alterare i tratti fisionomici sino a deformatarli con l'evidente intenzione di acuire l'espressione non senza inconscie reminiscenze di magia figurativa, dall'altro mostra il temperamento di essa

attraverso il tentativo di ridurre sul piano umano e naturale il resto delle fattezze corporee trattate con una inconsueta mollezza e una mossa, per quanto imperfetta, plasticità.

Patina verde.

Spuntate le corna dell'elmo; rotta la mano sinistra con l'impugnatura dello stocco che è mozzo sotto la punta, nella sezione di attacco della cordicella dello scudo; rotte le gambe sotto i polpacci.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 76; Taramelli, *Boll. Arte*, 1915, p. 255, fig. 7 a destra.

### 87. Soldato orante con scudo sulle spalle appeso a stocco, alt. 7,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Il resto della piccola scultura appartiene ad una figurina simile, nell'atteggiamento e negli attributi, al n. 86.

La mano destra che saluta è levata all'altezza del mento. È notevole la sua forma di un ovale allungato con le dita affusolate e convergenti nelle punte, disegnate distintamente, col pollice ravvicinato, in modo inconsueto. Sommario è, invece, il rendimento della mano sinistra che stringe lo stocco poco sopra l'impugnatura (che è rotta), girandogli intorno a uncino.

L'elmo calzato dal soldato sulla sommità del cranio (il resto è scoperto ed ampiamente esibito) è del tipo recato dal n. 86, ma con le corna più brevi e ricurve all'indietro con una più forte arcuazione. È così perfetta l'imitazione delle corna bovine che si ha l'impressione di un bucranio reciso al sommo, calcato con forza sul capo dell'uomo.

Il corpo di costui è vestito di una semplice tunica senza maniche. Non vi è disegnato il consueto pugnale né la bandoliera, ma, dietro le spalle, sta sospeso lo scudo provvisto di un umbone molto rilevato e acuto intorno al quale si dispongono radialmente le incisioni dell'ornato, con un certo disordine.

La testa della figurina abbandona la stilizzazione longilinea caratteristica dello stile di Uta, e si modella in una forma che tende a schiacciare il volume della struttura e, in conseguenza, a dilatare il piano facciale, puntando sul valore di superficie. Si ha così un volto deformato nella dimensione orizzontale e frontale, sproporzionatamente allargato, quasi stirato alla sommità facciale, dove gira la convessità del cranio bombato, e ristretto al mento. È un taglio di faccia che, unitamente alla struttura appiattita della testa, trova riscontro (se non l'ascendenza diretta) in bronzetti siro-fenici posteriori al 1000 a.C. (G. Contenau, *Syria*, VIII, 1927, p. 200, pl. XLVIII, Museo del Louvre).

Quanto ai tratti fisionomici si nota che, in questa figurina come nel n. 86, si fa a meno dello schema a T di sopracciglia e naso. Le sopracciglia sono disegnate distintamente con segmenti circolari in forte rilievo che assecondano la curva del toro frontale, e convergono senza toccarsi alla radice del naso, molto appuntito ("ciranesco") come nel n. 85, che rende aguzzo il profilo del viso. Gli occhi ripetono la forma di quelli del n. 86, ma presentano le palpebre meno marcate ed i globi meno pronunziati, non completamente circoscritti dal giro delle palpebre (per tre quarti l'occhio destro, per la metà superiore l'occhio



sinistro). Le orecchie sono piccole e molto alte, a rilievo semicircolare di padiglione. La bocca normale mostra le labbra appena pronunziate sopra la fossetta del mento che sporge a punta stondata, come una barbula, chiudendo in basso il contorno della faccia limitato in alto dalla larga convessità del cranio a sfera.

Patina verde. Scheggiata la punta del corno sinistro dell'elmo. La statuina è spezzata alla vita.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 91, tav. III, 8; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 13, tav. II, 7; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 36, pp. 18, 24 s., 38, tav. XXXI, 36; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 36, nota 3; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 63; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 23, n. 63; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 31, n. 63, cat. fig. 63; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 63, cat. fig. 63; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 34, n. 63; "Sardinian Bronzes", in *Arts News and Review*, 11, dicembre 1954, fig. ivi (Terence Mullaly); Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 227; Pesce, *Statuette nuragiche* 1955, p. 11, n. 63; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 57, tav. n. 71.



**88. Soldato con stocco che sospende lo scudo sulle spalle**, alt. res. 10,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessi.

*Provenienza:* Ossi (Sassari), loc. Santa Maria di Silvaru.

L'atteggiamento e gli attributi della mutila figurina sono come nei nn. 86-87; ma se ne distingue in alcuni particolari.

L'avambraccio destro, spezzato al gomito, si levava nel saluto come nel n. 85 e, come in questo bronsetto, anche nel nostro la mano sinistra stringe, al centro del petto, il pomo ricurvo del lungo stocco spezzato in cima, con larga lama a nervatura mediana. La mano è molto grossolanamente modellata con l'indicazione soltanto del pollice e dell'indice mentre il resto delle dita rimane indistinto. La posizione della mano al centro del petto, spostata anzi verso il fianco destro, fa sì che la parte inferiore dello stocco salga obliquamente sino alla tangenza dell'omero destro dove la cordicella sospende lo scudo alle spalle, e la parte superiore dell'arma descriva un angolo innaturale per riprendere la direzione normale verso l'alto; il profilo dello stesso stocco appare poi ondulato e contorto. Se si aggiunge la composizione distorta e squilibrata dell'intera figura, si individua il prodotto di un artigiano poco esperto e affrettato nel modellare: un garzone di bottega.

L'elmo, con le corna ricurve spezzate all'estremità superiore, mostra il consueto risalto a falsa visiera sulla fronte, ed una cresta posteriore che, su ambedue i lati, presenta un inizio di foro, non completato (forse si intendeva fare una statuina da appendere e, poi, nella fretta si cambiò idea ricorrendo al solito fissaggio sulla tavoletta di supporto col legante plumbeo). Lo scudo rotondo umbonato, sospeso sulle spalle, si diversifica da quelli portati dai nn. 82 ss. per essere con la superficie completamente liscia e lievemente incavata; dall'umbone al margine sinistro corre in rilievo poco accentuato la fascia rettangolare di rinforzo che è molto frequente in qualche varietà di scudi (nn. 12-14) ed è in genere striata mentre nel nostro esempio si presenta del tutto liscia, per la grande semplificazione dell'intera immagine. Ciò spiega anche l'assenza del pugnale, come nel n. 87, arma per lo più presente nei soggetti simili al nostro (nn. 82 ss.).

Semplice è pure la veste: una corta tunica senza maniche, che si adatta strettamente al corpo dai fianchi rientranti, e forma un rigonfiamento sopra le cosce, dove termina (cfr. n. 86). Le gambe corte, divaricate ed arcuate, con sottolineatura di polpacci, non presentano protezione di sorta, come in 83 ss.

A fronte di questa elementarità di modellato della figura corporea spicca una certa ricerca dei particolari nel volto, sebbene il modellato sia sempre acerbo e scadente. Il volto è piccolo, di profilo tendente all'ovale, leggermente asimmetrico a causa dell'inclinazione del naso grosso ed un po' aquilino. Sotto la tenue e distorta arcata sopraccigliare si distinguono gli occhi a lieve globetto cerchiato; accennati con modulazione quasi naturalistica (specie se visti di profilo) la bocca ed il mento che si pronunzia a pomello sopra l'arco allungato del collo.

Volto e collo sono incorniciati da lunghe trecce che scendono sino a toccare gli omeri. Aggiungono una nota particolaristica e di costume che vedremo ripetuta in altre figurine. Annunziano anche un senso "grafico" che tace curiosamente nel resto dell'immagine.

Patina nerastra.

Intacco sul braccio sinistro; spezzati i piedi alle caviglie.

**Bibliografia**

V. Dessi, *Descrizione d'una statuina militare votiva, rinvenuta a Usellus*, Sassari 1895; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 456; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 78, fig. XXXIV, tav. XXXVIII, 3.



88a



88c



88b

**89. Soldato con stocco che sospende lo scudo sulle spalle e bastone, alt. 16,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. 33; dalla Collezione degli Uffizi, n. 148).**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

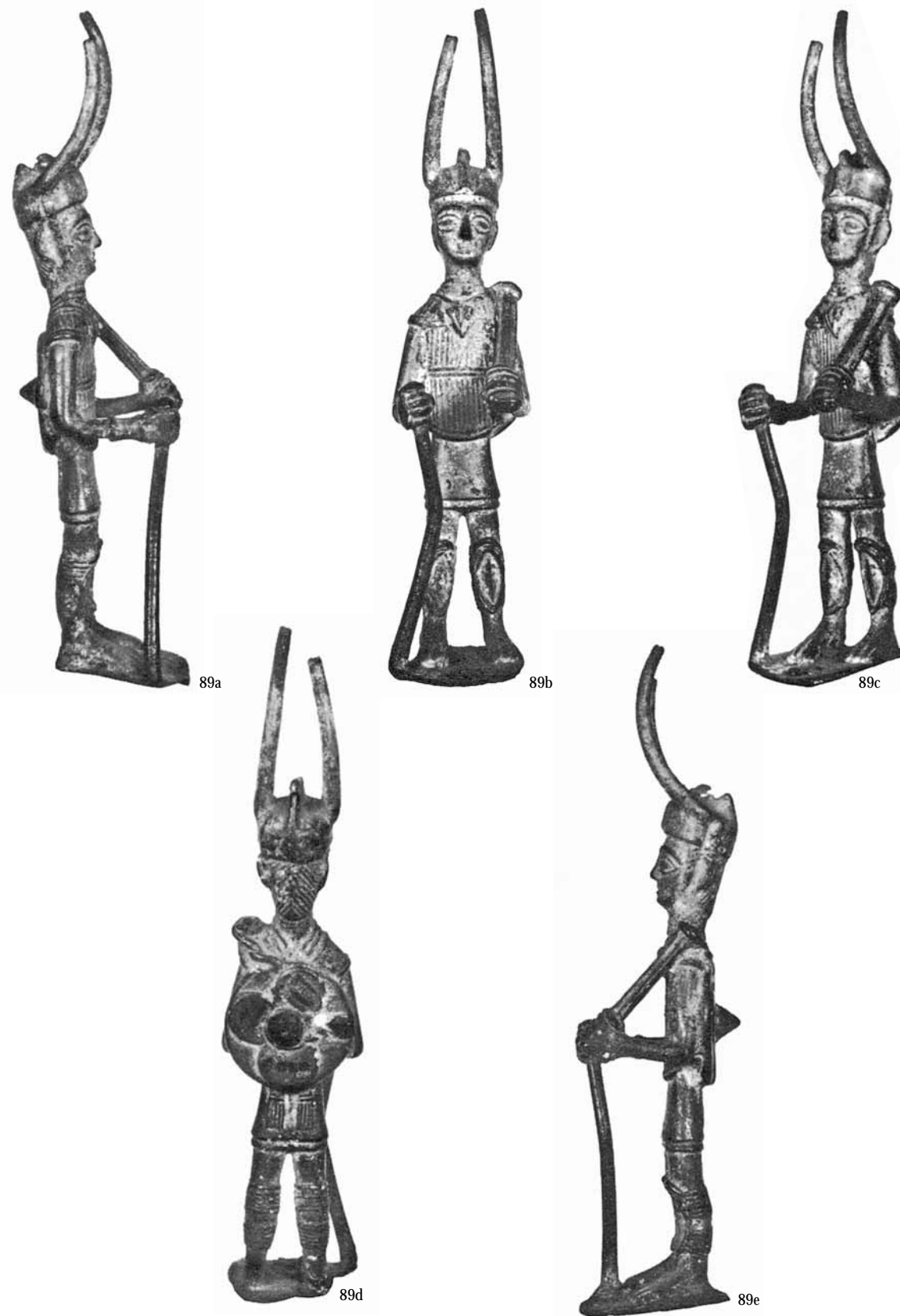
L'interessante statuina sorge, a piedi divaricati, da una piastrina bronzea quadrangolare dalla quale si dipartono verso il basso due perni di infissione.

Per la foggia dell'elmo, per lo scudo pendente sulle spalle dallo stocco trattenuto sopra l'omero sinistro, per l'atteggiamento generale, la figurina si stringe a quelle descritte dal n. 82 all'88. Ma presenta in più attributi e forme di armature e vestito che la diversificano anche notevolmente.

L'elemento di maggiore differenziazione consiste nell'oggetto impugnato con la mano destra e fuso inferiormente con la placchetta di supporto. Si tratta d'un bastone pomelato, dal corpo liscio, del tipo di quello che trattiene e mostra, a mo' di scettro, il Capotribù n. 4. Dobbiamo ritenere che, nel nostro esempio, il bastone indichi la distinzione di grado e il prestigio militare del personaggio che lo presenta alla divinità: una specie di alto ufficiale di fanteria se non è il capo politico vero e proprio effigiato nella sua divisa di guerra. È da notare che la mano che stringe il bastone ha il dorso protetto da una specie di guanto che lascia libere e in vista le dita segnate con rigide e geometriche partizioni lineari. Anche il polso destro è difeso da una sorta di manicotto tubolare che si restringe nel mezzo e che, forse, era cucito per un'estremità al guanto. La foggia del bracciale differisce un poco da quella cilindrica dei soldati, di massima arcieri, dei nn. 11-13, 16-20, 26-27, e francamente riesce di non facile spiegazione in un personaggio come il nostro, non avendo, del pari che il guanto, una vera funzione se non decorativa, come di risalto; (si è pensato anche ad un restauro recente per l'intero tratto dall'avambraccio al bastone compreso, *St.S.*, VI, 1945, p. 40). Se si tratta effettivamente di restauro, il braccio destro è da immaginarsi piegato e proteso nel gesto del saluto, come nelle statuine precedenti.

La mano sinistra, distaccata dal corpo e con l'avambraccio teso alla stessa altezza del destro con ritmo equilibrato e simmetrico, impugna il pomo a manubrio dello stocco, la cui lama a nervatura mediana è spezzata nel punto d'inserzione della cordicella che sospende lo scudo cadente sulle spalle, ed il risalto che si osserva sull'omero all'estremità rotta della lama è proprio il rilievo della cordicella con la treccia girata intorno all'arma e finiente all'altro capo, sul margine superiore dello scudo; quest'ultimo ripete la varietà recata dalle statuine nn. 12, 14, con la placcatura trilobata e la fascia di rinforzo intorno all'acuto umbone (qui la fascia è liscia anziché striata).

La foggia dell'elmo riproduce, con eleganza di disegno e senso di svelte ed agili proporzioni, quella a lunghe corna con cresta mediana (sembrerebbe forata in corrispondenza alla rottura visibile al centro apicale), delle figurine 83, 85-86, e si eguaglia per finezza e garbo geometrico di linea alla *silhouette* graziosissima dell'elmo portato dal "Miles cornutus", le cui corna sono anche più sottili ed elevate (n. 96). Se il prezioso taglio dell'elmo rende distinta la figurina, risalto le dà anche l'armatura che protegge il resto del corpo e specie il tronco. Qui al disopra della doppia liscia e corta tunicella marginata alle cosce, spicca un corazzino in tutto simile a quello che si descrive per il bronzetto del "Miles cornutus" che reca identici anche gli schinieri.



Lo stretto rapporto morfologico e stilistico con quest'ultima figurina si completa nella somiglianza fisionomica, anche nei particolari del volto che è piccolo delicato e abbastanza proporzionato. Questi tocchi acerbi naturalistici e disegnativi, colti nel n. 88, qui prendono una definizione evidente e propria. Sotto i due lievi e simmetrici archetti delle sopracciglia spicca, ben centrato, il nasino naturale e discreto, con ai lati i tenui rilievi oblunghi e cerchiati degli occhi; delicata la modulazione della bocca e del mento che chiude in basso, tondeggiando, l'ovale un po' appiattito del viso. Un ricordo "espressionistico" nell'ampio taglio arcuato delle orecchie che marginano la zizzerina dei capelli, tutta striata, al solito, a spina di pesce; ma la minuta grazia e delicatezza tornano nelle fini trecioline le quali, divise da un netto solco dalle orecchie, scendono sulle tempie sino al margine inferiore del lobo auricolare, distinguendo in due parti uguali la testa, nella norma temporale.

La figurina anche nell'insieme è abbastanza ben costruita, mentre le proporzioni non sono sempre rispettate, come nelle gambe corte rispetto al busto; equilibrato è invece il rapporto testa-tronco. Non mancano alterazioni formali pure nei particolari, come nelle arcate sopraccigliari e negli occhi un po' sbilenchi, nei due registri striati della parte anteriore del corazzino, leggermente distorti ed altre minori imperfezioni. Nel complesso, però, si ha un'immagine aggraziata nel suo genere ed abbastanza soddisfacente all'occhio "visivo" e non soltanto a quello "concettuale".

Patina verdastra. Intgra.

#### Bibliografia

Gori, *Museum Etruscum*, II, 1737, p. 230, tav. CIII; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 294, pl. XVII, 99; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 40; Guido, *Sardinia*, 1963, pp. 174, 268, fig. 47; Lilliu, *Tuttitalia* (Sardegna), 1963, p. 109.

#### 90. *I commilitoni*, alt. 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Da un piedestallo plumbeo di forma rettangolare, che si inseriva nella cavità della pietra di supporto (o tavola d'offerta), sorge un gruppo di soldati, vicini ed affiancati ma anche separati tra di loro. È, di fatto, un gruppo giustapposto, un accoppiamento paratattico secondo le regole del frontalismo e della bidimensionalità geometrica; non c'è, invece, una composizione vera e propria in quanto ciascun elemento forma un soggetto a sé stante e potrebbe isolarsi senza alcun pregiudizio dell'insieme.

Che l'artigiano abbia voluto effigiare, unitariamente e distintamente nel contempo, i personaggi, lo si rileva anche dalla distinta posizione sul supporto: uno, quello a destra, sta di fronte e l'altro è rappresentato di tre quarti. La profondità di campo visivo che, nello sdoppiamento delle figure, viene suggerita è del tutto fittizia. Non c'è infatti unità di angolo visuale, ma esistono due punti di vista differenti che impediscono la percezione ed il senso del "gruppo", quando questo venga inteso come un combinato organico e sintattico formalmente e otticamente.



Ciò non esclude che due commilitoni abbiano commesso al ramaio di rappresentarli insieme in un'immagine, così che l'abbinamento fisico traducesse oltre che lo stretto cameratismo anche il comune volere del dono votivo alla divinità, fatto in occasione di un'impresa militare riuscita felicemente oppure da propiziarsi con favore. Ed è proprio in questo comune assorto saluto agli dei rivolto nella comunanza del bisogno, che i due compagni d'armi riscattano quel loro per così dire ignorarsi fisico segnato dalla diversa e quasi opposta posizione ad angolo, dalla simmetria centrifuga che li contraddistingue nell'accoppiamento figurativo del tutto esterno.

I militari rappresentati, pur appartenendo alla stessa arma (portano ambedue stocco e scudo sulle spalle), parrebbero essere di gradi diversi indicati in uno (forse un alto graduato) dall'elmo cornuto e dalla corazza con le frange anteriori e nell'altro (forse un ufficiale minore) dal copricapo a berretta conica con lembo e dalla sciarpa pendente dall'omero sinistro. Tutti e due non dovrebbero essere dei soldati semplici, i quali potrebbero essere rappresentati, invece, dai tipi come nn. 83-88 (nella varietà con elmo cornuto) e nn. 91-93 (nella varietà con elmo a lembo).

Il militare a destra, di statura un po' più alta che l'altro (cosa che concorrerebbe a suggerire la maggiore elevatezza di grado sopraproposta), ricalca il soggetto dei nn. 82 ss. Leva la mano destra, in forma di larga foglia appuntita con pollice divaricato all'altezza della spalla, nella sinistra impugna, appoggiandolo all'omero in posizione leggermente obliqua, il lungo stocco a pomello ricurvo e lama costolata che si alza poco più su dell'estremità delle corna dell'elmo. Il terzo inferiore della lama si infila nell'occhio della cordicella di sospensione che, per mezzo d'un tratto ritorto a treccia traverso alla spalla, va a legarsi al margine superiore dello scudo pendente sul dorso; lo scudo, rotondo e piccolo, è simile nella decorazione della superficie – più curata – a quello recato dal n. 85, figurina alla quale la nostra si stringe anche per la foggia dell'elmo crestato ad alte corna riunite al sommo.

Intorno al corpo si avvolge strettamente una doppia tunica come in 89, ma il busto è protetto e difeso anche da una corta corazza col margine inferiore convesso, la quale, per le striature lungo la superficie anteriore, pare essere fatta di stecche lignee rivestite di stoffa e cuoio. Alla corazza sono legati in alto due spallacci di forma ellittica che, coprendo gli omeri, si uniscono coi lembi sotto il collo e sul dorso alla base della nuca; la superficie di essi è tutta segnata all'interno da striature parallele al margine lungo delle pezze che mostrano, nell'intero contorno, un'orlatura scandita da tratteggio largo e inciso. Al margine inferiore della stessa corazza sembrano cucite alla fodera sottostante due bande scendenti parallelamente e slargantisi verso il basso terminando in corrispondenza all'orlo della tunica superiore; la parte alta delle bande è segnata da striature orizzontali, quella bassa finisce in una frangia a striature verticali. Il complesso dell'armatura è piuttosto singolare e inedito, anche se per alcuni particolari non manchino dei raffronti: per il taglio arcuato inferiore della corazza si veda il n. 89, per le bande – ma sotto la tunica – i nn. 7-13, 45-46.

Per la fattura e l'espressione del viso (di un ovale allungato) anche nei singoli elementi fisionomici, la statuina si lega alla n. 89, e così pure per il disegno della zizzerina e delle trecce alle tempie. Più marcati i polpacci anche perché non li nascondono, come in 89, gli schinieri.

La figura a sinistra ripete la gran parte delle caratteristiche fisionomiche e formali di quella a destra, oltre che il tipo della veste e l'atteggiamento, con gli attributi dello stocco, tenuto più inclinato, e dello scudo alle spalle che varia nel disegno identico

alla decorazione del n. 86. Non ha invece la corazza, mentre presenta una sorta di larga sciarpa (o un mantello ripiegato), pendente dall'omero sinistro all'orlo della tunica; l'indumento si allarga verso il basso in una frangia trapezoidale ornata da striature verticali, leggermente oblique, per il resto, e cioè nella parte che copre il busto, è variata all'interno da lunghe e sottili rigature parallele al margine inspessito in un orlo a brevi e marcate taccheggiate oblique. Questo ornato della sciarpa (o del manto che in altri esempi dello stesso tipo – 91, 92 – è liscio) rende distinta la figurina facendo pensare ad un graduato, come si è detto.

Ma la caratteristica e la vera differenza del militare rispetto al *partner* consistono nella forma dell'elmo. È questa una foggia ad alta berretta conica, orlata in basso da tre cordoni sovrapposti alternati a profonde scanalature, con la parte superiore appuntita liscia e provvista sulla fronte di un lembo ricurvo e slargato sul davanti, di rigida consistenza così da supporre che fosse di metallo o di cuoio rinforzato. Nella sagoma del pennacchio C. Zervos (*Civilisation*, 1954, p. 366) ha voluto vedere la forma d'una parte del corpo e della testa del serpente, una sorta di ureo a guisa di quelli in fronte alle tiare dei faraoni (S. Donadoni, *Arte egiziana*, 1955, p. 54, fig. 76); e ha indicato nel guerriero una deità ctonia. Non mi pare si possa giungere a individuare un esempio di così scoperto simbolismo religioso, anche se, considerando che nel tipo di elmo cornuto si nasconde il ricordo del toro, non si debba negare del tutto l'eco figurativa simbolica di qualche altro animale, nella linea, talvolta così mossa e viva, di questi "panache". Chissà che, in una civiltà tanto pervasa da stimoli totemistici, i nomi degli animali non entrassero anche nell'emblematica di corpi o di specialità militari, segnandone le armi qualche apparenza esterna.

Patina verdastra. Le figurine sono integre (rotta soltanto la punta dello stocco del militare di sinistra). Notevole il particolare dei piedi in parte incastrati nel piombo ancora molle, più in basso il piede esterno della statuina di sinistra che pende in fuori.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 244, tav. VIII, 28 bis; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, tav. V, 3; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 69, fig. 58; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 204, tav. XIII, 7; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, pp. 35, 86, fig. 41; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 30, fig. 37; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, figg. 92-93; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 60; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", p. 12 fig. a p. 55; Taramelli, *Enc. Ital.*, 30, 1949, p. 849, fig. quarta da sin.; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-1942, p. 183; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 40; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 14, tav. V, 2, p. 22; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 29, pp. 18-19, 24, 36, tav. XXVI, 29; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 49, tav. XIV, 2, p. 60; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 61; "Altsardische Bronzeplastiken", in *Luzerner Neueste Nachrichten*, 30 Gennaio 1954, n. 25, p. 21, fig. al centro in basso; "Bronzes beeldjes uit Sardinië", in *De Gooische Courant*, Hilversum, 1 maggio 1954, fig. in basso; "Les petits bronzes de Sardaigne", in *Soir Illustré*, 18 marzo 1954, p. 21, fig. in alto a sin. (*Paul Caso*); Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 40, pl. 1; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 20, n. 40, pl. 12; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 40, cat. fig. 40; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 31, n. 40, fig. 18; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 40, cat. fig. 40; *The Illustrated London News*, 27 novembre 1954, p. 957, fig. 1; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 188-189, figg. 209-210; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 7, tav. XI; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 40; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 56, n. 69; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 15; Lilliu, "Las nuragas", *Ampurias*, XXIV, 1962, p. 107, 141, lám. XXI, alto a destra.



**91. Soldato con stocco che sospende lo scudo sulle spalle, alt. 11,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La figurina, stante di fronte, ripete il tipo della statuina a sinistra nel gruppo n. 90.

La mano destra, dall'identica forma a larga foglia appuntita con pollice divaricato ad angolo, è levata nel saluto, e la sinistra, con le dita linearmente segnate, impugna il lungo stocco a spall'arma. Lo stocco ha il manico a pomo ricurvo come nei nn. 82 ss., ma la lama è di sezione rotonda senza costolatura mediana; circa a metà lo cinge la cordicella liscia che sospende sulle spalle lo scudo dal lungo umbone e con disegno di superficie simile a quello di n. 83 anche nel tratto poco curato.

La testa è coperta dall'elmo, con la berretta a cupoletta liscia e largo bordo diviso da tre anelli sovrapposti che forma una fascia dalla quale sembra trattenuto il pennacchio erto alla base e con l'appendice allargata e striata, ricurva in avanti come la testa stilizzata di un uccello.

Al corpo aderisce la corta semplice tunica che si ferma alle cosce nude come il resto delle gambe compresi i piedi dei quali il sinistro è rotto. Sull'omero sinistro è gettato un mantello liscio, ripiegato, che scende davanti col taglio inferiore obliquo sino a poco sopra l'orlo della tunica, col quale invece coincide nella caduta sul dorso. All'omero il mantello attutisce il peso dello stocco e dello scudo, sottostandovi.

La costruzione della testa piccola e del volto gracile e spiritato, non si allontana nell'insieme da quella del n. 90, ma il tratto è assai più marcato specie nelle sopracciglia e nel

naso che sono come applicati a parte (torna lo schema a T seppure in segno non visto), ed anche negli occhi a globetti non cerchiati. Tocchi di realismo si notano nella fronte, nelle occhiaie infossate e nella bocca distorta sotto il labbro rientrato come in uno sdentato. Ma tutto, col mostrare una modellazione più rozza, si traduce anche in un aspetto più volgare rispetto alle figure 89-90. La trascuratezza si rileva pure nel disegno più trasandato e sommario della zizzerina a spina di pesce e delle trecce che cadono sulle tempie con irrealistica consistenza di fettucce.

Infine è sgraziata la figura della statuina sia nei rapporti tra il busto e le gambe assai corte sia, in queste, per la posizione bassissima dei polpacci indicati con minore vigore che in 90.

Patina verde.

*Bibliografia*  
Inedito.



**92. Soldato con stocco che sospende lo scudo alle spalle, alt. 11,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sòrgono (Nuoro), in luogo vicino al paese, entro "uno stanzino alto sette palmi circa formato di grossi sassi ben lavorati", coperto da "un grosso sasso che aveva due buchi quadrati lavorati con scarpello", in un gran mucchio di sassi disposti in tre file di forma circolare a guisa di "norache". Con frammenti di stoviglie, pezzi di carbone e ornamenti di bronzo (manico di pugnale e vari anelli e braccialetti molto ossidati).

Proporzionata ed agile rispetto alla precedente, la figurina, stante frontalmente, ne ripete il tipo con leggere varianti.

La destra, rotta sotto l'omero, si ricostruisce nel gesto del saluto. Lo stocco stretto dalla sinistra, mentre ha l'impugnatura del n. 91 ne differisce per la sezione della lama, larga e costolata. Lo scudo, appeso allo stocco, è di uguale disegno, ma cade più in basso, quasi sopra le natiche, legato con un tratto assai lungo di cordicella, sicché tutto appare più libero e sciolto nel portamento.

L'elmo è rifinito all'orlo da una fascia di quattro (non tre come in 91) anelli in rilievo che trattengono il pennacchio più sottile alla base e con l'appendice rotta che accenna a curvarsi in avanti. A differenza di 91, la tunica è doppia e non semplice, col mantello identico per taglio e posizione.

Il volto della statuina, per quanto appare dalla larga corrosione, ha le fattezze dei nn. 89-90, con l'ovale più appuntito e scolpito e con i particolari fisionomici meglio curati negli occhi, a globetto cerchiato, meno nei tagli sommari e sgraziati della bocca e del mento. Sul disegno del volto, contornandolo, mette una certa plasticità la massa delle trecce che, qui, scendono lunghe e spesse sino a congiungersi sul petto.

Sono notevoli la finezza ed il movimento delle gambe se viste di fronte mentre, nella veduta posteriore, esse marciano una certa pesantezza dovuta anche all'impostazione ferma ed alla larga divaricazione dei piedi i quali – ben disegnati nel necessario stilismo – poggiano ciascuno sul perno d'una forcilla che si affondava nella piombatura di supporto.

Patina verde. Rotto lo stocco nella parte superiore; corrosivo il davanti della statuina dall'elmo al busto, mentre gli arti inferiori sono ben conservati dai due lati.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 9, tav. II, B, B bis; Id., *Catal. Racc. arch.*, 1860, p. 72, n. 18; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, I, 5-6, 1884, pp. 86, 89, n. 9-10, p. 138.

### 93. Soldato orante con scudo sulla spalla, alt. 11,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina è del tipo del n. 92. La mano destra è alzata nel saluto, la sinistra impugna, nascondendone il pomo, lo stocco della forma di quello di 91, che sospende lo scudo dal disegno quale in 86.

Varia la forma dell'elmo a lembo: una sorta di cappelletto cilindrico a corta falda ingrossata, sormontata da pennacchio con lungo lembo ricurvo innanzi, che si piega suggerendo la sagoma d'una testa di pellicano. La tunica vestita al corpo è semplice, molto rientrante alla vita ed allargata a campana sopra le anche con forte inspessimento. Fuoriescono nude le cosce prolungate nelle gambe senza soluzione di continuità, senza alcun cenno di ginocchi mentre è segnato discretamente il polpaccio; fattura e proporzioni degli arti inferiori sono come in 92.

Sulla tunica non si scorge il mantelletto, cadono invece, unendosi nel mezzo del petto, le lunghe e grosse trecce mosse e plastiche sebbene modellate alla svelta, nascendo, i due capi, sopra la nuca e divaricandosi di qua e di là dal collo sulla linea degli omeri.

Nella fattura del volto, piccolo e proporzionato rispetto al corpo, si scorge la mano d'un



ramaio che imita i prodotti della bottega da cui sono usciti i nn. 89-90, ma l'irregolarità dei tratti fisionomici, specie nel naso obliquo e nella larga bocca distorta, dimostra che si tratta d'una brutta copia, d'una tecnica "routinière".

Nella generale trascuratezza del modellato, non manca però un'acerba fluida vivacità di linee, e si coglie, come nel n. 92, un'impostazione longilinea apprezzabile soprattutto nella veduta frontale. Notevole anche la tendenza a una certa plasticità e morbidezza, apprezzabile nella sinuosità del "panache", nell'andamento mosso delle trecce, nell'attorcigliarsi naturalistico della cordicella sulla spalla sinistra, nel gonfiore della tunica alle anche.

Asciutto, invece, e rigoroso il segno inciso delle dita dei piedi che sono saldati a un sostegno a forcilla come in 92.

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 31, fig. 20; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 39, pp. 18, 24-25, 38, tav. XXXIV, 39; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 276; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 57, n. 75.

**94. Capo con stocchi e scudo alle spalle, alt. 14,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La figurina si annovera nella serie dal n. 82 in qua; ma se ne diversifica anche, in parte, per certe singolari caratteristiche specie nella veste. Lo stile, pur non differendo sostanzialmente, è tuttavia più pesante e goffo nell'insistente trita "descrittività".

La mano destra, mancante, deve ricostruirsi levata nel gesto del saluto, la mano sinistra, sommariamente espressa e consunta, trattiene, appoggiati all'omero, non uno (come nelle statuine precedenti) ma due stocchi sovrapposti, della varietà con lama a sezione cilindrica come nei nn. 91 e 93. Dagli stocchi, per mezzo di una corta cordicella intrecciata, pende, al centro delle spalle, lo scudo non grande dal disegno come in 93, ma più minuto e meno preciso nel tratto.

Alla testa, tozza e larga, il militare calza l'elmo a lembo che è assai caratteristico nel suo genere. Di bassa forma conica tondeggiante in cima a liscia cupoletta, mostra all'apice un bottone ed ha la base ornata e rinforzata con due cerchi in rilievo sovrapposti e divisi tra di loro da una gola, i quali recano tutt'intorno dei bitorzoletti, dando l'apparenza di due corone di perle. È probabile che queste fossero delle borchiette di bronzo cucite alla base di cuoio della berretta destinate, oltre che a ornare il copricapo del distinto personaggio, a tenere fisso il breve lembo, pure di metallo o di rigido cuoio, che sorgendo dalla calottina si curva in avanti a lingua, tutto striato nella parte superiore.

Questo elemento decorativo di perle è molto interessante in se stesso ed anche perché ricorda un simile particolare (a semplice corona) che contorna l'orlo di copricapi di bronzetti siro-fenici: come per esempio in quello di Beirut al Museo del Louvre, di cui in *Encycl. Phot. de l'Art, Le Musée du Louvre*, II, p. 100 D-E (1300 a.C.?). Vi sono echi, dunque, del Vicino Oriente.

Interessante è pure l'abito che il militare indossa al corpo. Pare che al tronco sino a metà coscia aderisca una sottoveste a tunica il cui orlo inferiore emerge da una specie di giubbone con maniche coprenti il braccio fino al gomito. L'indumento superiore segue la linea del corpo rientrando ai fianchi – con uno stilismo (in altre figurine anche più accentuato) che ricorda statuette siro-fenice, Müller, *Frühe Plastik*, p. 246, tav. XLI, 399 – e coprendo le anche a lieve scampanatura. Il giubbone è variato di tanto in tanto, per l'altezza, da incisioni che lo dividono come in zone, e mostra, nel mezzo sul davanti, una più marcata scanalatura (ben visibile sull'addome) che corrisponde alla linea di tangenza dei due lembi della veste che si chiudeva anteriormente; brevi tacche parallele segnano l'orlo inspessito dei lembi a cui dovevano essere fissati bottoni o fermagli. Striature oblique accompagnano l'intera superficie delle maniche forse indicando il pelo della veste di cuoio conciata all'interno ma intonsa all'esterno. Questo interessante indumento non può identificarsi con certezza con abiti antichi dei Sardi, né con la *mastruca* ripetutamente citata dalle fonti classiche e cristiane (F. Alziator, *La Collezione Luzziotti*, Roma 1963, p. 10) né con il "collettu" di cui si parla già da poligrafi del sec. XVIII (F. Alziator, cit., p. 16 ss.). Piuttosto potrebbe aver relazione con qualche foggia di vestito di pelle degli indigeni Sardi che risulta, genericamente, dal passo di Strabone (*Geographica*, V, 2, 10) sui mufloni "ὄν ταῖς δωραῖς θωραχίζονται", dove il riferimento preciso a "corazze" di cuoio, quali si osservano nei bronzetti 12-14, 36, 89-90 etc., può essere esteso a vesti che, con il loro spessore ed il loro attillato aspetto, danno l'idea della



difesa del corpo come con una corazza (e questa è l'impressione che si riceve guardando il pesante giubbone del nostro militare).

A differenza delle statuette dello stesso tipo più sopra descritte, che non recano altre armi se non lo stocco e lo scudo, questa figurina mostra un pugnale messo di traverso allo stomaco, inclinato da sinistra a destra, sospeso ad una cordicella di pelle che, passando sull'omero destro, va ad unirsi allo scudo sotto la nuca. È un pugnale di forma insolita, di cui si vede il pomello globulare mentre il resto è nascosto entro l'astuccio conico di cuoio modinato a rilievi nella parte alta (C. Zervos ha confuso questo disegno con le scanalature della superficie d'una conchiglia, *Civilisation*, 1954, p. 168, fig. 184).

Distinte nella foggia sono pure le uosa, alte, le quali proteggono le gambe dal ginocchio al collo del piede. Sono provviste all'estremità superiore di un risvolto a lunga linguetta

orizzontale protesa in avanti, che serviva da presa per poter calzare più agevolmente il gambale; in corrispondenza al polpaccio, poi, fanno vedere un tondino in rilievo cerchiato dalla superficie di cuoio, che se non è una rappresentazione del risalto scoperto dello stesso polpaccio è da supporre una piastrina circolare di chiusura delle uosa nella parte posteriore. L'esterno dei gambali è tutto variato da un disegno tratteggiato a spina di pesce, forse più che decorazione del cuoio rendimento stilizzato della superficie lasciata con la naturale peluria della pelle d'animale.

Di estremo interesse è l'osservazione che la statuetta ha i piedi calzati, cosa piuttosto rara in quanto le figurine sono rappresentate di massima a piedi nudi, parrebbe per ragioni culturali. La calzatura è costituita da una specie di sandalo di cuoio con la suola allacciata al dorso del piede da larghe fascette che lasciano nude le punte delle dita accuratamente segnate nei particolari. Non si capisce bene se i sandali sono o meno uniti ai gambali in corrispondenza ai calcagni, sul destro dei quali sembrerebbe di scorgere una stringa verticale di legatura.

Esaminando le fattezze del volto si notano i lineamenti facciali piuttosto appiattiti e scavati specie alle gote e nel mento. Il viso è largo e corto, né valgono a mitigarne l'effetto di pesantezza il naso troppo breve rispetto alle lunghe marcate sopracciglia e gli occhi a bulbino cerchiato. La bocca storta con le labbra pronunziate ha un che di amaro ed è minuta nel modellato rispetto alla larga molto rientrante fossa del mento. Un tondino incavato segna le orecchie davanti alle quali scendono da sotto il copricapo al petto le trecce vistose. Queste disegnano, ai lati del collo e sopra lo sterno, una massa plastica disposta con rigore geometrico e con senso ornamentale, scandita nella precisa simmetria delle due bande a doppio capo ritorto tagliate nettamente al margine inferiore. Con l'elmo a perline il rilievo grazioso delle trecce forma una cornice decorativa al nudo volto inerte.

L'insieme della figura è costruito in modo greve, che produce un effetto non gradevole specie se, osservandola dal di dietro, si fanno cadere gli occhi sulla nuca "taurina", sulle larghe spalle, sulle gambe corte. Davanti è il dilatato piano facciale ad appesantire l'immagine. Si aggiunga che la struttura corporea è caricata dall'eccessiva decorazione che invade l'intera superficie figurativa dalle armi alle vesti, e si applica persino al fisico negli occhi e nelle trecce che sembrano ghirlande. Forse questa pedante minuzia *descrittiva* si spiega pensando che l'artigiano abbia voluto esprimere, in tal modo, il prestigio del personaggio rappresentato, che si manifestava realmente anche per mezzo del suo ricco abbigliamento. In fondo l'elmo così architettato e distinto, la presenza di due stocchi, del pugnale, l'insolita calzatura inducono a identificare il soggetto figurato con un grande capo militare, un condottiero generale forse un capotribù in persona.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 83, tav. III, 7; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 72, fig. 62; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 204, tav. XIII; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 33, fig. 14; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 115, fig. ivi; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 39, fig. 6; Levi, *Not. Scavi*, 1937, p. 89, fig. 7; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 31; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 22; *La Crociata*, Malta, 1, n. 7, ottobre 1949, p. 114, fig. ivi (*Guido Perocco*); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 37, pp. 18, 24-25, 37, tav. XXXII, 37; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89; Loddo-Canepa, *La Sardegna attraverso i secoli*, 1952, fig. a p. 6; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 59; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 46; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 21, n. 46; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 46; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 46; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 32, n. 46; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 168, fig. 184; Lilliu, *L'Illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 29, fig. in basso a d. in primo piano; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 46; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 57, n. 74; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 135 s., figg. 93-94 (errato da Serri).



#### 95. Soldato con stocco e scudo alle spalle, alt. res. 11 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuetta si ricostruisce con la mano destra alzata nell'atto dell'adorazione e con la sinistra che impugna, all'estremità inferiore, uno stocco appoggiato sull'omero, avente appeso, alle spalle, uno scudo.

Alla testa calza un elmo conico con accenno di lembo ripiegato in avanti; l'elmo ha la punta liscia ed il resto della superficie spartito in una zona ornata a spina di pesce (o rametto schematico) definita da incisioni orizzontali concentriche, due in alto ed una alla base.



Sul corpo si osserva una corta tunica semplice e liscia; ma spicca l'ampia fasciatura di difesa intorno al collo, fatta di strisce sovrapposte rese con costolature alternate a incisioni, che, allargandosi agli omeri, protegge anche il petto e le spalle.

Davanti il soldato è ornato di pugnaleto con elsa a "gamma" sospesa ad una lunga e stretta correggia e abbassato, inusitabilmente, sino all'orlo della tunica; dietro, aderente alla schiena, pende dallo stocco per una maniglia di fune, il piccolo scudo, con la superficie esterna bene in vista: lo scudo mostra al centro l'umbone liscio intorno al quale il rivestimento di cuoio sullo scheletro ligneo è segnato da una serie di incisioni radiali (v. n. 83).

La testa è costruita a solido conico, a taglio netto e squadrato sopra il collo. I capelli sulla nuca sono stilizzati a rametto schematico; marcatissimi i lineamenti del volto specie nello schema a T di sopracciglia e naso e negli occhi a globo schiacciato o a pastiglia, schizzanti a fior di pelle; contrastano il piccolo segno inciso della bocca e le minuscole orecchie ad abbozzo sfuggente.

Notevole, per i confronti, la foggia del copricapo. Si assomiglia, più che a un elmo, ai "pilei" di immagini della cultura greca di tradizione geometrica o del mondo orientale siriano-anatolico (Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", p. 33), del quale ultimo si ha un esempio anche in Sardegna nel bronzetto fenicio-punico di Flumenlongu-Nurra (Lilliu, *St.S.*, X-XI, p. 78 s.).

Patina nera. Rotti i bracci; rotto lo stocco per più della metà; rotte le gambe sotto i polpacci; frastagliato il contorno dello scudo.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, pp. 249-245, *Atlas* XXVII, n. 100; Cara, *Cenno*, 1871, pp. 29-30, tav. G, 4; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 123, tav. V, 10; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (5-6), pp. 92, 110, 129; Pinza, *Mon. Ant.* 1901, col. 207, tav. XIII, 11; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, pp. 44, 58; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 35; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, pp. 17, 23, nota 77; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 23, 32, 59 (impropriamente da Abini); Lilliu, *Sculture*, 1956, nn. 66-67.

#### 96. *Miles cornutus*, alt. 24 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Senorbì (Cagliari), loc. Santu Teru o Bintergibas. Trovata nel 1841 insieme a frammenti bronzei e resti di stoviglie in un sito con avanzi di pietre ben lavorate (tempio a pozzo?).

La statuina, molto bella per le sue eleganti e svelte proporzioni, e molto nota, sorge, frontalmente, con i piedi divaricati saldati a una basetta bislunga con quattro fori (uno per angolo) che servivano per ribattervi dei chiodi di fissaggio al supporto, forse ligneo.

La statuina riproduce lo schema tipologico dei nn. 12-15 con la variante dello stocco al posto della spada corta e larga; lo stile ne è diverso mentre si accosta a quello dei nn. 89 ss.

Nella destra è impugnato il lungo stocco con lama bicolata ed elsa a pomo ricurvo; lo stocco non è appoggiato all'omero come ci aspetteremo dagli esempi che precedono, ma è tenuto distante dal corpo, obliquamente. Per reggersi meglio, la punta è saldata alla base del corno destro dell'elmo. La mano sinistra tiene, per la maniglia del cavo, lo scudo, non grande, del tipo già visto nei nn. 12-14, 89; è da notare che l'umbone risulta



spostato a sinistra per centrarlo alla mezzzeria del corpo della figurina rispetto alla quale lo scudo nel suo insieme è eccentrico: un correttivo dettato dal gusto geometrico. L'elmo è della foggia recata dai nn. 83, 85-86, ma le corna sono assai più lunghe, risultano anzi le più lunghe fra quelle degli elmi "cornuti" delle statuine protosarde. Il loro modellato si distingue per lo slancio verticale e per il garbo simmetrico con cui, restringendosi in alto, si incurvano all'indietro con una linea di tersa flessuosità.

Il corpo appare stretto da tre tuniche, meglio che da una tunica a due balze. Si aggiunge nella parte alta una corta corazza, striata longitudinalmente sul davanti e liscia di dietro, provvista tutto in giro, verso metà, di una cintura a cerniera dalla quale, sulle spalle, pendono due bande frangiate che giungono a toccare l'orlo della veste. La foggia della corazza è vicina a quella portata dai nn. 13-15, 36 e dal soldato di Sant'Anna Arresi, salvo il diverso taglio sull'addome per cui risalta il più stretto accostamento con il n. 89, il cui corazzino mostra spillacci del tutto identici, mentre si differenziano quelli dei nn. 13-15, 36 e del citato soldato. Agli stinchi la nostra figurina porta gambiere della forma del n. 82 e, con rapporto ancor più stretto, del n. 89. Al di sotto delle uose esce il collo del piede nudo con le dita segnate da sottili incisioni come in 89.

La testa del militare è piccola e proporzionata, abbastanza naturalistica, lontanissima dall'espressionismo di tante altre figurine già viste in precedenza. I tratti del volto, gentili, sono leggermente disegnati come nel n. 64 e, meglio ancora, nel n. 89. I capelli cadono a zazzerrina sulla nuca e sono segnati minutamente col solito stilismo del rametto schematico; forse si raccolgono in massa sotto l'elmo scendendo, da ciascuna gota, in una fine trecciolina che fa ricordare quelle di ziu Portolu nel romanzo deleddiano (G. Deledda, *Elias Portolu*, ed. B.M.M., p. 10). Anche per questo particolare il nesso con il n. 89 è puntuale e la relazione stretta e precisa.

Si può affermare facilmente che la figurina è uscita dalla stessa bottega e dalla stessa mano che ha dato forma al n. 89. È un artigiano che modella con eleganza e proprietà e rifinisce con finezza curando la descrizione degli elementi disegnativi delle armi e della veste senza nuocere al valore della struttura corporea resa con sufficiente naturalezza ed anche con apprezzabile distacco artistico.

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, pp. 8 s., 13 s., tav. C; Lamarmora, *Sopra alcune antichità*, 1853, p. 147, tav. suppl. fig. O; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 74, n. 24; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1861, p. 127; Cara, *Cenno*, 1871, p. 28, tav. G, 2; Spano, *Memoria*, 1873, p. 26, tav. n. 10, p. 28, n. 10, p. 30, n. 10; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 280, tav. II, 2; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 67, fig. 54; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 203, tav. XIII, 12; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 35, 86, fig. 22; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 30; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 37, nota 44, p. 60, fig. 3; Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, p. 80, fig. 3; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 40; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 14; *La Crociata*, Malta, 1, n. 7, ottobre 1949, p. 195, fig. in basso a d. (*Guido Perocco*); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 28, pp. 18, 24-25, 28, 36, tav. XXV, 28; *Le Phare Dimanche*, Bruxelles, 14 marzo 1954; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 24, pl. II; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 18, n. 24, pl. 10; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 24, cat. fig. 24; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 24, cat. fig. 24; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 29, n. 24, fig. 12; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 174, fig. 194; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 24; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 56 s., n. 70; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 14.



97. *Soldato orante con stocco e scudo*, alt. res. 15 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Padria (Sassari), loc. sconosciuta.

La figurina ripete lo schema del n. 96, distinguendosi nel resto. Lo stocco, impugnato con la destra, si appoggia all'omero; lo scudo, afferrato all'interno della sinistra, è proteso in avanti come per presentarlo alla divinità. Ambedue le braccia sono piegate al gomito, con gli avambracci portati innanzi, il destro ortogonale al braccio ed il sinistro un po' obliquo e più in alto dell'altro. Braccio e avambraccio destro, con l'asta dello stocco, disegnano un triangolo scaleno di bell'effetto geometrico.

Lo stocco mostra l'elsa a manubrio, nella quale sono ben visibili i due chiodini che la fissano alla stretta lama di forte spessore, leggermente appiattita. Lo scudo, afferrato nel mezzo della superficie interna, è presentato frontalmente in modo che si possa leggerne tutta la disposizione della parte sul piano e la ricca decorazione. Nell'interno, per un tratto del giro superiore, emergono con l'intera elsina e parte della lama, quattro stocchi simili a quello recato a spalla, messi verticalmente, l'uno a fianco dell'altro, congiunti per mezzo della doppia aletta dei manici. L'insieme offre una specie di orlatura traforata che accompagna per un pezzo la curva dello scudo, ne amplia, ne accentua e ne alleggerisce insieme lo spazio uniforme della tesa, chiudendolo in alto come una cornice arabescata di puro valore ornamentale. Sul piano grafico è intesa anche la decorazione dell'esterno dello scudo, curata

con minuzia geometrica, che risalta ancor più se confrontata con l'ornamentazione, pur sottolineata, degli scudi dei nn. 82 ss. Come nelle più di queste ultime figurine, l'ornato consta di strutture divergenti a raggera dall'umbone all'orlo molto pronunziato, di una stretta fascia a tacche oblique alla sua sinistra (forse la cordicella di sospensione), di una più larga banda incisa a spina di pesce che gli gira intorno a coroncina in risalto e lo unisce al bordo destro con una lieve espansione terminale, e chiude il tocco decorativo lo spartito di sei cerchi concentrici in rilievo presso il margine, disposti in simmetria tre nel registro superiore e tre in quello inferiore. Il "decorativismo" non potrebbe essere più evidente e dichiarato, come tema di ricerca e di espressione artistica.

Ma questo valore riappare e viene ribadito coerentemente anche negli altri pezzi dell'elaborata armatura e nella veste della figurina.

Quanto all'armatura, si distingue, per l'imponenza e la vistosità delle lunghe corna, l'elmo, simile, come foggia ed anche per l'alta e simmetrica curvatura ad angolo delle corna, a quello del n. 85. In più l'elmo della nostra figura mostra un anellino nel mezzo della bustina, tra le due creste, come in 104 e, come in quest'ultima, le punte delle corna sono nascoste da una guarnizione ornamentale costituita da una sorta di manicotto cilindrico a rigature sovrapposte (forse la simulazione dei fili metallici ripetutamente girati) o sormontato da una finitura a palla o pomo sferoide, una per ciascun corno, l'una congiunta all'altra. L'anellino poteva servire per adattarvi un ornamento posticcio oppure per sospendere la statua nel luogo dei donari. Il terminale a palla, che si ripete identico in 104 e, senza l'avvolgimento inferiore, nelle corna di statue di animali (nn. 194, 204) costituisce la finitura anche di una strana insegna bronzea, protosarda, ora andata perduta, da S. Maria di Tergu, in forma di protome bovina con l'aggiunta di un viso umano schematico alla base (Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 11, tav. II, 21) e, fuori dell'Isola, riappare, significativamente, sull'estremità di oggetti rituali di piombo, a schema di corna bovine con un busto antropomorfo al centro, siriaci (Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, V-VI, 1941-42, p. 156, fig. 8: Ain Giudi). Il terminale ha significato simbolico e, naturalmente, specie nel nostro soldato serve a valorizzare di più la stilizzazione decorativa dell'insieme.

Quest'ultima riemerge, in tutta la sua appariscenza, nella corazza, nei bracciali e negli schinieri, armi di difesa del devoto militare. La corazza è indossata sopra un'attillata corta tunica, da supporre senza maniche, che lascia scoperte le cosce. Ristretta e rientrante sui fianchi nel giro che fa intorno al tronco, al solito una placca incorporata, la tunica si allarga sopra le anche dove cade a falda scampanata in tre rigide balze sovrapposte disegnate ad anelli in rilievo, separati da profonde gole, che aumentano in diametro dall'alto verso il basso. Due minori anelli risaltano intorno al collo, emergenti dall'orlo superiore della tunica, visibile nella breve scollatura triangolare della corazza; ma questi sono da ritenersi elementi di una goliera di cuoio sagomato. Del resto, non si può escludere che anche la falda a gonnellino della tunica fosse in pelle lavorata.

La foggia della corazza è in parte simile a quella corta e con la superficie di cuoio crudo col pelo segnato da fitte striature verticali, indossata dai nn. 12 e 14-15. Ma se ne differenzia anche in parte perché priva di spallacci e provvista, invece, di mezze maniche che coprono il braccio sino a poco sopra il gomito, lasciato nudo per la necessaria libertà di movimento. All'esterno degli avambracci si disegnano, su ciascuno, tre cerchi concentrici in rilievo, identici a quelli figurati sullo scudo; uno all'altezza delle gambe, uno a metà dell'avambraccio e il terzo al polso. Dobbiamo pensare a guarnizioni di un bracciale costituito da tre pezzi distinti: tre stringhe di cuoio allacciate a intervalli, nelle quali la protezione dell'arto era assicurata dalle piastrelle circolari decorate, di cuoio indurito se

non anche di metallo. Un bracciale consimile si rivede nelle statue dei "demoni militari" nn. 104-105, con le quali la nostra trova altre strettissime corrispondenze (forma della corazza; forma e decorazione dello scudo, al completo con n. 105).

Ultimo tocco "grafico" negli schinieri. Questi, come nei nn. 104-105, sono fatti a gambale con una placca anteriore di forma ovale molto allungata, rinforzata al centro da una cresta rilevata e composta, forse, da tre stecche verticali di legno cucite al cuoio inspessito del parastinco il quale è allacciato intorno alle gambe, alle due estremità, da stringhe robuste di pelle, nettamente in risalto, che lasciano libero il polpaccio al solito pronunziato.

Venendo ora al modellato del corpo, di particolare interesse si presenta il rendimento della testa, nella quale sono ancor più esaltate quelle caratteristiche di deformazione e di espressionismo a cui si è fatto cenno per la figura n. 87. Si ripete la dilatazione frontale, un po' più contenuta. Ma qui il gioco di stiramento si concreta piuttosto nella deformazione laterale o di profilo dell'immagine. Questa dilatazione è ottenuta gettando il cranio tutto all'indietro in modo da esorbitare dalla linea perfettamente verticale delle spalle e delle gambe, e prolungando esageratamente la faccia, col naso e con la bocca. In tal modo il cranio si restringe a un uovo, il volto si allunga a sagoma di uccello suggerita dall'acuto profilo a becco del naso parallelo a quello obliquo e fortemente teso in avanti del mento, piani di costruzione della struttura facciale (vista di profilo) entro cui l'intaglio della bocca aperta tra le tumide labbra recise e della fossa angolosa del mento, introduce un frastaglio di tratti fisionomici che accentua la sagoma già smisuratamente prognata del volto. È questo uno stilismo caratteristicamente orientale, riscontrabile in bronzetti siro-fenici e del Luristan.

A figurine di queste ultime regioni porta anche lo schema della faccia visto frontalmente, nel suo contorno dilatato verso la fronte e nei particolari fisionomici degli occhi, di taglio simile a quelli del n. 87, del naso acuto, del mento a linguetta (v. n. 104). È un volto nell'insieme caotico e dissociato, tutto bozze e cavità irregolari che lo rendono contorto e deforme, come se fosse cavato, in bozza, dalla creta. Né giova ad attenuare il disordine fisionomico il tentativo di dare compostezza ai capelli i quali scendono in due lunghi ciuffi a striature oblique parallele davanti all'orecchio a disco lasciato scoperto, e si ondulano in una zazzera a fitte incisioni che, seguendo la curva del cranio e della nuca, va a toccare col margine inferiore tagliato nettamente l'anello superiore della goliera. Sono capelli lisci, fluenti, i quali col loro tratteggio minuto, portano un ulteriore motivo di accentuazione del valore grafico ed ornamentale dell'insieme figurativo.

La figurina è molto simile, per non dire identica, al demone militare n. 104. Entrambe sono uscite certamente dalla stessa bottega e sono state fatte da una stessa mano. Le ha foggiate un artigiano che tradisce una lontana educazione "luristana" e fa pensare che nell'Isola operasse qualche discendente di quei fabbri-maghi seminomadi delle montagne degli Zagros i quali tanta parte ebbero nella diffusione in Occidente della piccola plastica bronzea dei tempi della civiltà artistica "orientalizzante". Si capisce che questo artista, pur aderendo ai modelli, opera con modi propri e si esprime con un linguaggio composito derivato dal particolare ambiente e dalla diversa civiltà in cui lievitano fermenti di varia e distinta estrazione.

Patina nerastra. Spuntata la lama dello spadino; rotte le gambe della figurina sotto il polpaccio.

#### Bibliografia

Petit-Radel, *Notice sur les nuraghes*, 1826, p. 160; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 291, tav. XXVII, 96; Spano, *Scop. Arch.*, 1866, p. 10; Cara, *Cenno*, 1871, p. 27, tav. G, 1; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 279.

tav. II, 1; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 123, tav. V, 9; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (5-6) fig. 92 (11-12), p. 13, 15-6; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 38, fig. 25; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 30; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 95; Albizzati, *Historia*, 1928, p. 383, figg. 2-3; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 60, fig. 16 a-b; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12, fig. a p. 54; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 184; Lilliu, *St.E.*, 1944, pp. 360-361, nota 84; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 40; Lilliu, *St.S.*, 1948, pp. 13, 21; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 35, pp. 18, 24-25, 37, tav. XXXI, 35; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 87, nota 34; "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *La Nouvelle Gazette*, Namur, 13 marzo 1954, fig. in basso a sin. (*Leon-Louis Sasset*); Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 45; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 21, n. 45; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 45; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 45; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 31, n. 45; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 162-163, fig. 176; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 45; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 277; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 76-77.

**98. Arciere orante**, alt. 19,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Dalla massa di piombo del supporto sorge, a piedi divaricati con dita sottilmente segnate e marcato malleolo, la figurina dell'arciere, nell'atteggiamento dei n. 26 ss. E cioè, ha la mano destra, dal pollice angolato e dal resto delle dita ben distinte, protesa quasi orizzontalmente nel saluto, ad altezza di poco superiore alla sinistra che impugna, per il terzo inferiore della verga cilindrica sinuosa, l'arco tenuto inclinato tra l'omero ed il gomito che tocca la corda.

L'arciere calza in testa un elmo ad alte corna, identico per forma e per proporzioni e postura a quello del n. 86. La gola, col pomo d'Adamo in forte risalto, è difesa da una goliere di cuoio, chiusa alla nuca, di foggia singolare. Consta di due fasce anulari sovrapposte, quella superiore più bassa e stretta rispetto all'inferiore nel cui mezzo è cucito un pettino triangolare che scende a proteggere lo sterno.

Indosso al corpo si osserva una sottoveste, con l'orlo leggermente sporgente dalla tunica che la ricopre, completata, all'esterno, da un attillato giubbotto senza maniche che, aderendo alla linea corporea, rientra alla vita sottile e si allarga a campana sulle anche. Il giubbotto pare liscio sul davanti, almeno nella parte inferiore che fuoriesce dalla placca contro il rinculo dell'arco, ma sul dorso è tutto segnato da striature orizzontali sovrapposte parallelamente le quali si interrompono in basso per far luogo al minuto tratteggio verticale della frangia caudata dell'indumento.

La piastra che difende il petto dal rimbalzo dell'arco, si differenzia nel taglio da quello delle varie e numerose fogge viste nei nn. 16-23, 26-35. Si compone di due pezzi trapezoidali opposti per la base minore, distinti alla tangenza da una rigatura orizzontale che potrebbe indicare una cerniera che permetteva di ripiegare l'oggetto dopo l'uso. Il pezzo inferiore protegge lo stomaco. Quello superiore, che copre il petto, si prolunga ai margini alti in due cinghie o bretelle passate sugli omeri, ai lati della goliere e in parte sotto il suo pettino, e scendenti sul dorso per reggere il consueto armamentario degli arcieri: il vasellino, il turcasso col coperchio e lo spadino figurato di lato (da sinistra a destra nella veduta tergale).



Completano le difese del soldato il bracciale all'avambraccio sinistro ed i gambali. Il bracciale consta di una rigida striscia rigata rettangolare lungo l'esterno dell'arto (una serie di assicelle lignee?) alla quale sono cuciti gli avvolgimenti delle stringhe di cuoio e di un'appendice a linguetta aculeata rilevata presso il polso, come per fermare la verga dell'arco tra il pugno ed il polso stesso. I gambali sono di forma simile a quelli portati dai nn. 82, 89, 96, con la leggerissima variante che i legacci concentrici lasciano una piccola apertura oblunga in corrispondenza al polpaccio, come si vede anche nelle uose del n. 94, però di tipo assolutamente diverso.

Quanto alle fattezze della figura in generale e specie nella modellazione "espressionistica" della testa e del volto, è strettissimo il legame formale e stilistico anche nei particolari col bronzetto n. 86. Le due statuette sono state fuse forse dallo stesso artefice; certo sono uscite da un'unica officina, magari in tempi diversi.

Patina verde. Rotta la parte superiore della corda dell'arco.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 76; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 88, fig. 87; Taramelli, *Boll. Arte*, 1914, p. 255, fig. 7 a sin.; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 60, fig. 17; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 27; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 19, n. 27; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 27; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 27; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 19, n. 27; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 174, fig. 193; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 27; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 55, n. 62.



**99. Arciere orante, alt. 14,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Lo schema è come nel n. 98. La mano destra, atteggiata al saluto, si dispone ortogonalmente all'avambraccio proteso orizzontalmente; la modellazione, nell'insieme, appare meno irregolare e sommaria che in altre figurine, ma le proporzioni delle singole dita non sono rispettate aumentando in lunghezza dall'indice al mignolo, anche se il pollice, come in molte statuette, non è esageratamente ingrossato e divaricato. Nella mano sinistra è impugnata la verga larga ed appiattita dell'arco, alla base; in alto è sospesa sull'omero.

L'arciere calza un elmo di foggia simile in tutto a quella delle berrette a lembo portate dai nn. 90 a sin., 91-92. Il corpo è ricoperto da due tuniche sovrapposte, quella esterna un po' più corta della sottostante; la veste, al solito, si adegua al restringimento del tronco ai fianchi e allo svasamento sulle anche. Nudi gli arti inferiori, dalle cosce che si prolungano con una forte curvatura nelle gambe dai polpacci molto marcati, ai piedi sproporzionatamente lunghi e piatti con dita ben distinte specie alle punte.

Davanti al petto della figura si osserva la piastra che lo protegge dal rimbalzo dell'arco. La piastra è costituita da una doppia lamina di cuoio indurito e rinforzato, di forma quadrangolare rientrante ai lati, che segue la rotondità dell'addome riparandolo in uno con

lo stomaco. Nel mezzo del margine superiore la duplice pezza è sospesa, con cucitura, ad una pettorina trapezoidale retta da bretelle che passando sugli omeri scendono dietro le spalle per trattenere il consueto complesso di vasetto, faretra e spadino. Le bretelle sono segnate da un motivo a spina di pesce e la pettorina mostra i margini variati da brevi incisioni oblique; l'insieme decorativo sembra, più che altro, indicare la superficie del cuoio lasciato al naturale, col pelo in fuori.

Il soldato ha difeso, oltre che il petto, l'avambraccio sinistro avvolto in parte da un robusto e liscio "brassard" di forma semicircolare, che nasconde l'esterno dell'arto e si apre, invece, all'interno lasciandolo in evidenza dal gomito al polso, punti dove si dovranno supporre delle stringhe di fermaglio.

Per la forma e le proporzioni dell'insieme della figura, per il modellato della testa piccola e dei particolari fisionomici del volto nel complesso delicati e tendenti al naturalismo di espressione, la statuetta torna allo stile dei nn. 89-93. Come queste figurine, è provvista di piccole trecce le quali, dipartendosi orizzontalmente dalle estremità delle arcate sopraccigliari, scendono poi verticali davanti alle orecchie sino al collo.

Patina nera. Rotto l'arco a metà della verga e nella metà superiore della corda; spezzata la gamba destra sotto il polpaccio; spuntato il naso forse per un colpo.

*Bibliografia*  
Inedito.

**100. Arciere orante, altezza imprecisabile, già Collezione Dessì in Sassari.**

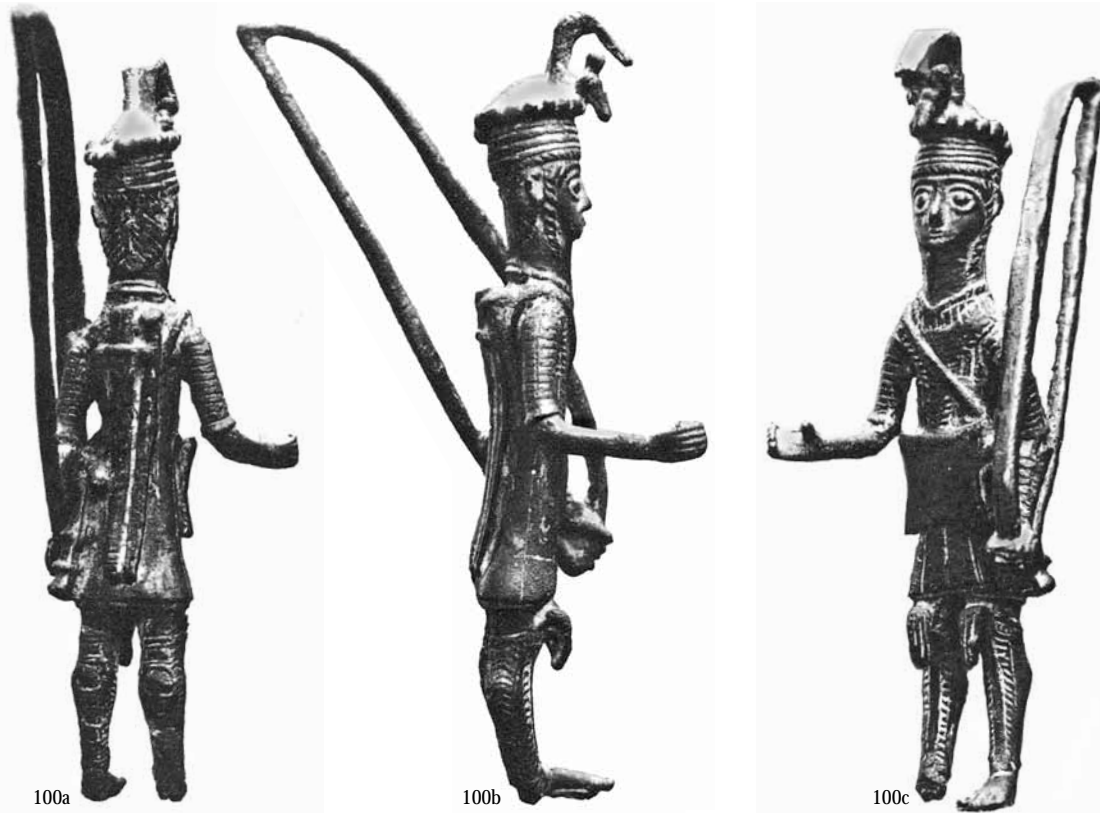
*Provenienza:* Usellus (Cagliari), loc. sconosciuta.

Il cruccio per la sparizione, se non per la perdita totale, di questa figurina, cresce a causa del suo singolare interesse non tanto per il soggetto che è abbastanza comune quanto per certe particolarità di veste ed armatura veramente insolite e specie per il gusto "decorativistico" del quale il piccolo bronzo porge forse il migliore e più classico esempio.

Come il n. 99, l'arciere, stante di fronte con le gambe non molto divaricate, protende orizzontalmente la mano destra che però non è aperta a palma in giù o in avanti secondo il consueto ma, avendo il dorso di lato, tende a curvarsi in dentro come se portasse qualcosa; (tratteneva un bastone come il n. 89? o un altro oggetto quale supponiamo anche per il seguente n. 101?). La mano sinistra impugna alla base l'arco introdotto obliquamente fra l'omero e l'avambraccio.

Se le proporzioni dell'arco non sono alterate a fine "espressionistico", se cioè sono quelle reali dell'arma, si ha l'esempio d'un grande arco pesante che, riportato a terra, giunge all'altezza delle spalle di chi lo reca; è meno alto di quello presentato dal bronzetto che segue, ma è ugualmente notevole per le dimensioni. Quanto alla forma non si differenzia dall'arco del n. 26.

La testa dell'arciere è ricoperta da un elmo del tipo a lembo, ma assai ricco ed elaborato nell'architettura e nella decorazione. La berretta conica è limitata in basso da un'ampia fascia guarnita di quattro rilievi concentrici alternati a rigature (v. n. 99), sulla quale sporge fortemente a gronda un giro di borchie bronzee che fa da corona alla base della liscia e breve cupoletta. La corona perlata stringe il pennacchio a lembo ricurvo sul davanti senza



la solita espansione marginale per non occultare il sottostante ornamento zoomorfo che campeggia sulla fronte, anche esso trattenuto dal rinforzo anulare. Non è facile l'identificazione della piccola protome decorativa frontale. Le corte appendici a linguetta erette sopra il capo, il risalto su cui spiccano gli occhi a globuletto, specie il lungo muso aguzzo parrebbero suggerire lo schema d'un canide, forse d'una volpe: l'emblema del corpo al quale sarebbe appartenuto l'alto ufficiale (ché d'un graduato si tratta) o anche il simbolo totemico della tribù d'origine.

Del pari complicato è l'insieme dell'abbigliamento e dell'armatura figurato sul petto, i cui elementi però sono in parte già conosciuti. La foggia del giubbotto di pelle a mezze maniche è quella vista nel n. 94. Uguale all'esempio del n. 98 è la piastra contro il rimbalzo dell'arco che sospende alle spalle, per mezzo delle bretelle, il completo di vasetto, faretra e spada. Anche il "brassard" che riveste l'avambraccio sinistro non si allontana dal tipo del n. 98, solo che è unito da due stringhe alla manica del giubbotto in modo però che resta libero il movimento del braccio all'articolazione del gomito, ed è provvisto di una borchia rotonda con cerchi concentrici in rilievo situata all'esterno del polso (si confronti con le rondelle del n. 97, qui in tre). In più si osserva una funicella a tracolla dall'omero destro all'ascella sinistra, che sembra sospendere un oggetto di difficile interpretazione, forse un'arma supplementare (altra faretra?), di cui si vede la parte inferiore sagomata a ghiere e gole in corrispondenza al fianco sinistro, dietro la base dell'arco.

L'intera altezza delle gambe, dal ginocchio al collo dei piedi nudi, è coperta da uose provviste, nell'estremità superiore, di lunghe linguette di presa ricurve in fuori con la punta rivolta in giù, segnate da rigature longitudinali. Anche il resto dell'estesa superficie dei

gambali è tutta riccamente e minuziosamente ornata di incisioni lineari. Una stretta banda punteggiata sottolinea il margine alto; lungo lo stinco corre una lista risparmiata nel cuoio liscio limitata ai lati da una fascia a breve tratteggio obliquo; seguono ai fianchi dell'arto altre partizioni lisce longitudinali parallele alle prime e, infine, dietro sono disegnati un po' confusamente i laccioli concentrici alternati con tratti lisci varidistanti tra i quali spiccano quelli tondeggianti che sembrano lasciare scoperti i rilievi dei polpacci (cfr. n. 94).

Per la forma e le proporzioni della testa come per i lineamenti del viso sino nei particolari, la statuina si assomiglia moltissimo al militare a sinistra del gruppo n. 90; è vicino, anche se non così puntualmente, al n. 89 del quale, però, ha identico il mezzo ovale rilevato e striato a spina di pesce della zazzaretta. Altro nesso con queste figurine, come coi nn. 92-93, 96, 99, è dato dalle treccioline nella nostra ancora più elegantemente acconciate in una più bella cornice geometrica costituita dalla ciambellina ritorta avvolta intorno alla testa dalla quale scendono i due sottili capi che limitano le gote ed il collo lasciandosi dietro scoperte le piccole orecchie.

Questo lezioso gioco d'intreccio dei capelli insieme alla delicatezza della fisionomia danno una certa finezza alla statuina. Ma la sovrabbondanza decorativa che giunge all'eccesso, l'insistenza pedante nel descrivere ogni minuzia di armi e vesti, il carico "barocco" di queste ultime, la troppo scoperta sproporzione nelle parti del corpo e specie tra gambe e busto, guastano l'effetto d'insieme dell'immagine che risulta impacciata e un po' goffa, quando non è leggermente deforme come nel tronco se visto di profilo.

Rotto il piede destro; per il rimanente la figurina è integra.

#### Bibliografia

V. Dessì, *Descrizione d'una statuina militare votiva, rinvenuta a Usellus*, Sassari, 1895; Taramelli, *Not. Scavi*, 1904, p. 232, figg. 5-6; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 102, fig. al centro, p. 156, fig. al centro; Pais, *Storia dell'Italia antica e della Sicilia*, I, Torino 1933, p. 120, fig. a sin.; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 14, tav. V, I, p. 22; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 55, nn. 63-65; R. Bartoccini, "Vulci, Storia-Scavi-Rinvenimenti", in *Atti del VII Congresso Internazionale di Archeologia classica*, Roma 1958, p. 26, nota 1; Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVII, 1959, p. 302, nota 33; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 129, fig. 88.

#### 101. *Arciere con arco pesante a terra*, alt. 13,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Urzulei (Nuoro), loc. sconosciuta.

La statuina sta ritta frontalmente con i piedi poggiati e saldati a una basetta trapezoidale. Il braccio destro è piegato al gomito ma la mano anziché essere levata e aperta nel gesto rituale della preghiera, è chiusa in modo che entro il pugno resta un foro nel quale stava introdotto un qualche oggetto d'offerta o un attributo. Grossa, vistosa, è questa mano, ma non tanto quanto la sinistra – gigantesca – che impugna nella parte superiore la verga di un arco pesante, alto quasi come la figurina di cui segue il profilo verticale, marginandolo parallelamente. La foggia dell'arco, proprio per il suo uso al suolo (da torri e camminamenti di nuraghi), si diversifica da quella degli archi portati dalle figurine finora descritte, in quanto la verga, anziché descrivere una parabola semplice, rientra leggermente nel mezzo e si ripiega ai due estremi in brevi concavità; ne risulta una



linea sinuosa, elegante, che fa contrasto col profilo rigido della corda che sembra un bastone cilindrico.

La testa della statuina è coperta da un elmo conico liscio con un pennacchio ricadente a largo lembo sulla fronte, tutto rigato sulla superficie dorsale (v. n. 90 ss.).

Nulla di speciale nella veste a doppia tunica liscia, che lascia scoperte le cosce, e sulla quale si rileva la solita placca che protegge lo stomaco dal rimbalzo dell'arco, sospesa a due bretelle di cuoio a strisce (due davanti e tre dietro), le quali ricadono dagli omeri sulle spalle sino a poco sopra l'orlo della tunica. Per attutire lo stesso rimbalzo dell'arco, l'avambraccio sinistro è difeso da un bracciale, i cui lembi sono legati, all'interno del braccio, da stringhe di pelle rese con rilievi paralleli alternati a rigature, cucite alla superficie liscia della guaina fatta, pur essa, di cuoio lavorato e bordato con incisioni (confronta, per la foggia, il n. 99).

Un elemento di straordinario interesse è costituito dalla presenza di calzature ai piedi. Sono dei calzari a sandalo, di un tipo già visto nella statuina n. 94 e che rivedremo nel bronzetto da Vulci n. 103. Si distinguono molto bene le parti: la suola spessa ed i legami che la assicurano all'arto. I legacci a fettuccia stanno due sul dorso del piede ed il terzo dietro il calcagno. Dei primi due, che sono allacciati al terzo, uno stringe trasversalmente il dorso del piede presso al collo e l'altro dalla stringa trasversale va ad unirsi, passando obliquamente

sul dorso stesso, alla punta della suola, dove spuntano le dita nude, distinte da incisioni. I calzari sono evidentemente di pelle: di bue o anche di capra, cinghiale e cervo.

Quanto alle armi di offesa recate dalla statuina, si è detto dell'arco di un tipo speciale; in relazione con l'arco è la faretra, visibile sul dorso nello spazio tra le due bretelle che sospendono la placca difendistomaco. Anche questa faretra è singolare. Cioè non c'è un astuccio a parte, allacciato alla veste come nelle altre figurine, ma le frecce (o stilette, a giudicare dall'estremità a capocchia?) sono infilate in tre anelli o manicotti, ciascuno di tre strisce di cuoio, cuciti alla tunica, sovrapponendoli lungo la schiena, a giusta distanza tra di loro, conformemente al contenuto: dei tre anelli, quelli superiori sono più grandi e aperti per farvi passare le frecce o gli stilette, in numero apparente di due, quello inferiore è un astuccio chiuso in basso per trattenere le punte dei dardi. Giova anche notare che la faretra non è accompagnata dal gruppo del vasetto e della spada, consueto negli arcieri, salvi i nn. 24-25.

Mentre per la forma e lo stile del capo e per i particolari fisionomici, la statuina si lega al n. 95 (non a caso i Comuni da cui provengono le due figurine sono contermini), se ne distingue, invece, per la capigliatura. L'arciere di Urzulei ostenta una sorta di parrucca sontuosa. I capelli sono raccolti in lunghe vistose trecce a sei capi. Due dei capi scendono sulla nuca divaricandosi alla base del collo e quattro ricadono sul petto, due per omero, formando una massa decorativa che si inserisce nel contesto geometrico della veste e della armatura, sottolineata dalla partizione simmetrica delle singole trecce rese a brevi striature oblique. La cadenza ricorda quella delle trecce del n. 94.

Patina nera. Rotto un angolo della basetta.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1904, p. 228, figg. 3-4; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, figg. 88-89; Levi, *Not. Scavi*, 1937, p. 88, figg. 5-6; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 182; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 40, pp. 18, 24-25, 35, tav. XXXIV, 40; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 51; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, n. 51, p. 21; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 51; Pesca, *Praehistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 51; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 32, n. 51; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 171, fig. 189; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 51; "Sardinian Archaeology", in *The Times Literary Supplement*, n. 2768, febbraio 1955, fig. a p. 97, a sin. (frontespizio); Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 56, n. 68.

#### 102. Testina di soldato, alt. res. 3,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La testina appartiene ad un arciero o a un portatore di stocco e scudo.

Alla testa calza l'elmo con corna (delle quali non si può ricostruire l'altezza perché rotte alla nascita) e con appendici acute sulla linea di cresta, una davanti che si prolunga nel risalto verticale sulla fronte della bustina e l'altra di dietro; l'ampia gola tra le appendici è occupata, a mo' di ponte, da un anellino di sospensione (v. i nn. 88-89).

Il taglio del viso ricorda quello della statuina n. 89, il profilo si accosta al n. 88 del quale la figurina mostra anche la forma e la cadenza delle trecce. Il resto dei capelli è portato sciolto e, sulla nuca, si disegna nella zazzaretta rilevata e striata da incisioni verticali e parallele (e non a spina di pesce come nel n. 100 ed altri).



Nella larga e corta faccia tondeggiante sono ben distinti e tendenti all'espressione naturale, pur nell'immane stilizzazione che ha qualcosa di "dedalico", i particolari fisionomici: l'arcata sopraccigliare di lieve risalto, gli occhi oblunghi contornati dall'ovale inciso delle palpebre, la bocca sottile. Poco gentile il naso allargato alla base e che sembra schiacciato a causa di una rottura della punta.

La forma e le proporzioni del viso, l'espressione ferma e staccata, il taglio netto ed il profilo allungato degli occhi, oltre all'acconciatura delle trecce, richiamano alle sculture cipriote ed alle derivazioni etrusche. Si confronti, ad esempio, il cippo di pietra a busto femminile da Chiusi, del VI sec. a.C. (prima metà) in Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 309, tav. 42. Non è priva d'interesse nemmeno la singolare rispondenza tra questa scultura ed altre statuette chiusine col bronzo sardo n. 100 testé descritto, a proposito della pettinatura dei capelli i quali incorniciano la testa con ciambelline stilizzate a riccioli e scendono davanti in due trecce.

Patina verde.

**Bibliografia**  
Inedito.

**103. Guerriero con corazza borchiate, alt. res. 11,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sulcis (Cagliari), loc. sconosciuta.

È una statuetta davvero singolare, presumibilmente di guerriero, rappresentata stante di fronte non sappiamo in quale atteggiamento; il moncherino del braccio sinistro teso orizzontalmente in avanti e quello del braccio destro portato un po' indietro ricordano la posa delle braccia dei nn. 14-15.

Alla testa è calzato un elmo conico con una cresta mediana trapezoidale molto spessa, ai lati della quale stanno due brevi prominenze.

Alla gola figura una strana protezione costituita da due rilievi anulari sovrapposti simultanti "torques", i quali limitano in alto una sorta di ampio collare scendente a punta sul petto e rilevato intorno al collo in una specie di bavero ad alto orlo che si interrompe dietro la nuca; l'orlo sagomato fa pensare ad un indumento di cuoio anche nella terminazione anulare che stringe la gola dove, a considerarli non legati al colletto, gli anelli darebbero invece l'impressione di essere metallici (soprattutto il superiore).

Questo collare copre la scollatura d'una non meno strana corazza che doveva infilarsi dalla testa appunto per l'ampia scollatura; non è improbabile che i due pezzi si allacciassero fra di loro, una volta indossati: prima la corazza e poi il collare. La corazza protegge la parte anteriore del corpo compreso l'addome, dietro invece si limita a difendere l'alto della schiena restando scoperto il basso che è nudo con l'indicazione del solco della spina dorsale. Davanti la corazza è spartita verticalmente in zone parallele borchiate divise da costolature, come il gonnellino dei nn. 24-25 (arcieri di Sardara); dietro è liscia, ma guarnita in corrispondenza alle scapole, da due placche tondeggianti nelle quali si ripete la stessa decorazione a borchie, eseguita con minor cura.





Sotto alla corazza emergono le anche con i femori divaricati ed il deretano pronunziato. Le anche sembrerebbero nude, ma il risalto visibile sul dorso dove finisce il solco della spina dorsale (parte propriamente nuda), segna l'orlo superiore d'una foggia di brache sottili e strette che coprono in tutto o in parte gli arti inferiori. Ciò è confermato dal modo come è reso il sesso maschile, in una piccola protuberanza tondeggiante così fatta perché è compressa dal velo dei calzoni; se il membro virile fosse stato nudo, l'avrebbero espresso nei particolari. Del resto che certe categorie di guerrieri sardi portassero corte brache attillate, lo prova chiaramente il soldato di S. Anna Arresi, Spano, *Scop. arch.*, 1875, p. 9 ss., tav. fig. 7, nel quale anche il sesso si pronunzia sotto l'indumento.

La testa della figura è solida ma tozza, sproporzionata rispetto al corpo; il volto d'un ovale deformato e gonfio. Gli occhi a tondino inciso (come gli occhi d'un uccello) sono disegnati in modo simile a quelli del n. 62 e dell'offerente di Abbasanta della Collezione Gouin n. 63; profondo invece il taglio della bocca; le orecchie sono abbozzi sfuggenti con indicazione del cavo auricolare, mento pronunziato come il naso senza il solito stilismo a T.

Il bronzetto è forse uno di quelli, trovati con l'esemplare sopra citato, a S. Anna Arresi-Sulcis, e che l'ingegnere minerario tedesco Carlo Heym disse allo Spano che si sarebbe potuto recuperare con altri (*Scop. arch. cit.*, p. 10).

Patina nera. Rotte le braccia e le gambe sopra i ginocchi.

#### Bibliografia

Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 33, fig. 21, pp. 69, 71; Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1913, pp. 39, 106; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 43, fig. 10, pp. 52, 69, 81; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 16, fig. 178; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 80.

#### 104. *Eroe con quattro occhi e quattro braccia*, alt. 19 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Lo strano essere sorge a gambe divaricate, da un supporto identico a quello dei nn. 84, 93, a guisa di forcina ricurva in basso, che trova confronto anche in perni di statuine bronzee orientali, come, ad esempio, in quella siriana (Müller, *Frühe Plastik*, tav. XLI, 399, questa statuina risponde alle figurine sarde pure per il pileo e la tunica a balze, oltre che per la stilizzazione longilinea).

Il personaggio è rappresentato in perfetta veduta frontale, stante, tutto in armi; è, infatti, una sorta di "demone" militare, iperantropico.

Sulla testa calza un elmo a bustina con cresta mediana a mezzaluna ed un rilievo acuto sulla fronte a mo' di visiera embrionale; nel mezzo della cresta è fissato un anellino (v. n. 102) e, sotto la cresta, all'occipite, si levano lateralmente due lunghe corna confluenti e tangenti alla sommità (ora sono state ricomposte, ma in origine divergevano di poco). Le corna non terminano a punta, come per esempio nel n. 96 (quale distanza pure nel garbol!), ma finiscono in manicotti cilindrici segnati da rilievi concentrici che simulano un avvolgimento, sormontati da pomi sferici; si tratta non di elementi introdotti sulla punta delle corna per renderle inoffensive, ma di puro stilismo ornamentale dettato dalla impostazione "decorativa" della statuina. Il particolare lo abbiamo visto nel soldato



104a



104b



104c

con elmo cornuto (n. 97), e lo rivedremo nelle corna di bovi a sé stanti (nn. 194, 204) o costituenti protomi di navicelle votive (nn. 297, 310).

Il corpo è stretto da tre tuniche, o (ma meno bene) da una tunica a tre balze, come nel n. 87 col quale c'è di comune anche la corta corazza oltre la simiglianza formale e stilistica che fa assegnare i due pezzi alla stessa bottega se non pure a un unico artigiano. La foggia della corazza è quella provvista di maniche che coprono le braccia sino a poco sopra il gomito; le mezze maniche delle braccia interne mostrano l'orlo sulla stessa linea di quello del busto del corsaletto. Le superfici sono segnate davanti da due lunghe bande marginali striate longitudinalmente che ne includono una terza centrale liscia; il dorso, poi, è variato da una serie di fitte incisioni verticali parallele che si continuano nell'esterno delle maniche seguendone la forma a segmento di cerchio. Le striature vogliono suggerire convenzionalmente la materia della corazza: pelle di muflone a pelo corto.

La protezione della figurina, che mostra il collo difeso da due collarini (forse l'estremità superiore di due tuniche ristrette a colletto intorno alla gola), è completata da gambiere di cuoio liscio, in forma di manicotto cilindrico rilevato fortemente agli orli (marcati i polpacci a spigolo). Del resto cosce e piedi sono nudi, i piedi con l'indicazione dell'astragalo e delle dita rese con grossolane incisioni.

Ciò che colpisce nella statuina (oltre i quattro occhi nel volto) è che dal suo busto nasce non un braccio per parte, come in un individuo normale, ma invece una coppia di braccia, in modo anomalo, "mostruoso"; così essa presenta non due ma quattro braccia. Le coppie sono espresse geometricamente e simmetricamente in due piani sovrapposti perfettamente paralleli; la coppia superiore, esterna, si stacca dagli omeri come in natura, ma la coppia inferiore, interna, emerge dalla zona delle costole in modo astratto e irrazionale. Viste di dietro, le braccia si dispongono "decorativamente" in uno schema "a bilancia", centrato nell'asse del tronco, ricurve come i bracci d'un candelabro.

Ciascuna delle braccia tiene un'arma (quattro braccia quattro armi); ma il rapporto è concepito così che a coppia di braccia diversamente impostata corrisponde una diversa coppia di armi. E, pertanto, le due braccia superiori esterne reggono ciascuna, impugnandolo all'elsa, uno stocco cilindrico appuntito, appoggiato obliquamente all'omero; e le due braccia inferiori interne sostengono, per la maniglia mediana del cavo, uno scudo. Gli scudi, tangenti, formano un primo piano a partizione bilaterale di elementi, dietro cui si staglia la figurina in pieno centro prospettico; gli stocchi che, se prolungati idealmente, si toccano dietro la nuca della statuetta, col loro convergere in alto chiudono la composizione geometrica e con la posizione obliqua all'indietro simulano una proiezione spaziale istintiva.

Al primo piano degli scudi, come al primo piano tergale della corazza, l'artigiano ha dedicato una particolare cura nel disegno; non c'è dubbio che questi oggetti reali passano anche e soprattutto a funzione di ornamento in una sintesi plastica tendente allo "informale". La minuzia grafica (incisioni radiali sull'umbone, rametto schematico nelle due sezioni del tondo, taccheggiate sul rinforzo trasversale - a cordone all'interno e a fascia con giro umbonale e con espansione esterna a coda) si apprezza meglio se comparata col rendimento grossolano di più o meno consimile decorazione in identiche forme di scudo portate dai nn. 83 ss. Il senso ornamentale si coglie pure nella resa del particolare delle else, con impugnatura a cornetti divaricati, degli spadini applicati nell'interno degli stessi scudi, e specie nelle armille a borchia rotonda decorata da cerchi concentrici, che si susseguono, in bell'ordine, all'esterno delle braccia dell'essere irreali (quattro per ciascun braccio della coppia superiore ed uno in ogni braccio della coppia inferiore).

Altro particolare che colpisce nel "demone" è il volto, che si applica, come una maschera piatta laminata, alla struttura schiacciata della testa, rovesciata all'indietro secondo un noto stilismo. Questo volto è dilatato frontalmente, sia per una convenzione caratteristica di figure a soluzione in piano già osservata, sebbene meno marcatamente, nei nn. 51-62 e 87, sia e soprattutto perché non era dato rappresentare, con l'evidenza necessaria per un'illustrazione, i quattro occhi se non sopra un'estesa superficie facciale.

Sotto l'ampia arcata sopraccigliare ortogonale al naso (schema a T), gli occhi si allineano sullo stesso piano orizzontale, iterandosi in rigida, puntuale successione geometrica. Sono occhi devitalizzati, irreali, assunti a simbolo ornamentale. La forma consiste in un globetto concentrico al giro in rilievo delle palpebre, e corrisponde a uno stilismo comune in figure dell'arte mediterranea d'altri paesi; per esempio una modellazione di occhi identica presenta la statuina femminile cipriota Müller, cit., p. 148, tav. XLV, figg. 430-431. Anche il modellato della testa col viso prognato ed il mento aguzzo suggerisce confronti tra il "demone" di Abini e bronzetti di arte orientale mediterranea, specialmente siriana (Müller, cit., p. 245, tav. XXXVII, pp. 376-377, 379-380). Ma la correlazione più stringente, per la stilizzazione rotonda ed appiattita della faccia, la forma del mento a linguetta e specie quella descritta degli occhi, è con figurine di bronzo del Luristan (Persia), come, per esempio, con la statuina nuda femminile della coll. Heeramanek a New York (*Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, IV, 1961, p. 739, fig. 901).

L'insieme iconografico della statuina è ben singolare, ma credo, col Pais, che esso si possa inquadrare nel complesso di quelle concezioni mitico-religiose orientali di figurine iperantropiche che trovano un parallelo, per esempio, in statue cipriote rappresentanti guerrieri provvisti di più gambe (secondo la geometria mesopotamica) e di più scudi (Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 107, tav. A, e, f, da Cesnola, *Cyprus*, p. 156).

A parte queste significative correlazioni iconografiche e ideologiche, è difficile poter definire la natura di questo strano essere protosardo. Il primo illustratore, lo Spano (*Scop. arch.*, 1865, p. 10), vi riconosceva un eroe la cui forza e abilità militare sarebbero state rappresentate con l'iterazione di braccia ed armi, mentre l'iperoftalmia avrebbe significato la saggia avvedutezza e la terribilità distaccata del personaggio superiore. Altri (Pais, Milani, Von Bissing) vi vollero vedere una divinità con allusione a dei del pantheon fenicio (Krono con quattro occhi), greco (Briarèo dalle cento braccia), indiano etc. Pettazzoni propose la curiosa ipotesi che fosse l'immagine d'un soldato che avesse superato con esito felice il giudizio ordalico delle acque.

Forse si tratta di una figura demoniaca, certamente mitografica, nella quale, con la magia simpatica dell'iterazione delle membra tradotte in forme d'arte espressionistica ed *illustrativa*, proprio per segnare il distacco dal reale, si esalta il valore guerriero; un'astrazione concettuale radicata nella spiritualità delle genti nuragiche e facilmente trasferibile in immagine per una civiltà pronta al simbolo nonostante le forti resistenze "naturali".

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. Arch.*, 1865, p. 8, tav. n. 1; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 68; Perrot-Chipiez, *Hist.*, 1887, p. 65, fig. 51; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 203, tav. XII, 7; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 39, fig. 26; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 159, nota 5; Pettazzoni, *Rend. Lincei*, 1910, p. 220, fig. 1; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 38, fig. 7; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 33, fig. 41; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 84, figg. 103-104; Della Seta, *Italia Antica*, 1928, p. 60, fig. 51, basso a sin.; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 40, fig. 8 a-b; Della Seta, *I Mon. dell'Ant. Class.*, II (Italia), 1933, p. LXIII, fig.

296 a p. 121; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 10; Taramelli, *Enc. Ital.*, 30, 1949, p. 849, fig. 2ª da sin.; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, pp. 158, 183; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 361, nota 84; Lilliu, *St.S.*, 1948, pp. 12-13, tav. V, 3, p. 21; *Corriere di Trieste*, 16 agosto 1949, fig. al centro (*Giuseppe Di Marco*); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 34, pp. 18, 19, 22, 24-25, 37, tav. XXX, 34; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 46, tav. XVI, 2, p. 60; Lilliu, *Du*, luglio 1952, p. 33, fig. 8; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 87, nota 34; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, fig. a p. 10; "Altsardische Bronzeplastiken", in *Luzerner Neueste Nachrichten*, 30 gennaio 1954, n. 25, p. 21, fig. in alto al centro (*E. F.*); "Ancient Bronzes from Sardinia", in *The Daily Telegraph*, 24 novembre 1954, fig. in alto a d.; Apollonio, "Les petits bronzes", in *Les Beaux Arts* n. 642, 5 marzo 1954, p. 1, in alto a d.; "Bronzen Beelden van Sardinië", in *Het Belang van Linburg*, Hasselt, 13 marzo 1954, fig. in alto a d.; "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *La Lanterne*, Bruxelles, 9 marzo 1954; "Les petits bronzes de Sardaigne", in *Soir Illustré*, 18 marzo 1954, p. 21, fig. in basso a sin. (*Paul Caso*); Lilliu in Cambosu, *Miele amaro*, 1954, p. 32, tav. a d.; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 44; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 21, n. 44, copertina; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 44, cat. fig. 44; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 44, cat. fig. 44; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 31, n. 44, fig. 11; "Sardinian Mystery", in *Glasgow Herald*, 24 novembre 1954; *The Illustrated London News*, 27 novembre 1954, p. 957, fig. 6; "Winckelmann und die sardische Bronzen", in *Neue Zürcher Zeitung*, n. 299, 7 febbraio 1954, p. 5 (*Hans Juiker*); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 172, figg. 181-182 a p. 166-167; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 7, tav. XIV; Lilliu, "I bronzetti", *Rivista Shell Italiana*, agosto 1955, pp. 6, 7, fig. a d.; Lilliu, *L'illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 30, al centro in basso; Lilliu, "Nuragian Bronzes from Sardinia", in *Antiquity and Survival*, The Hague 1955, p. 281, fig. 8; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 44, fig. 7; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 61, n. 95; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, 19; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 126, fig. 86; Guido, *Sardinia*, 1963, pp. 176, 269, pl. 61.

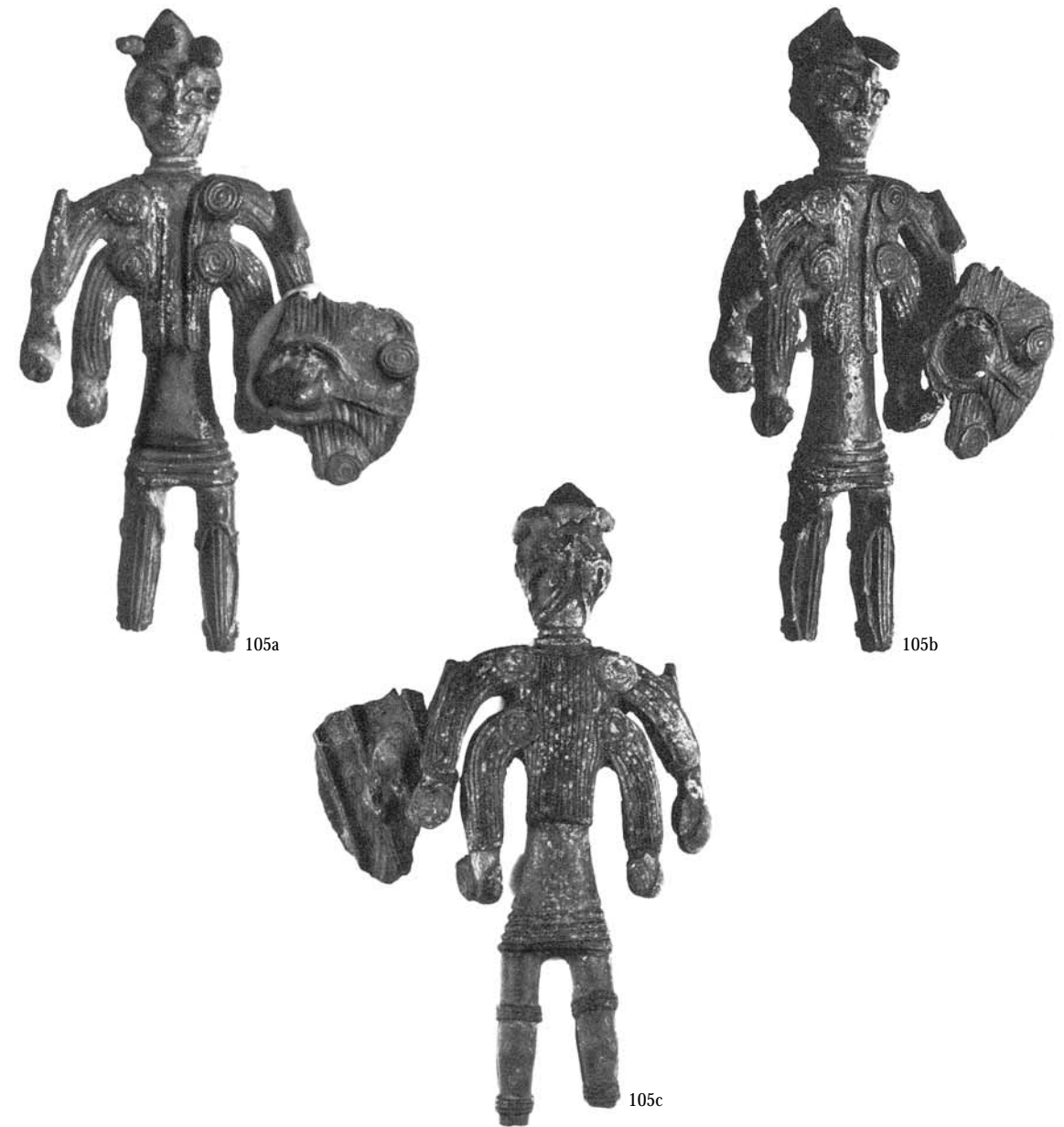
**105. Demone militare, alt. res. 14,6 cm, Cagliari, Collezione A. Asquer, ved. Fadda.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini; la statuina è una delle tre trovate ad Abini nel 1868 ed acquistate dal Visconte F. Asquer, dal quale passarono agli eredi.

È un'altra edizione del n. 104, fatta dallo stesso artigiano o nella medesima bottega che, per trovarsi questo tipo di figurine soltanto ad Abini, operava forse in loco al servizio del santuario. Il bronzetto viene da un diverso modello di cera, poi fusi con la colata rovente della lega metallica.

L'armatura è simile nelle due statuine, salvo leggere varianti. Le corna dell'elmo, in quella in esame, sono protese in avanti, a meno che non siano state piegate già in antico da un colpo. La corazza è aperta sul petto e decorata sui margini dell'apertura da cerchielli concentrici, sovrapposti, due per parte dei lembi; altre due coppie di simili cerchielli ornano il retro della stessa corazza alla giuntura tra il tronco e le braccia della statuina. Cerchielli si aggiungono pure sugli scudi dei quali, quello in parte conservato, fa vedere, all'interno, tre anziché due spadini. Le gambiere mostrano la placca ovale sugli stinchi, segnata da forti costolature verticali e parallele.

Il volto è meno dilatato, subtriangolare, con le sopracciglia ad ampia arcata risalente sino alla base dell'elmo con il naso relativamente piccolo a profilo aquilino; entro ciascuna delle arcate sopraccigliari, distinte l'una dall'altra (una volta tanto non si presenta lo schema a T, ortogonale, mentre l'incontro è curvilineo), sono contenute le due coppie di occhi a globetto (un occhio è però obliquo e dà al viso un aspetto grifagno).



Alla nuca i capelli, anziché essere resi a striature trasversali come nel n. 104, si rilevano in trecce modellate a girali, in modo "barocco" che contrasta col rigore geometrico dell'insieme figurale. Null'altro di distinto.

Patina grigio-verde, molto bella. Spuntate le corna; rotti gli stocchi alle estremità; rotta la coppia di braccia a destra sotto il gomito, prive delle mani; rotte le gambe al collo del piede.

**Bibliografia**

Spano, *Scop. arch.*, 1868, p. 16; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 51 s., nn. 96-97; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XLV, a.



**106. Demone militare**, alt. 15 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.  
*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina ripete il soggetto del n. 105, ma diverge notevolmente per la forma corporea, per lo stile, per fogge di veste ed armatura. Per tutti questi elementi, invece, e per la struttura fisica e massiccia si lega strettissimamente al n. 94, tanto da far pensare alla rappresentazione di quel capo militare in una immagine idealizzata e trascendente, demonica se non proprio divina. È anche evidente che le due statuette così simili furono modellate dallo stesso artigiano, quella che si descrive, però, con minor cura rispetto all'altra.

L'elmo è costituito da una calottina emisferica con piccola cresta alla sommità e corna brevi protese orizzontalmente (v. n. 11 ss.). L'orlo dell'elmo forma tettoia sopra la fronte fortemente rientrante, come in 94.

Al corpo è riprodotto il giubbone di cuoio a mezze maniche (infilate soltanto nella coppia esterna delle braccia), visto in 94, ma le striature che segnano le maniche ed il giro del colletto sotto la nuca (il resto della superficie non presenta decorazione) sono ben lontane dal rigore e dalla finitura ornamentale quale nella statuina comparata; sono, invece, sommarie e trasandate come la modellazione in genere del busto.

Lo stesso va detto per l'ornato degli scudi simili nell'insieme all'esemplare portato dietro le spalle dal n. 94, con in più i tre pugnali applicati all'interno di ciascuno scudo, di forma diversa da quella degli stiletto dei nn. 104-105. Sono, infatti, più corti e con l'impugnatura a manubrio come in pugnali italici d'un tipo noto da esemplari di Tarquinia, Popolonia e altrove (Aoberg, *Bronzezeit. u. Früheisenzeit. Chronologie*, I, Stockholm, 1930, p. 30, fig. 239; Minto, *St.E.*, III, p. 104, fig. 13; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 119 – non oltre l'VIII sec. a.C.).

A differenza dei nn. 104-105 la statuina, come il n. 94, reca un altro pugnale di traverso al petto, del quale si scorge la parte inferiore sopra l'addome: lo sospende una funicella a tracolla fra l'omero destro e l'ascella sinistra (ben visibile nella veduta tergale).

Uose e calzature ai piedi non si diversificano dalle fogge osservate nel n. 94, statuina a cui la nostra si stringe, con tutta evidenza, anche per il modellato corporeo. Risalta la somiglianza netta nella costruzione massiccia della testa col volto assai allungato in rapporto al taglio largo della statuina gemella, ma ugualmente scavato specie alla bocca che sembra quella di un vecchio sdentato, e sono pacifiche le rispondenze nel disegno ortogonale, assai marcato, delle sopracciglia e del breve naso, nel taglio degli occhi a globetto cerchiato, nell'escrescenza informe delle orecchie portate indietro e come applicate sulla nuca "taurina".

Torna, infine, il particolare delle trecce simile nell'impostazione e nell'acconciatura a due capi ritorti, anche se nella nostra statuina si rivela una cadenza meno precisa, avendo le trecce, piuttosto, una consistenza corposa, una mossa plasticità. Elemento, quest'ultimo, che non stona anzi si adatta a tutto quel confuso e gonfio ammonticchiarsi di armi sul davanti dello strano e irreali personaggio: una specie di eroe di Lilliput di un paesaggio immaginario nuragico.

Patina verde. Spuntate le corna.

#### Bibliografia

Baux-Gouin, "Essai sur les nuraghes et les bronzes de Sardaigne", in *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1884, p. 208, fig. 119; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 82, tav. III, 5; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 66, fig. 52; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 33, fig. 15; Pettazzoni, *Rend. Lincei*, 1910, p. 221, fig. 4; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 38, fig. 10; Taramelli, *Boll. Arte*, 1914, p. 255, fig. 7 al centro; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 33; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 39, fig. 7; Taramelli, *Il Regio Museo Nazionale*, 1936, p. 13; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 38, pp. 18, 24-25, 38, tav. XXXIII, 38; Lilliu, *St.S.*, 1952, X-XI, p. 87, nota 34; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, fig. a colori frontespizio interno; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 59; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 47; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 21, n. 47; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 47; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 47; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 32, n. 47; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 168, fig. 183; Lilliu, "Small Nuragian Bronzes", 1955, p. 283, fig. 9; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1955, 1, p. 276; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 47; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 62, n. 98; Lilliu, *Il Convegno*, X, dic. 1957, p. 16.



**107. *Essere demoniaco*, alt. 13,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Come tipo iconografico è simile ai nn. 104-106, ma presenta forti varianti rivelate da una modellazione di stile assai semplice e asciutto, ben lontano dal preziosismo grafico di 104-105 e dal carico plasticismo di 106.

La figurina calza alla testa l'elmo a bustina con brevi corna ricurve in alto, senza traccia di cresta mediana; le corna sono molto ravvicinate, quasi tangenti. Al corpo veste una tunica che lascia scoperte le cosce prolungate, senza articolazione alcuna, nelle gambe, pure nude, come i piedi. Sopra la tunica si disegna il giubbotto di pelle, con le maniche che coprono appena il tratto superiore delle braccia, chiuso sul davanti lasciando una piccola scollatura. Tutta la superficie tergale del giubbotto e quella anteriore delle maniche sopra gli omeri, è variata da una sottile decorazione a striature verticali, più fitte e fini sul dorso, più larghe ed incise in corrispondenza alle spalle.

Gli scudi protesi dalle braccia, quello a destra dall'interno della coppia e quello a sinistra dall'esterno, sono contenuti entro il limite delle spalle, in modo da contrarre il più possibile la dilatazione della figura (al contrario dei nn. 104-106 che giocano su un frontalismo disteso) valorizzando il chiaro slancio verticale che la distingue caratteristicamente. A ciò concorre anche la piccola dimensione degli scudi, con la superficie intorno all'umbone segnata da sommarie incisioni radiali (v. n. 86), ben equilibrati nello schema bilaterale. Non lo sono invece i due stocchi dei quali uno, impugnato dalla mano esterna destra, si appoggia all'orlo della spalla e l'altro, tenuto dalla interna sinistra, posa in angolo tra omero e collo, in modo dissimetrico e sbilanciato.

L'armatura di scudi e stocchi è completata da un'altra arma, sospesa sul petto ad una cordicella passata dall'omero destro all'ascella sinistra, e che, sull'indicazione dell'esempio ben distinto della figura seguente, sembrerebbe essere una fionda.

È singolare la struttura del viso, dall'ovale rigidamente ritagliato alle gote ed appuntito al mento, che ricorda lontanamente stilizzazioni a maschera di cinerari e canopi paleoetruschi (G.A. Mansuelli, *Etruria*, 1963, p. 54 ss.; VIII-VI sec. a.C.). È una struttura longilinea, coerente con quella corporea, modellata a gusto di superficie (piano facciale terso ed elementare; bocca a semplice incisione), con pochi tocchi in rilievo, che sembrano, oltre tutto, più applicati che scolpiti organicamente. Elementi "portati" appaiono la sottile arcata sopraccigliare ed il piccolo naso pronunziato, e veri attacchi a pastiglia sono i minuscoli bulbi cerchiati degli occhi, accostati come grani d'una collana.

Il valore di superficie è presente pure nella zazzaretta dei capelli sulla nuca, le cui striature verticali riprese da quelle consimili del giubbotto, insistono sul tema disegnativo senza però turbare, anzi accentuando con la cadenza perpendicolare, l'impostazione longilinea dell'immagine che è proporzionata e svelta, anche se un po' stecchita per l'eccessiva rigidità e per la forma a trampolo delle gambe.

Patina verde. Spuntate le corna dell'elmo ed i due stocchi. La superficie corrosa specie nelle gambe.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 71.

**108. *Essere demoniaco*, alt. 14,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina, che sorge a piedi leggermente divaricati affondati nella piombatura di fissaggio alla tavola d'offerta, è identica alla precedente, salvo qualche particolare.

Nell'armatura la variante principale consiste nell'elmo che è del tipo a berretta conica con l'orlo a rilievo anulare e cupoletta liscia sormontata da pennacchio ricurvo ed allargato sulla fronte, senza decorazione nell'appendice espansa (v. n. 90 ss.).

Nel vestito c'è la variazione costituita dalla doppia tunica (o una tunica semplice con balza modinata a gola e ghiera?), a cui si sovrappone un giubbone attillato di cuoio che si ferma alla linea delle anche. Questo giubbone è una specie di "colletto" aperto alle ascelle con un giro intorno al collo corrispondente al foro per cui si infilava dalla testa; infatti non presenta cuciture o spacchi da altra parte. La metà superiore dorsale dell'indumento mostra applicata una pezza di pelle ruvida, cioè col pelo intonso (segnato da striature verticali), con quarti di maniche, pure tratteggiati per indicare la lana, le quali coprono soltanto il dietro degli omeri per il resto nudo; nel n. 107, invece, le maniche cingono tutto l'omero e parte del braccio.

Mancando, per rottura, tutto l'apparecchio degli scudi, si può osservare molto distintamente sul petto della figurina e sopra il "collettu" anteriore di liscio cuoio, il particolare dell'arma sospesa a tracolla che non risultava chiara nel n. 107. Dall'omero destro all'ascella sinistra scendono di traverso due funicelle o correggie le quali terminano sul petto in piccole pezze ellittiche segnate internamente da due incisioni parallele ai margini lunghi.



Vorrei riconoscere in questi oggetti, con lo Spano, delle fionde costituite da un filo di corda (o di pelle) e da un elemento di cuoio foggiate a borsa per adattarvi il proiettile (pietre o anche ghiande di piombo). La fionda è qui formata da una sola corda, come lo era quella dei frombolieri balearici e di altre genti (Livio, 38, 29). Le statuette sarde ne portano una (n. 107) o due (la nostra), altri, come i mercenari balearici famosi nella specialità, maneggiavano fino a tre fionde (Floro, 1, 43, 5; Diodoro Siculo, 5, 18, 3; Strabone, 3, 5, 1). Altra leggera differenza tra questa e la figurina che precede, appare nella forma del volto. Essa sta di mezzo fra quella del n. 104, a cui tende ad avvicinarsi per la dilatazione alle tempie del piano facciale (non però esageratamente), e quella del n. 107 con la quale ha comune il profilo appuntito al mento. Con quest'ultima statuette, poi, la nostra quasi si confonde per taglio e proporzioni di sopracciglia e naso, per l'incisione sottile della bocca, per la zazzaretta a strie longitudinali, però meno curate e incise. Una modellazione meno attenta che nel bronzo precedente, si coglie in qualche particolare del nostro. Per esempio nel viso, più scavato e irregolare, le cavità orbitarie sono tormentate da impressioni e tagli e gli occhi si aggruppano disordinatamente quasi sovrapponendosi, modellati in modo diseguale, ora a bulbo cerchiato ora libero a lenticchia, sempre deformi e impressionanti, come se li avessero estirpati dalla loro sede.

Per contrario, come nel n. 107, è gradevole la linea agile e slanciata dell'immagine nel suo insieme.

Patina verde. Rotti gli avambracci. Spezzato sulla linea delle spalle lo stocco tenuto dalla mano sinistra. Mancano gli scudi per rottura. Scheggiato alla punta il lembo dell'elmo.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1865, p. 16, tav. n. 2 bis; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, pp. 68, 86; Pettazzoni, *Rend. Lincei*, XIX, 1910, p. 220, fig. 2; Id., *Religione primitiva*, 1912, p. 38, fig. 8; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 170, fig. 188.

#### 109. *Essere demoniaco*, alt. 13,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina somiglia al n. 108 per soggetto, iconografia e stile. Presenta varianti nei particolari.

Alla testa calza l'elmo a cupoletta semisferica con giro di perle all'orlo e con pennacchio striato longitudinalmente nel dorso dell'appendice espansa e ricurva sulla fronte (v., per il tipo, i nn. 94, 100 e l'arciere della Biblioteca Nazionale di Parigi, Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 178, fig. 199). Striature longitudinali marcano i capelli sciolti sulla nuca e, per il resto, raccolti in una coppia di trecce che dall'occipite, passando dietro le orecchie a dischetto incavato, scendono sul petto vistose (v. n. 106).

Il netto stacco delle nude braccia alla giuntura col tronco, suggerisce nell'indumento che protegge il corpo, un "collettu" di cuoio, giungente a metà coscia, liscio per due terzi e nel terzo inferiore bordato da una fascia in risalto decorata da brevi taccheggiate nell'orlo alto. Sul "collettu", nel mezzo del petto, seminascosto dagli scudi, sta un piccolo stile o pugnale.

Gli stinchi sono difesi da gambali di cuoio, dal ginocchio al collo del piede, i quali presentano un taglio a sbieco nell'estremità superiore e due borchie rotonde alla base da ciascun lato (o non sono segni delle ossa sporgenti del tarso?). I gambali lasciano liberi in parte i polpacci, ben marcati.

Diversa che nei nn. 104-108 è l'impostazione sul busto delle quattro braccia. Queste si giustappungono sul piano orizzontale più o meno in linea, ma non si toccano, staccate nettamente, come sono, l'una dall'altra. Gli elementi esterni della coppia spuntano dalle spalle, come è naturale, gli elementi interni nascono dallo sterno. In questo modo, per quanto la soluzione d'attacco delle braccia interne sia del tutto irrazionale, si ottiene un costruito figurativo chiaro nello spartito, terso nella sua elementare linearità, evitandosi quella confusa e pesante congerie "plastica" vista nei numeri precedenti. Le braccia si alternano nel reggere scudi e stocchi. Il braccio destro esterno mostra la mano stretta a pugno con un mozzicone di stocco, il seguente interno (una specie di verghetta cilindrica devitalizzata senza mano: un puro supporto) si salda nel mezzo del primo scudo, il seguente ancora, interno, stringe nella mano un altro pezzo di stocco e, infine, il braccio sinistro esterno (verghetta-supporto senza mano) è fuso col secondo scudo. Scudi e stocchi dunque vengono presentati a ritmo alterno, a successione di superficie (scudo) e linea verticale (stocco): un modo di esprimersi, per così dire, a rime amebee, a cadenza ritmica aperta, diversa da quella chiusa dei nn. 104-108.



Gli scudi, aventi il contorno modulato su e giù, in simmetria verticale, dai brevi risalti dei tre spadini applicati all'interno, disegnano un primo piano di due superfici rotonde sottolineate dal bordino dell'orlo, congiunte tra di loro e disposte come i piatti d'una bilancia ai lati dell'ago costituito dalla figura umana: uno schema bilaterale di classico frontalismo, di perfetta geometria bidimensionale. Si noti anche che gli umboni conici degli scudi, rilevandosi acutamente sul piano terso delle superfici, fanno da perni al ritmo circolare della forma geometrica.

Dietro gli scudi si presenta in proiezione ortogonale ed in secondo piano visuale, la solida squadrata testa della statuina, dalle linee facciali fortemente marcate e dure. Gli elementi fisionomici non si differenziano molto da quelli dei nn. 107-108, ed il viso stesso tende in primo piano ad assumere l'ovale di quelle figure, ma non così allungato al mento. La fronte è rientrata sotto l'orlo dell'elmo; marcato lo schema a T specie nel naso breve ma acuto con la punta rivolta all'insù; modulato naturalisticamente il profilo di bocca e mento, sebbene non manchino secchezza e tocco sgraziato nella resa dell'apertura della bocca che atteggia le labbra come in un fischio e della fossetta del mento troppo calcata. Gli occhi, a globetto cerchiato, sono di misura diversa, più grossi quelli vicini al naso, perché in veduta frontale e principale, più piccoli quelli figurati sopra le tempie cioè in veduta laterale e secondaria. A differenza che in 107-108, gli occhi sono disposti con ordine e nettezza di elementi, con quella tersa pulizia e semplicità che caratterizzano l'insieme della figura.

Quest'ultima, nel complesso, è esile e longilinea (ed in ciò si lega stilisticamente ai nn. 107-108), nonostante quel testone "cubistico" che emerge, come affacciandosi a questo da un mondo misterioso ed irreali, dietro la geometrica parata degli scudi.

Patina verde. Rotti gli stocchi alla base.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, tav. VIII, fig. 24; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, pp. 71, 86, 91, 103, 137, tav. IV, fig. 1; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 162, figg. 174-175.

110. *Essere demoniaco*, alt. 13,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.  
Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

È una figurina gettata su bozzetto di cera assolutamente identico a quello in cui fu colato il n. 109.

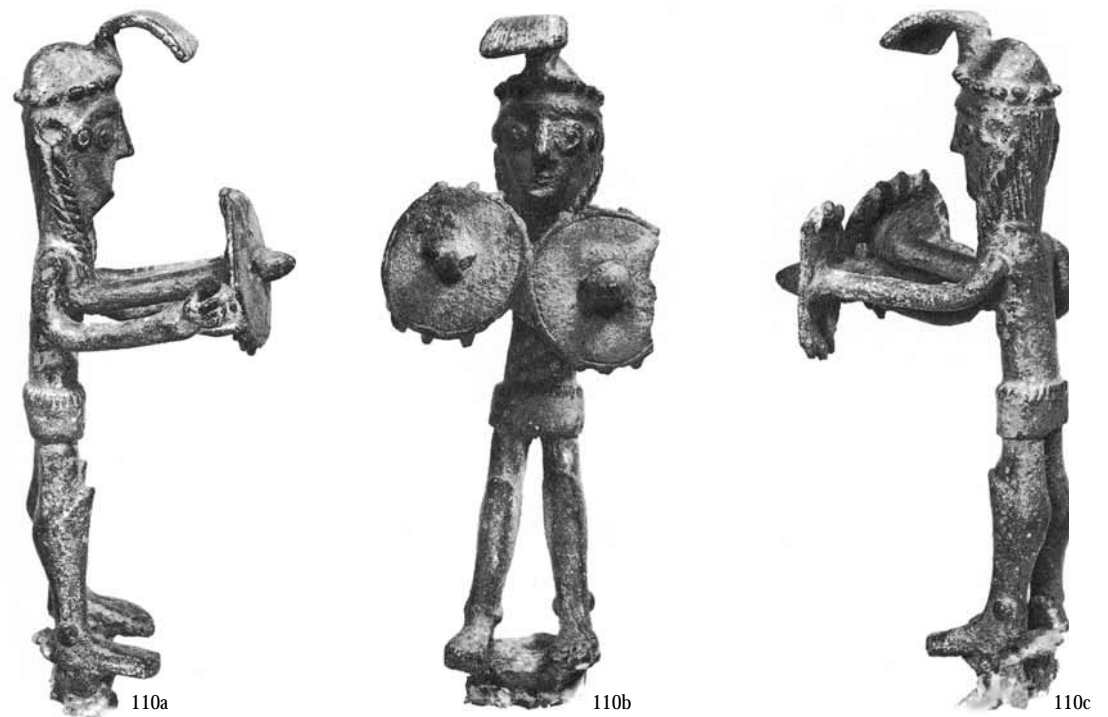
Distinte matrici dunque, ma stessa mano d'artigiano: un ramaio dell'antico centro civile e culturale di Abini, operante in quel luogo remoto e selvaggio, tuttoggi animato da leggende demoniache, ideali per le immaginazioni e i simboli (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 299, fig. 72).

Resta ancora da spiegare perché tutte le statuette raffiguranti questi strani esseri iperantropici, siano usciti, sinora, soltanto da questa località interna e montana dell'Isola. Era un soggetto corrispondente a una figura del mito e a una leggenda particolare alle tribù di quella regione; un demone, un eroe, una divinità locale, d'una "civitas Barbariae" molto importante come dimostrerebbe l'ingente massa di bronzi votivi restituiti nel secolo passato e nell'attuale?

Sono domande che restano senza risposta ed acuiscono l'interesse fascinoso che emana dal mistero di quelle genti remote nello spazio e nel tempo e da una dimensione di civiltà che non è più la nostra se non per deboli e sottili echeggiamenti.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 103; Pettazzoni, *Rend. Lincei*, XIX, 1910, p. 221, fig. 3; Id., *Religione primitiva*, 1912, p. 38, fig. 9.



**111. *Sacerdote militare?*, alt. 12,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Villa Giulia, Roma.**

*Provenienza:* Vulci (Grosseto), loc. Cavalupo, necropoli Osteria. – Da tomba a fossa, entro un ossuario biconico “villanoviano” con ciotola (cremazione femminile), insieme a oggetti di rame e bronzo (catenelle, bottoni, fibule ad arco semplice e a disco, uno sgabellino votivo), monili d’oro e d’argento, grani di pasta vitrea d’una collana. Questi oggetti consentono di datare la tomba al più presto tra la fine del IX e gli inizi dell’VIII sec. a.C., ma alcuni elementi potrebbero portarla più giù, circa alla metà dell’VIII. La datazione del bronzetto sardo è conseguente.

Da un supporto a forcella (v. n. 104), con i piedi saldati uno per ciascun ramo e al solito divaricati, sorge in posizione frontale, una ben singolare figurina, di un tipo assolutamente unico, sinora, tra le pur numerose e varie statuette protosarde.

Il personaggio tiene il braccio destro piegato al gomito con l’avambraccio proteso orizzontalmente e la mano rialzata ad angolo ed aperta in avanti nel gesto del saluto o della preghiera. È una mano ingrandita oltre misura e sproporzionata in rapporto al modulo modesto della figura; ma prevale il valore espressionistico legato col fine culturale. Specie il gruppo delle dita dall’indice al mignolo raccolte e strette in uno schema a profilo foliaceo, accusa una silizzazione eccessivamente longilinea, accentuata dal modellato rigido e scheletrico anche per l’incisione secca e precisa; il pollice è normale. Il braccio sinistro non si vede perché lo nasconde, insieme a un tratto del fianco, un curioso ed inedito schermo assomigliante a uno scudo, assicurato all’arto per mezzo di un anello di cui si scorgono all’esterno le teste a borchia dei ribattini che ve lo fissavano. Questo supposto scudo consta di un grande piastrone di cuoio lavorato con i bordi ribattuti all’interno, presumibilmente di forma ellittica se l’immaginiamo disteso in piano. Così come si presenta al portamento, la pezza si distingue in due parti; una, la più ampia, si sviluppa lungo il fianco sinistro accartocciandosi a imbuto, e l’altra di minore estensione, si espande in un lembo disteso e tondeggiante davanti al ventre e alle gambe della persona, a guisa di riparo. La singolare forma arrotolata del piastrone porta a credere che lo si potesse far muovere attorno al corpo, secondo il bisogno, e specie in giro alla testa che, in particolare, veniva protetta dal largo avvolgimento superiore. Per la forma, la consistenza materiale, il ribattimento degli orli, l’ondulato curvarsi e ripiegarsi dei lembi della pelle, la grande lastra di cuoio si stringe agli scudi alzati sopra le teste dei nn. 64-65, con la differenza che, all’interno, non appaiono le stecche dello scheletro ligneo su cui si modella il cuoio di quelle difese appartenenti, come si è detto, a pugilatori. E, forse, da questa mancanza deriva la maggiore duttilità e più ricca flessuosità dello schermo scudiforme del nostro bronzetto.

Mentre il braccio sinistro è coperto dal cavo della piastra, l’avambraccio destro conserva la sua difesa foggia come il *brassard* di n. 101, e cioè con la guaina di pelle, ritagliata a segmento cilindrico, avvolta all’esterno dell’arto ed aperta all’interno dove una solcatura longitudinale indica la linea del fermaglio. Particolare curioso ed originale costituisce l’oggetto che pende dal polso destro, legato con una stringa alla parte inferiore del bracciale. Il Bartocchini, che riferisce la statua ad un guerriero, suppone si tratti di un “gavettino”, cioè del recipiente per le cibarie del soldato, invero troppo piccolo per la bisogna. Si sarebbe tentati di vedervi un guanto di cuoio snodato dal *brassard* alla cerniera, del quale la parte sferica figurerebbe la borsa destinata a contenere la mano chiusa a pugno ed il giro



111a



111b



111c



111d



in rilievo dell'orlo corrisponderebbe alla stretta del guanto al polso. Se i minuscoli risalti tondeggianti, che sembra di scorgere sul corpo globoso dell'oggetto, fossero effettivamente delle borchie (e non forse sbavature di fusione), l'idea di un "guanto armato" potrebbe apparire molto suggestiva se non proprio accettabile. In questo caso, sarebbe stato reso slacciato e libero, il guanto che porta calzato la statuina n. 64. Ma poiché, con tutta quella pesante bardatura di veste e di trecce, ci sembra difficile convincerci che la statuina sia la raffigurazione di un pugile, come la 64, resta da ripartire sull'ipotesi che l'oggetto pendente dal braccio, pur non essendo un "gavettino", sia comunque un piccolo recipiente, recato per qualche funzione legata col culto; di un vasellino l'oggetto ha chiaramente la forma, a parte la strana e irrazionale postura ed il poco spiegabile nesso col *brassard*.

Ad un personaggio della classe sacerdotale allude il copricapo con lungo "apex" ricurvo indietro. Il confronto con il "pileus" degli aruspici etruschi si impone con evidenza (Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, V-VI, 1941-42, p. 195; Pallottino, *Etruscologia*, Hoepli 1963, p. 430, tav. XXIX). E, comunque, a confermare il carattere sacro – e forse anche simbolico – della berretta appuntita della nostra figurina basta l'esatto riscontro della foggia con quella recata dal bronsetto siriano, rappresentante una divinità della guerra, Müller, *Frühe Plastik*, tav. XLI, 403.

Un'altra indicazione sulla natura della statuina potrebbe darla l'abito a frac sotto il quale, per quanto sia lungo, si scorgono ben evidenti gli attributi virili. È una veste a coda che conosciamo già dall'abbigliamento di guerrieri (nn. 21-23), pugili (64), semplici popolani (60): ma questi la portano attillata e succinta, mentre nell'esempio che si descrive ricopre tutto il corpo scendendo sino ai piedi, elegante nel taglio ed abbellita da disegni per quanto semplici e lineari: due incisioni concentriche alla vita, due bande divaricate a tratteggio obliquo che fanno riscontro alla falda appuntita. Un vestito, dunque, fuori del normale, ampio castigato e severo, che si adatta a una persona distinta.

Anche i calzari a sandalo dall'alta suola e con larghi nastri, passati sopra il dorso dei piedi a dita nude, sono propri di un uomo di rango. Come sappiamo, i calzari sono portati raramente e per lo più da personaggi di riguardo e di prestigio militare (nn. 94, 101). A maggior ragione poteva tenerli un prete, più vicino e più confidente nella divinità che la massa amorfa o la gente meno elevata ammessa nei luoghi di culto a piedi nudi, per un atto di religioso rispetto conosciuto nei culti orientali (anche oggi).

Infine nelle due grosse ciocche di capelli, scendenti a trecce dalla nuca sino all'altezza del ventre, disegnate con fasto e precisione decorativa ed esibite intenzionalmente anche sopra la placca distesa dello scudo in primo piano, è la mostra d'un valore anormale, superiore al comune, dell'immagine figurata. Più che una moda, il portare i capelli lunghi e intrecciati poteva essere un segno di potenza militare e religiosa. Non mancano indizi e prove di queste credenze in civiltà antiche.

Da ciò che è stato detto si può concludere che il bronsetto in esame sembra figurare un sacerdote, ma di una corporazione speciale. Lo scudo (si badi fuori dell'ordinario e dunque più cerimoniale che pratico), il *brassard*, il vasellino (si ricordi quello portato dagli arcieri) sono elementi che ricordano la milizia e la guerra ma soltanto simbolicamente. Chi li porta non è certo un guerriero, non mostrando alcuna arma di offesa; ma esso può ben essere una personificazione sacra dello spirito militare. Ci sembra di poter riconoscere l'immagine di un prete di un sacerdozio militare, incaricato di celebrare i culti in onore d'una divinità guerriera, una specie di Marte nuragico. Un personaggio, cioè, da avvicinarsi, molto lontanamente, ai Sali romani (Daremberg-Saglio, *Dictionn. d. Ant.*, 4, p. 1014 ss.).

Per le proporzioni corporee e specie per la forma della testa ed il tratto e lo stile del viso anche nei particolari (con una tendenza "dissolutiva" più marcata soprattutto nel naso e negli occhi a globetto cerchiato), la figurina si stringe al n. 100; il modellato è, però, meno fine come il senso descrittivo risulta assai più attenuato.

Patina verdastra molto fresca.

#### Bibliografia

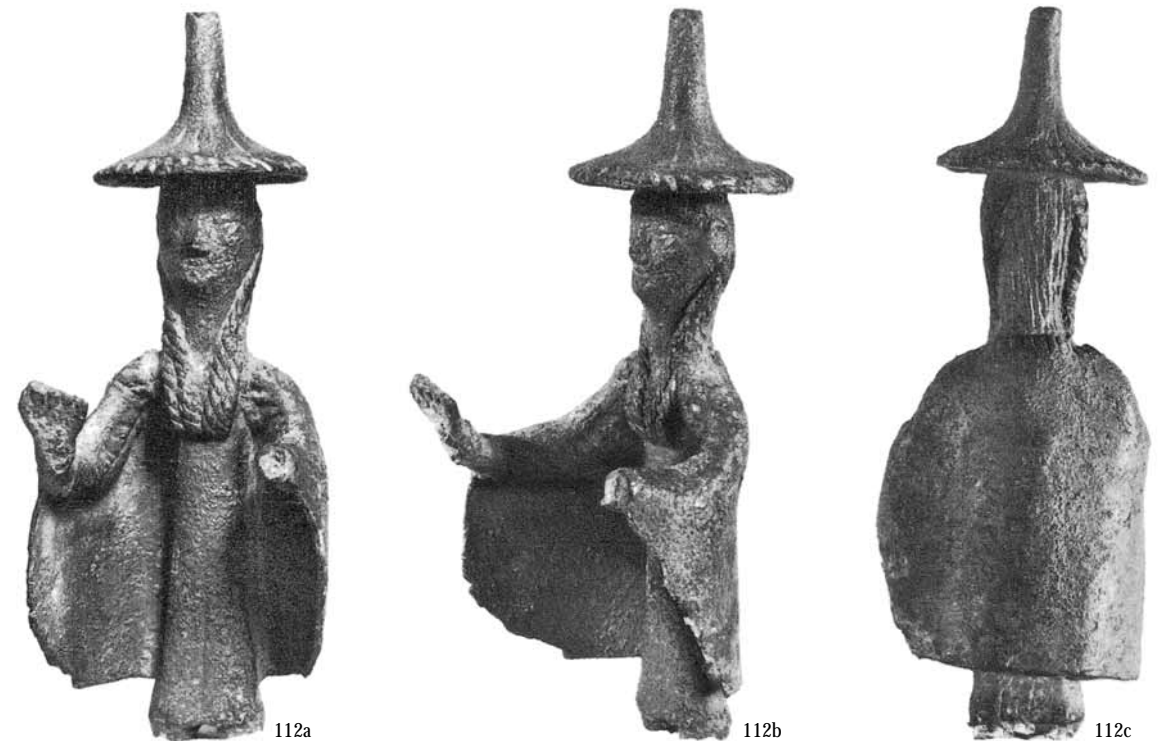
Lilliu, *La parola del Passato*, 1959, p. 294 ss., nota 53; R. Bartoccini, "Vulci", *Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Archeologia classica*, Roma 1958, p. 26 s., tav. XVII; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 113, fig. 75; Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, p. 268, nota 41; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 289.

#### 112. Sacerdote orante, alt. 11 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina si erge frontalmente, con la mano destra levata nel gesto della preghiera; nella sinistra, staccata al polso per rottura, teneva un'offerta o un attributo. Il ritmo delle braccia protese è ben bilanciato e la linea si sviluppa ad arco dolcemente, per continuarsi, più su, nella convessità fluida delle spalle.

Sulla testa la figurina calza un petaso, cioè un copricapo da cerimonia a larga falda striata sul dorso e taccheggiata all'orlo, provvisto di un'altissima appendice conica,



d'una foggia interessante anche perché recata da statuine di regioni esterne alla Sardegna, di arte greca geometrica (Müller, *Frühe Plastik*, p. 246, tav. XXXIX, 388, XLI, 399) e del mondo siriano (cit., tav. XXIII, 295).

Al corpo è indossata una veste lievemente allargata alle anche dove termina, molto attillata, che sembra aprirsi sul davanti se ha valore indicativo la linea longitudinale incisa nella parte inferiore. Dalle spalle alla schiena scende un corto mantello, frangiato lungo la scollatura e nel lembo che copre le braccia; per le proporzioni ricorda la mantellina del n. 62, e, come questa, è semplice di taglio e liscia sul dorso.

Le gambe, di cui si vede un mozzicone sotto la veste, sono nude e leggermente divaricate. Una certa cura del particolare si rivela nel rendimento della testa, di forma tondeggiante e piccola, con i tratti del volto gracili, abbastanza delicati, ma molto erosi tanto che i dettagli fisionomici si distinguono appena; taglio e stile li ricollegano a quelli di n. 111. Speciale risalto hanno i capelli. Cadono sciolti sulla nuca, resi a fini e lunghe rigature verticali, ed ai lati si raccolgono in due grosse trecce piatte che dal sommo della testa, lungo il collo, scendono passando dietro le orecchie, sul petto; qui formano una bella massa decorativa che ricorda il rigoroso ordine delle trecce del n. 100 e la cadenza di quelle del n. 106.

La solenne acconciatura delle trecce, l'abbigliamento arricchito dal mantello, il portamento, ma specie la forma del copricapo inducono a supporre che il bronzetto raffiguri un sacerdote in atto di preghiera.

Patina verde. Spuntato l'*apex* del petaso; rotte le dita della mano destra, spezzato l'avambraccio sinistro privo della mano; le gambe mutilate sotto il tronco.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 249, tav. VIII, n. 28; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 123, tav. V, 2; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, pp. 72, 115; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 75, fig. 68; Pinza, *Mon. Ant.* 1901, col. 210, tav. XII, 5; Taramelli, *Guida*, 1914, tav. XXVIII, fig. 42 a sin.; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 50, fig. 99; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, pp. 38-39, fig. 5; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 29, 31-34, 52; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 70; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 24, n. 70; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 70; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 35, n. 70; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 310, fig. 384; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, fig. 10; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 60, fig. 90; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 112, fig. 74.

### 113. Sacerdote musico e ballerino, alt. 14,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Sardegna, loc. sconosciuta.

La straordinaria statuetta sorge da un supporto in forma di mezzo disco forato, visibile in Lamarmora, *Voyage*, II, p. 316, tav. XXIX, 124. Sta ritto frontalmente con i piedi di poco divaricati, nudi con le dita segnate da incisioni.

Nella mano destra (la sinistra è nascosta sotto il mantello) impugna, nel mezzo del petto, un oggetto cilindrico mostrato di traverso un po' obliquo: sembrerebbe un corto bastone. Nel secolo scorso questo oggetto fu completato da un preteso restauro come una forcilla semilunare (Lamarmora, cit.), che poi fu levata (Taramelli, *Mon. Ant.*, 1918, col. 91).



La testa della figurina, tranne che sulla faccia, è avvolta da un cappuccio ad orlo in risalto sul viso, del tutto simile a quello descritto nel seguente n. 114. Mentre però in quest'ultimo bronzetto, il copricapo si solleva nella coppola conica limitata sulla fronte a disco da corna, nella statuina in esame il cappuccio è sormontato da un curioso elemento con individualità propria: che cioè si poteva infilare o levare, a piacimento, dal copricapo. È questo un oggetto situato nella parte posteriore della statuina e costituito da un'asta cilindrica, di metallo o di legno, che emerge da sotto il manto e si leva lungo la nuca sino alla sommità della testa, introdotta in due manicotti tubolari (uno all'altezza del collo e l'altro all'altezza dell'occipite) cuciti al cappuccio. Alla sommità dell'asta è fissata una sorta di cassa a profilo conico, con la punta all'estremità dell'asta in cui si infigge, ed il piano sopra la fronte del personaggio, conformato a disco.

Il corpo conico della cassa, liscio, potrebbe essere di metallo o di legno come l'asta; ma la superficie discoide che risalta sul corpo in un sottile orlo, ha l'aspetto d'una lamina tesa come pelle. Quella che viene suggerita dall'insieme è l'immagine d'un tamburo, a

cassa conica metallica o lignea chiusa ad un estremo dalla pelle stirata per la percussione, a cui fanno da supporto l'asta fermata alle spalle (nello stesso modo dell'asta a penna direzionale del n. 16) e la testa della figurina che sostiene la parte voluminosa del corpo dell'oggetto. Ciò ammesso per ipotesi, si spiega il bastone impugnato nella mano, che sarebbe la bacchetta per battere la membrana dello strumento musicale.

Al corpo aderisce una tunica che si può scorgere guardando la statuina da sotto in su; allo stesso modo è dato vedere il sesso maschile del personaggio che l'artigiano si è preoccupato di indicare pur non esibendolo. Infatti, nel suo intento, veste e membro virile dovevano rimanere nascosti per non disturbare la visione del manto di valore primario ed assoluto. Ché il manto, nella figurazione, risalta come elemento decorativo e rituale nel contempo, e con la pompa d'un sacro paramento.

La consistenza è quella di una pezza di stoffa pesante e rigida, forse meglio di cuoio lavorato, a taglio rettangolare, che dalla spalla scende sino ai polpacci, lasciando scoperte le gambe. I lembi del paramento si ripiegano sul davanti e si sovrappongono sul lato destro della statuina, senza coincidenza degli orli, poiché il lembo destro cade a coprire le ginocchia mentre quello sinistro, un centimetro e mezzo più in alto, lascia vedere il fianco nudo della gamba e l'orlo della tunica. Il manto è tutto decorato nella superficie esterna, che è scompartita orizzontalmente in cinque larghe zone parallele riempite da tratteggio verticale tranne che in un lembo del fianco sinistro verso le spalle dove le zone si presentano lisce. La pesantezza del manto, il gusto decorativo, certe sfrangiature ricordano lo stile della gualdrappa sul dorso del toro androcefalo di Nule (n. 267), a cui la statuina si accosta anche per il modellato del volto, la forma degli occhi, il tratto disegnativo dell'insieme. Un notevole elemento, molto ornamentale, del complesso costume lo costituisce una sorta di stola girata intorno al collo, a larga banda orlata come il manto, i cui capi si riuniscono in punta al petto, mentre dal risalto semicircolare sotto la nuca pende una lunga fascia frangiata scendente sino ai polpacci. La fascia, liscia in alto, è variata da striature orizzontali poco sopra la frangia, e questa ha l'espansione segnata da lunghe incisioni verticali parallele tra di loro.

Restano da descrivere due particolari. Uno è il piccolo risalto a segmento di cerchio visibile sotto il collo nel mezzo delle bande della stola: è una borchia ornamentale. L'altro consiste nelle armille, bronzee come la borchia, portate al collo dei piedi, che fanno parte della "parure" rituale.

La figura è ben costruita e proporzionata nelle sue parti. Il volto d'un perfetto ovale, è ritagliato e incorniciato nella teca del cappuccio, con un gusto dell'intaglio che ricorda la xilotecnica. La fronte spaziosa chiude in alto lo schema delicato delle sopracciglia e del naso ai cui angoli gli occhi sono espressi disegnativamente col cavo della pupilla e col tenue cerchio delle palpebre; piccola, come cucita, la bocca. L'insieme si stringe stilisticamente al n. 111 e ad altri.

Quale personaggio è rappresentato nella statuina? Forse un sacerdote, il cui compito era quello di addetto a cerimonie culturali a base di musica e forse anche di danza. Gli anelli alle caviglie, col suono metallico prodotto nel movimento del ballo dalla reciproca percussione, concorrevano all'effetto musicale d'un ritmo barbarico che si fondeva soprattutto sulla batteria del tamburo. O forse può anche riconoscersi la figura di un musicante, accolito del sacerdote, che aveva la funzione di richiamare i fedeli tamburando, o che precedeva nelle processioni suonando quello strumento comune alla sacralità antica e moderna. V'è chi ha voluto identificare nel piccolo bronzo un sacerdote (anzi una sacerdotessa) della luna (Lamarmora); ma ciò in base a un antico

falso restauro della forcella sul bastone e non accorgendosi che la figurina è di un maschio, come un recente restauro ha messo in evidenza.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 316, tav. XXIX, 124; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 290, tav. III, 4; Tarantelli, *Mon. Ant.*, 1918, col. 90, fig. 101-102; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 42, fig. 9 a-b; Lilliu, *St.S.*, 1948, pp. 14, 22; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 31, pp. 24, 36, tav. XXVII, 31; Apollonio, *Les Arts plastiques*, novembre-dicembre 1949, p. 461, fig. 244; *L'Informatore del lunedì*, Cagliari 18 gennaio 1954, fig. a p. 2; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 42; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 20, n. 42, pl. 13; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 42, cat. fig. 42; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 42, cat. fig. 42; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 31, n. 42; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 312, figg. 386-387; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 9, tav. XII; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 277; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 42; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 58, nn. 82-83; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 133, fig. 91.



114. *Testina con copricapo a corna*, alt. res. 3,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì.

*Provenienza*: Laèrru (Sassari), loc. sconosciuta.

È quanto resta, purtroppo, di una singolare figurina il cui copricapo, a parte le brevi corna che lo delimitano alla sommità, si assomiglia a quello della statuina n. 113.

Il copricapo è costituito da un cappuccio che avvolge tutta la testa come un passamonagna, lasciando scoperto solo il piano frontale del viso che risce dal bordo in rilievo del casco, come una maschera allucinante. In alto il copricapo si rileva in una calotta di profilo conico che, vista in prospettiva, forma una specie di disco tondeggiante (verticale sul piano del volto), marginato dalle corna lunate che salgono obliquamente verso la fronte dal dietro del casco col quale si fondono.

La presenza delle corna sul cappuccio farebbe pensare a un guerriero, anche se le rivediamo, uguali per garbo proporzioni e posizione, sul copricapo dell'essere "mitico" da Nule n. 267.

Il volto si nota per essere come scavato; gli occhi a globo piatto dilatato – di una fissità vitrea – sono ritagliati dal fondo facciale e risaltano campiti entro il rilievo dello schema a T delle sopracciglia e del naso, e dell'orlo del cappuccio che scende sino al collo avvolgendolo con due giri.

Siamo in presenza dell'effigie di un sacerdote militare?

Patina nera.

**Bibliografia**

Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 456; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 57, n. 72-73.



**115. Orante con lunghe trecce, alt. res. 9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La figurina si alza di fronte, a gambe di poco discoste, in atto di adorazione espressa dalla mano destra, enorme ed atteggiata come nel n. 111, resa, però, con modellato morbido e flessuoso del pari che l'intero braccio. Il braccio sinistro è piegato con la stessa sinuosa plasticità del destro, apprezzabile anche e di più nella mano che gira di lato verso il petto semichiusa nel gruppo delle dita dal medio al mignolo, mentre le punte dell'indice e del pollice si congiungono limitando un foro entro il quale si introduceva qualche oggetto evidentemente posticcio. Si confrontino il modellato e l'atteggiamento di questa mano con la destra del n. 101.

Il capo dell'orante è scoperto, così che si scorge distinta la massa dei capelli, divisa da due scriminature ortogonali in quattro parti da cui si originano i capi delle trecce, due dalle tempie e due dalla nuca, per scendere sul petto in due lunghe e rigide bande di bell'effetto decorativo (confronta con il n. 111).

Il corpo è stretto da una tunica alla quale si sovrappone un altro indumento consimile, o forse il "collettu" di pelle senza maniche, che giunge alle cosce scampanandosi lievemente. Sull'omero sinistro è gettato un elemento di stoffa a fascia larga e piatta, appuntito alle estremità sul ventre e sulla schiena. Forse più che di una fascia si tratta di un piccolo mantello ripiegato, come è costume di questi semplici divoti, quando non l'indossano (v. n. 51 ss.).

Le gambe sono nude.

La forma della testa col viso molto allungato, torna chiaramente ai lineamenti espressionistici del n. 101, bronzetto simile anche nei particolari fisionomici per cui è lecito riconoscerli prodotti di una stessa officina se non di mano unica. La parentela stilistica fra le due statuette è strettissima ed il nesso iconologico appare immediato e persuasivo (si noti anche l'identità di rigore geometrico nel rendimento delle trecce a festone).

Patina verde. Rotte le gambe sotto i polpacci.

**Bibliografia**

Inedito.

**116. Orante con lunghe trecce, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina sporge da un sostegno a forcella, di cui si vedono i rami ai quali sono saldati i calzari dei piedi leggermente divaricati. Sta di fronte in atto di pregare con la mano destra, mostruosa nelle proporzioni superiori anche a quelle della mano del n. 115.

La forma della palma rivolta in avanti ne è diversa perché le dita, tranne il pollice divaricato, sono raccolte e strette in una superficie a larga spatola, scolpite con segno duro e grezzo e simili a lunghissimi stecchi (v. n. 111). La sua rigidità, peraltro ammorbidita dal tondeggiare del dorso, contrasta col modellato flessuoso del resto dell'arto a cui fa riscontro la cadenza a molli pieghe del braccio sinistro, il tutto chiuso dalla fluida convessità delle spalle, come nel n. 115.

Del pari che in quest'ultima figurina, l'avambraccio sinistro proteso finisce nella mano girata di lato verso il petto, con le dita lievemente ricurve in dentro come a trattenere e offrire insieme uno strano oggetto. È, questo, una specie di pezzuola, sembrerebbe di stoffa, che si avvolge intorno alla mano lasciando scoperta la parte inferiore e le nocche delle dita ripiegate. È la benda di una mano ferita gravemente e guarita, che il devoto offre alla divinità che gli ha fatto la grazia? Il rappresentare la benda sfasciata e l'arto in parte visibile, farebbe pensare a una guarigione già ottenuta e non impetrata, quindi una preghiera di ringraziamento, tradotta, poi, concretamente nell'ex-voto di bronzo rappresentante la persona liberata dal male. Non so proporre altro significato al particolare descritto.

Come il n. 115, il devoto è a testa scoperta che fa vedere, meglio che nella figurina precedente, l'interessante pettinatura. Due scriminature ortogonali, una mediana e l'altra laterale sull'occipite, scompatiscono i capelli in tre bande, due nella parte anteriore del capo e la terza sulla nuca. Le bande mostrano in alto i capelli lisci ben pettinati come indicano le sottili striature oblique (nelle bande frontali) e verticali (nella banda occipitale); ma, alla



116a



116b



116c



116d

base, le chiome si raccolgono in trecce graziosamente architettate. Un capo di treccia spunta da ciascun lato delle bande anteriori all'altezza delle tempie e scende lungo le gote, altri due capi nascono dalla banda posteriore sotto la nuca e cadono uno per parte del collo sul davanti; poi, tutti e quattro i capi intrecciati si uniscono sulla linea delle spalle in due fastosi treccioni che finiscono, a punta, sopra l'orlo della tunica. Le proporzioni, la foggia, il mosso modellato di queste vistosissime e monumentali trecce ricordano quelle del n. 111; ma l'eleganza e la sontuosità è ancora maggiore. Con la mano destra è l'elemento che fa più spicco, concepito, nella mentalità primitiva e religiosa dell'artigiano, proprio per "stupire".

Il risalto plastico di questa acconciatura è accentuato, per contrario, dalla tersa nudità di superficie e dalla semplicità elementare dell'unico indumento visibile sul corpo: la corta tunica senza maniche terminante alle anche, che lascia scoperte cosce e gambe. Poco aggiunge il rilievo del mantelletto sulla spalla sinistra (v. n. 115), anch'esso liscio e piatto elemento "superficiale".

Non si spiega altrimenti che con l'irrazionalità del processo artistico del primitivo, la cura posta nella rappresentazione dei calzari ai piedi. Si osserva il tipo di calzatura a sandalo già visto nel n. 111 ed in altre poche statuine di personaggi distinti; qui, invece, è portato da una persona che sembra essere comune a giudicare dall'esterno. I sandali sono disegnati con pazienza nelle varie parti: dalla suola spessa alle stringhe che la fissano al collo del piede – una trasversalmente e l'altra obliquamente in direzione della punta della scarpa –, al lacciolo che la trattiene al tallone; la base della larga stringa trasversale è anche decorata da brevi striature verticali e parallele. Si rivela, dunque, un artigiano attento al particolare, cosa che si può apprezzare del resto, oltre che nel già detto per la pettinatura, anche nella resa dei dettagli anatomici, come i malleoli ed i rilievi dei polpacci.

Ma un elemento sul quale si è soffermato il ramaio è la testa della figurina, e specie la "forma" di essa. È una testa composta a "struttura sferica", con senso di volume, che ha una forte incidenza di peso fisico e psicologico nell'insieme corporeo ubbidendo alla legge dell'espressionismo primitivo. Tanto "pesa" questa testa che è portata all'indietro come per alleggerire il resto del corpo, sottile, gracile, ma agile e relativamente proporzionato alla fluida linea di profilo.

Ad accrescere la pesantezza del testone a "boccia", concorre anche il disegno del viso fortemente scolpito e d'una rigidità "architettonica". Il netto e geometrico rilievo dello schema a T, gli occhi a globetto, e, per converso, la superficiale piccola incisione della bocca, producono una struttura fisionomica inerte, senza vita, una forma disorganica (sopracciglia, naso ed occhi sembrano riportati sul gelido piano facciale) e inorganica: un simbolo di pura geometria e volume. Né vale a tonificare l'immagine il tentativo "caricaturale" (certamente inconscio) che si coglie nell'aguzzo profilo del volto, dove il naso sporge come il becco d'un uccello, sulla stessa linea della fronte sfuggente e su quella della mano destra che si piega verso la punta del naso quasi come si chiudesse in una composizione. Stilisticamente, oltre che tipologicamente, la statuina si lega strettamente al n. 115 (qui vedi altre correlazioni).

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 76; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 83, fig. 42 a sin.; Taramelli, *Boll. Arte*, VIII, 1914, p. 256, fig. 9, seconda da sinistra.



**117. Orante con mano ricondotta sulla spalla, alt. res. 9,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La figurina, stante di fronte a gambe leggermente divaricate, aveva la destra levata in atto di pregare (ora manca per la rottura del braccio all'omero) e piega il braccio sinistro tenendolo aderente obliquamente al petto e conducendolo a toccare, con la mano distesa, la spalla destra. È questo un gesto originale della statuina, che la distingue e la rende unica fra le tante; un gesto che dobbiamo intendere non tanto rivolto a trattenere il mantelletto gettato sopra l'omero sinistro, quanto per indicare, insieme all'adorazione alla divinità, una sorta di patto segreto con quest'ultima, un vero e proprio giuramento.

La testa del personaggio, rivolta indietro e scoperta come in n. 116, presenta i capelli divisi da una scriminatura che va da orecchia a orecchia, pettinati lisci alla sommità del capo e raccolti in un nodo a treccia arrotolata presso ciascuna tempia; alla nuca i capelli sono segnati da incisioni a spina di pesce con sfumatura alta sul collo piuttosto allungato rispetto al corpo. L'acconciatura a crocchia sulle tempie è insolita e singolare, non mostrandola nessun'altra scultura.

Il corpo è ricoperto da una tunica a balza (o da due tuniche) che si ferma alle cosce senza allargarsi. Un altro indumento è costituito dal mantello che, però, è tenuto obliquo sull'omero sinistro, ben ripiegato, con le estremità a taglio retto scendenti l'una sul

ventre e l'altra sulle anche (v. nn. 115-116). La superficie piatta del mantello è tutta variata da fitte rigature orizzontali e parallele, ed è marginata, sul lato esterno, da un orlo in rilievo. Dalla spalla sinistra, e presumibilmente da sotto il mantello, scende una pezza di stoffa guarnita di grossi bottoni, che copre parzialmente il fianco del braccio sinistro e giunge sino all'orlo della tunica; è un altro particolare originale ed unico.

Notevole, anche perché relativamente ben conservata rispetto al restante della figura assai corrosa, è la fattura della testa. Di forma rotonda, piccola ed aggraziata, la testa si modula in un viso abbastanza delicato, quasi fanciullesco, d'un ovale fine e proporzionato. La fronte è alta, il naso breve e naturale sotto l'arcata sopraccigliare assai lunga e discretamente marcata. Non vi sono segni forti che guastino il tocco generalmente morbido e leggero del piano facciale, più disegnato che scolpito, come si desume dall'incisione lieve delle palpebre che cerchiano i globuletti degli occhi, dall'accento timidissimo della bocca, dal minuscolo mento tondeggiante e sfumato sul collo.

L'insieme del viso torna stilisticamente a quello del n. 100 (e ad altri), ma con un modellato più grazioso e fluido, con una descrizione meno precisa e più contenuta, che non turba la costruzione corporea. Questa è, nel complesso, agile e snella.

Quanto all'interpretazione del bronzetto, lo riteniamo d'un comune devoto in preghiera; il Lamarmora pensò ad un sacerdote.

Patina verde. Rotta all'altezza delle cosce.

#### **Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 323, pl. XXIX, 153.

**118. Offerente, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, presso la torre a feritoie.

Da un perno a forcella semicircolare sorge la figurina d'un devoto, visto di fronte, che alza la mano destra, a larga palma con pollice divaricato e le altre dita riunite, nell'atto della preghiera, e con la sinistra, ripiegata al gomito, protende un ampio piatto rotondo nel quale si notano elementi di offerta: due focaccine tondeggianti al centro e due filoncini ai margini, di dubbia identificazione.

Nella modellazione della statuina c'è una certa ricerca di fedeltà espressiva, tanto nei tratti fisionomici del volto quanto nel vestito, mentre il restante della struttura corporea, di minore interesse, obbedisce al solito convenzionalismo schematico, riducendosi a sottile placca.

Il capo scoperto fa mostra di una ricca e ordinata acconciatura di capelli; questi, divisi al sommo di una scriminatura trasversale, scendono corti, segnati da striature angolari, sulla nuca a taglio netto e, sopra la fronte, si rialzano in due ciuffi che si allungano in due treccioni ricadenti dinanzi alle orecchie lungo le guancie sino al collo tozzo e robusto nel suo volume cilindrico. La pettinatura fa anche da cornice al volto oblungo, solido, con fronte marcata e sfuggente, forte segno in rilievo dell'arcata sopraccigliare che fa corpo, a incontro ortogonale, col naso regolare, occhi a mandorla cerchiati, bocca aperta e pronunziata nel risalto delle labbra e nella fossetta che la divide dal mento tondeggiante.



Il busto appare rivestito da una tunica aderente al corpo e che scende sino al ventre, lasciando scoperte le gambe, sommariamente costruite ed allargate, con accenni ai polpacci e alle dita dei piedi distinte da profonde incisioni parallele; sopra la tunica è poi un giubbotto rigido, forse di pelle, tutto aperto sul davanti e un poco scollato, che si ferma sopra l'orlo della tunica finendo in una zona decorata a rilievi circolari da cui pende una frangia a filamenti verticali paralleli fra di loro. Il giubbotto sembra chiudersi al collo, forse con un fermaglio e, dietro, sotto la nuca della figurina, emerge con una guarnizione a linguetta, che fa pensare a una sorta di cappuccetto stilizzato. Patina verde. Integro.

#### Bibliografia

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1931, col. 24, fig. 14 e tav. II, 2; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 30, pp. 24, 36, tav. XXVII, 30; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 41; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 20, n. 41; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 41; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 41; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 31, n. 41; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 310, fig. 382; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, pp. 276-375; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 41; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 58, n. 86; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 117, fig. 79.

#### 119. Offerente con trecce raccolte a crocchia, alt. 9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Barùmini (Cagliari), loc. Su Nuraxi.

La piccola scultura di bronzo, dal piedestallo a tavoletta rettangolare dello spessore di mm 2 (2,7 cm di lungh. e 2,1 cm di largh.), rappresenta un offerente stante di fronte rigidamente su un unico piano verticale, tutto nudo tranne che ai fianchi coperti da un corto gonnellino decorato da striature verticali per tutto il contorno, secondo un costume noto da numerosi bronzetti protosardi specie del gruppo "barbaricino-mediterraneizzante".

Da quanto ne resta e soprattutto per analogia con le figurine citate, è da supporre che la statuina piegasse il braccio destro nel gesto del saluto con la mano aperta in fuori, e che distendesse innanzi la mano sinistra per porgere un'offerta.

Segnati sommariamente, sull'esile corpicino legnoso ridotto a struttura geometrica, dita di piedi e rilievo del polpaccio, l'artigiano ha curato un po' di più i tratti della testa che si attacca al busto per un cortissimo collo come in altri esemplari del predetto gruppo "barbaricino-mediterraneizzante". La testa, che è scoperta, mostra i capelli attorti a treccia concentrica alla sommità, a mo' di *cignone* da cui pende un codino, pure ritorto e



striato per indicare l'avvolgimento, il quale ricade sulla spalla sinistra per finire all'altezza del petto. L'acconciatura è eccezionale in quanto, a differenza di altre statuette in cui le trecce scendono da ambidue i lati del collo fermandosi all'altezza delle spalle (n. 118) o toccano il petto (nn. 115-116), nell'offerente in esame la treccia cade da un solo lato.

I tratti del viso sono realistici e volgari, fortemente segnati di carattere. Rilevata è l'arcata sopraccigliare a struttura unitaria, distinta con un solco dal giro parallelo della crocchia; aguzzo il grosso naso piramidale che ricorda quello arguto del n. 61; accennati il solco della bocca e la fossetta del mento con lievi e rozzi tocchi lineari; gli occhi, infine, sono espressi con tenui rilievi oblunghi in forma di mandorla, tutti incisi in giro e contornati dalle palpebre sporgenti della stessa forma. Affatto simile è il taglio degli occhi del citato offerente da Santa Vittoria, n. 118, che si accosta alla figurina di Barumini anche per altri particolari iconologici. Sebbene la testa, che ricorda un po' la struttura "sferoide" di quella del n. 117, si presenti alquanto sproporzionata rispetto al resto del corpo, non sfigura, però, nell'insieme della costruzione, e nulla toglie alla linea snella e sottile dell'immagine. Piuttosto questa appare sgraziata in altri rapporti anatomici, come nella giuntura tra il busto e le gambe, nascosta dal gonnellino che sembra d'un selvaggio d'oggi, dal quale gli arti escono dinoccolati, come se stessero a sé, senza legame organico e con sviluppo eccessivo in relazione al vitino di vespa.

Il modellato, in genere, è piuttosto trasandato e, certo, la figurina plebea non è uscita da una delle migliori botteghe dell'artigianato in bronzo protosardo. Il ramaio che la ha plasmata è già un eclettico, che cerca di introdurre sul modulo stilistico fondamentale "geometrico", caratteristico delle statuette finora esaminate, qualche torbido cenno "popolare" più consoni agli esemplari dello stile "barbaricino-mediterraneizzante".

Patina verdastra. Rotte le braccia sotto gli omeri.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1955, p. 275 ss., tav. XXX, a-b; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 58, nn. 84-85; Lilliu, *Ampurias*, XXIV, 1962, p. 142, lám. XXII, d; Alziator, *La Collezione Luzzietti*, 1963, p. 23 (dove è affacciata l'infondata teoria di una civiltà sarda pastorale barbata e di una agricola a trecce!).

#### 120. "La libagione", alt. 12,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Lanusèi (Nuoro), loc. Funtana Padenti de Baccài; da un rudere di nuraghe (?), vicino a un pozzo sacro, insieme con un'altra statuette e oggetti ornamentali di bronzo, nonché monete puniche evidentemente più tardive. La località si chiama, oggi, Selèni.

La lunga veste che ricopre sino ai piedi la figurina, riscontrabile in statue sicuramente femminili (nn. 69, 71-80), fa ritenere tale anche questa piccola e curiosa scultura. Più difficile resta decidersi sulla interpretazione della figura, che potrebbe essere sia d'una sacerdotessa sia d'una donna aristocratica (una matriarca).

Il tipo iconografico ricalca, più precisamente, quello dei nn. 72, 74, 76, cioè lo schema di una devota ritta di fronte a piedi nudi, quasi uniti, che tiene la mano destra sollevata all'altezza del mento e aperta nel gesto di salutare e pregare, e protende nel cavo della sinistra, pur essa un po' rialzata con una ponderazione a bilancia, una ciotola emisferica.



È da notare che a differenza di altre statuette, le mani, e specie la destra, sono piccole, interessando l'espressione della preghiera meno di altri particolari sui quali l'artigiano più si sofferma con compiacenza. Da notare anche che la ciotola è levata un po' obliquamente verso l'interno della figura, come se si volesse farne colare il liquido contenuto (a liquido bisogna pensare perché non vi si scorge alcun elemento solido). È per questo che viene in mente l'idea d'una libagione in onore alla divinità adorata.

L'offerente (o la cerimonianta se si tratta di pretessa) calza in testa un tutulo conico che in origine presentava una falda accentuata, ora mancante per rottura ma di cui restano tracce nella parte posteriore. La si può ricostruire confrontando il copricapo con l'esemplare portato dai nn. 80-81, anche se il cono è più alto ed appare segmentato in zone come il cappello del n. 79 a cui si avvicina.

Originale è la vistosa e ingombrante gorgiera (di cuoio o di stoffa) che imprigiona il collo fino al mento, allargandosi, nell'estremità inferiore, in una pettina semicircolare.



Questo rigido indumento, che sembra quasi soffocare la figura e la rende rigida ed impalata, mostra la chiusura alla nuca ottenuta con piccoli lacci segnati da brevi tacche, e sul davanti, intorno al collo e sullo sterno, è decorato da una serie di rigature orizzontali sovrapposte concentricamente. È una gorgiera di gente della "haute", degna veramente, per il suo fasto, d'un'alta esponente della classe sacerdotale o di una grande dama dell'aristocrazia tribale.

Semplice in apparenza è, invece, il vestito indossato al corpo e composto di una stretta tunica che giunge alle calcagna e da un non meno attillato abito sovrapposto e finiente un po' più in alto. Veste e corpo formano un insieme di consistenza dura e legnosa, senza vita, di puro valore geometrico, per di più sgraziato di forma, di proporzioni e di modellato, alla stessa guisa dei piedi, informi abbozzi più minuscoli delle mani.

Ma l'artigiano, che non è completamente sprovvisto, riserva la sua valentia alla rappresentazione del capo di vestiario più dignitoso e di maggior figura, al manto. Questo cade dalle spalle all'orlo inferiore della veste, rientrando a coprire le braccia, ma lasciando liberi gli avambracci che si atteggiavano nel modo descritto. Il manto non è privo di una certa preziosità perché, mentre nei due terzi inferiori rimane liscio, nel terzo superiore presenta un'applicazione semicircolare in risalto, rilevata in un orlo spesso alla base del collo e con la superficie segnata da larghe incisioni verticali e parallele. In più, subito al di sotto dell'applicazione, il mantello è ornato di un passamano a spighetta, che accompagna graziosamente il giro delle spalle.

Venendo alla struttura dell'immagine, contro la sottigliezza del corpo risalta la solidità della testa, sproporzionatamente grande e grossa. È un volume duro ed essenziale, attenuato, sulla nuca, dal lieve disegno dei capelli a spina di pesce molto spaziato. Né lo ingentilisce, certo, il contorno spigoloso del volto, di forma esagonale (v. nn. 31, 44), né il tratto fisionomico tendente alla deformazione dei lineamenti, soprattutto marcata nel pronunziarsi e dilatarsi degli zigomi e nell'infossamento delle gote. I particolari facciali sono molto scolpiti, specie nelle sopracciglia e nel naso, ma anche negli occhi a grosso bulbo rilevato dalla profonda cavità orbitaria; invece, è tenue il taglio della bocca e solo accennato il risalto delle orecchie al solito spostate indietro e in alto verso la nuca.

Il modellato e lo stile tornano a quelli dei volti dei nn. 83, 95, 101, 115-116, nei quali è ovvio il gusto espressionistico deformante. Nella maggior parte di queste statuine, come nella nostra, questo gusto si accompagna con la tendenza alla decorazione, forse anche per attenuare l'effetto non gradevole di una fisionomia alterata sia pure a fini d'espressione. Patina verde.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, pp. 19 ss., 341, tav. XXXI, 180; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 291, tav. III, 5; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 115; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 75, fig. 76; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 210, tav. XII, 2; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34, fig. 42; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 100; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 38, fig. 4; Lilliu, *St.S.*, 1944, pp. 31, 35-36; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 10; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, pp. 19, 24-25, 38, tav. 52-55, 58, n. 41; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 52; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22, n. 52; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 52; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 52; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 32, n. 52; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 122, 127, fig. 125; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 52; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 59 s., n. 89; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 25; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 111, fig. 73.



121. *Donna orante*, alt. 8,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Da un supporto a forcella che conserva la massa dell'impiumbatura alla tavola d'offerta, sorge, con i piedi informi leggermente distanziati, una figurina femminile nello stesso schema del n. 120.

Veste una lunga tunica con ampia balza e un corto mantelletto sino ai reni. La tunica scende dalle spalle alle caviglie, liscia sul petto dove risaltano le mammelle a dischetto, e ornata da una *applique* pieghettata (resa con fitte incisioni verticali e parallele) nella balza leggermente scampanata. Un'incisione orizzontale concentrica alle anche della figura, distingue la parte alta e liscia della tunica dalla falda a piegoline; questa incisione si incrocia con un'altra che corre lungo tutta l'altezza della veste e indica che l'indumento si allacciava sul davanti.

La mantellina è gettata sulle spalle e le copre sino alla schiena, copre anche le braccia sino al gomito. Nella parte alta si rileva in una larga frangia decorata a disegno di striature verticali e parallele che riprende il tema delle piegoline della balza, determinando nell'insieme uno spartito di due zone ornate che si lascia in mezzo una larga zona liscia, articolata a sua volta (con la sovrapposizione degli indumenti e con le divisioni in parti degli stessi) in una disposizione a fasce orizzontali e parallele, caratteristicamente geometrica.

La testa della figurina è coperta da un cappuccio facente corpo con la mantellina, che fa vedere soltanto il viso tondeggiante, dai lineamenti quasi svaniti a causa della corrosione. Il volto emerge dal basso collo (che ricorda nella forma e nell'impostazione i bronzetti mediterraneizzanti); vi si individuano appena gli occhi a globetto, il naso e la piccola bocca incisa.

Patina verde. Rotte le braccia sotto il gomito; rotte le falde della mantelletta.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 249, tav. VIII, 30; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (5-6), p. 77; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, pp. 75-76, fig. 69; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, p. 99; Taramelli, *Boll. Arte*, 1914, p. 257, fig. 9 a d.; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 20 (Coll. Gouin); Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 39; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 29 h, pp. 31, 33-36, 52, 54; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 61, n. 94.



#### 122. Donna che offre una ciotola, alt. res. 7,9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Una figurina di donna stante a gambe riunite, offre con la sinistra protesa in avanti una grossa ciotola emisferica, segnata nel cavo da incisioni radiali, e con la destra prega; le braccia stanno sullo stesso piano. Schema delle braccia e atto della figura sono come in 120.

Alla testa l'offerente calza una calottina aderente, dalla quale fuoriescono sulla nuca i capelli resi con incisioni a ventaglio aperto verso la base del collo.

Il corpo dalle spalle sino alle caviglie è avvolto dalla tunica che lo stringe come una guaina cilindrica; sopra la veste, aperto sul davanti e scendente poco sopra l'orlo della tunica, il greve manto d'*orbace* copre il dorso e le braccia fin sul gomito. È un manto liscio tranne che ai lati dove si osserva un ornato disposto obliquamente, costituito da due lunghe linee incise parallele, dall'inferiore delle quali scendono, oblique e parallele, corte incisioni che simulano una sorta di ricamo applicato, forse in diverso colore, sul fondo del tessuto.

I lineamenti del volto sono quasi completamente abrasi dalla corrosione. Si indovinano gli occhi, mentre il naso è ridotto ad un risalto informe. Solo la bocca è chiara: una marcata incisione sopra la fossetta del mento.

Patina verde. Rotti i piedi; rotto il braccio destro al gomito; frastagliature sull'orlo del manto.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 321, pl. XXIX, 129; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 28, 31, 34 s.

#### 123. "La grazia", alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, entro una massa di ceneri e carboni presso la torre a feritoie.

La madre siede, col figlio in grembo, su d'un basso sgabello rotondo, a cinque supporti uniti, all'interno, da una traversa a largo anello; è uno sgabello ligneo, semplice e dimesso. Lo schema è come in n. 68.

La donna sta in atto di adorazione e rende, o impetra, grazie per il figlio, che è ammalato. La destra, infatti, levata sul gomito flessso, e stesa, a pollice divaricato ed altre dita unite ma articolate all'estremità, segna il gesto comune della preghiera. Con l'altra mano, invece, la donna stringe e sostiene abbracciandolo sotto l'ascella, il corpicino della sua creatura, e la posa, in ultimo, sulla gamba sinistra di essa, grande e tozza con dita incise, ben in vista presentata com'è di dorso. Il figlio siede in grembo alla madre, di profilo verso sinistra, con le gambe ripiegate cadenti penzoloni dall'orlo dello sgabello sino alla traversa e col capo reclinato sul braccio della donna, tutto abbandonato all'indietro. Alza la mano destra chiusa a pugno con precisa indicazione delle dita (forse alzava anche la sinistra ora rotta), come a implorare l'aiuto di chi già lo protegge affettuosamente, o nello spasimo d'un dolore che lo afferra, in un attacco improvviso (di epilessia?).

La figura è interamente avvolta, nel corpo, da una stretta tunica che, sotto i ginocchi accostati e presso alle caviglie, fa una balza liscia. Sopra la tunica, dalle spalle sino alle anche, scende una mantellina con l'orlo rilevato ma senza decorazione alcuna, tranne una guarnizione a borsa disegnata in risalto sotto la nuca, che potrebbe essere anche la stilizzazione di un cappuccio embrionale. Il manto, che lascia scoperti il braccio destro ed il petto della madre nonché la parte anteriore del figlio, gira, invece, sul lato sinistro del gruppo per avvolgere e chiudere, come in una calda coperta di protezione, l'ammalato (ciò dà anche volume e prospettiva alla composizione).



123a



123b



123c

L'artigiano si è soffermato sufficientemente sulla rappresentazione fisionomica, e pare anzi che voglia suggerire, con un certo ingenuo "espressionismo", la sofferenza fisica e psichica dei devoti. Dalla testa della donna, che mostra una semplice e modesta pettinatura a capelli divisi da una scriminatura mediana e scendenti sulle orecchie e sulla nuca a filamenti lisci e incolti, emerge, plastica, drammatica, la struttura del volto. Che è qualcosa di vivo e di sofferto già in quel singolare stiramento ovale del viso col mento acuto, ma che più vibra negli occhi allucinati, a globetto sporgente, nel grosso naso puntuto segno di razza poco gentile e specie nella bocca dalle labbra tumide, semiaperte nell'invocazione. Tormentato è poi il volto del figlio, dal profilo camuso, che ripete i tratti della madre, anche con maggiore esasperazione formale e psicologica.

Quest'ultima figurina che, per le proporzioni minori delle membra rispetto a quelle della donna, è certo d'una persona piccola, non pare, però, di un bambino (e tanto meno d'un infante sebbene la forma turgida del seno sinistro della madre e la vicinanza alla bocca del figlio possano suggerire un lattante); sembra, invece, d'un ragazzino, già grandicello. Lo indicherebbe il sesso maschile, accuratamente notato nei particolari e pronunciato in modo inequivocabile, sul corpo tutto nudo per ragioni di culto e – crediamo anche – per il principio magico che la forza guaritrice della divinità si sarebbe esercitata, più prontamente ed efficacemente, a diretto contatto d'un corpo in perfetta nudità.

Circa l'esegesi del gruppo, sono state fatte diverse ipotesi: quella d'una deità femminile *kourotrophos*, d'ispirazione greca o punica (Milani, Taramelli); o d'una adultera in un momento liberatorio dalla colpa che recava in grembo (Pettazzoni); o d'una comune madre mortale, una donna del popolo, che impetra la grazia per il suo malatino. E quest'ultima, a mio parere, è la spiegazione più ovvia e più appropriata anche al fondamento spirituale e culturale della civiltà nuragica.

Modellato e stile si accordano con il n. 120 (e con altre statuine ivi citate); ma qui la carica espressionistica raggiunge valori d'una brutale drammaticità.

Patina verde. Spezzato il piede destro della madre; rotta, sopra il ginocchio, la gamba sinistra del piccolo, rotto anche l'avambraccio sinistro.

#### Bibliografia

Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 314; Taramelli, *Not. Scavi*, 1909, p. 421; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 182; Pettazzoni, *Rend. Lincei*, 1910, p. 106; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 62; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 359, fig. 29; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 16, fig. 25; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 66, fig. 78; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 44; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 9; Patroni, *La Preistoria d'Italia*, II, 1937, p. 483, tav. XI, 4; Lilliu, *Not. Scavi*, 1941, p. 161; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 39; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 43, pp. 19, 24-25, 38-39, tav. XXXV, 43; *Il Giornale d'Italia*, 11 aprile 1950, fig. a d. in basso (*Carlo Tridenti*); Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 46, tav. XV, 1, pp. 49, 60; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, fig. a p. 13; Apollonio, "Les petits bronzes", in *Les beaux Arts*, n. 642, 5 marzo 1954, p. 1, fig. in basso sin.; "Les petits bronzes de Sardaigne", in *Soir Illustré*, 18 marzo 1954, p. 21, fig. in basso al centro (*Paul Casø*); Lanternari, *Bull. Paletn. It.*, IX, vol. 64, 1954-55, p. 42, fig. 19; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 33; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 19, n. 33; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 33, cat. fig. 33; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 33, cat. fig. 33; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 30, n. 33, fig. 15; Zervos, "Bronzes sardes", in *Plaisir de France (Arts)*, 1954, p. 38, fig. ivi; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 357, fig. 455; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. XV; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 19, n. 33; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 59, n. 87; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 24; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 116, fig. 78; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 175, pl. 59.



**124. Madre con bimbo in grembo, alt. 12 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, tra il tempio a pozzo e quello detto "ipetrale".

La madre è raffigurata seduta su d'uno sgabello rotondo, da supporti di legno, col sedile sottile sostenuto da sei grossi piedi uniti da una traversa ad ampio anello, saldato all'interno dei supporti, nel quarto superiore; una massa di piombo (resto nel piede anteriore dello sgabello e fra i piedi della statua della madre) fissava il bronzo alla tavola di offerta. Lo schema ripete quello del n. 123.

La posizione principale di veduta è, come di frequente, quella di fronte, ma la presenza, in grembo alla donna, di un bambino figurato seduto di profilo, amplia i punti di lettura dello schema compositivo che, specie se visto di tre quarti, acquista anche una certa espressiva prospettiva plasticità.

Del gruppo statuario, la madre solleva la mano destra, a palma tesa e dita unite, in preghiera, e con la sinistra cinge il corpo del piccolo; e il piccolo si abbandona al braccio della donna appoggiandosi anche al suo petto, con le braccine cadenti penzoloni, le gambette corte ripiegate e posate sull'orlo del sedile, rilassato come una creatura debole e malata.

La madre veste una lunga tunica che le stringe tutto il corpo sino ai piedi i quali fuoriescono nudi a rigide spatole parallele; intorno alle gambe la tunica ha la struttura d'una lamina e sul petto traspare come un velo gonfiato dalle rotondità dei piccoli seni. Una corta mantelletta copre le spalle sino ai gomiti, con i lembi allacciati al collo da una fettuccia e, sulla nuca, sembra sollevarsi in un velo posato sul capo trasparentovi i capelli. Questi, poi, segnati da lunghe fini striature e divisi nel mezzo della testa, mostrano una pettinatura liscia, a due bande scendenti ai lati e coprenti le orecchie, mentre sulla nuca, dove bisogna immaginare il nodo, si nascondono sotto la mantelletta.

Abbastanza efficace è, nella donna, la modellazione del volto che spicca, sommariamente "cavato" dal solido tondeggiante della testa, con il suo contorno ovale (v. nn. 121-122). È un viso contadinesco, dal profilo pronunziato e gonfio della bocca (piccola e serrata) e del mento, e scavato nelle profondità orbitarie da cui schizzano gli occhi a globuletto, compresi fra il naso adunco e l'arcata sopraccigliare appena accennata. Il tocco della figura femminile è rozzo e scaduto, ma sempre meno sciatto e trasandato di quello del bambino: un abbozzo rapido e deforme, dal gracile corpo tutto nudo senza indicazione di sesso, col minuscolo volto, che sembra d'una bestiolina, reso nelle essenziali annotazioni degli occhi a pallottola, del nasino in risalto, della bocca e del mento a profilo prognato.

È l'ex-voto d'una popolana per ottenere la guarigione del suo piccolo, ammalato.

**Bibliografia**

Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 44, nota 52; Taramelli, *Mon. Ant.*, XXXIV, 1931, col. 26, fig. 15, tav. II, 3-4; Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, pp. 85, 87; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 39; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 46; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, fig. a p. 12; Apollonio, "Les petits bronzes", in *Les Beaux-Arts*, n. 642, 5 marzo 1954, fig. in basso a d.; "Beeldjes uit Sardinië", in *Het Binnenhof*, 1° aprile 1954, fig. in basso a d.; Lanternari, *Bull. Paletn. It.*, IX, vol. 64, 1954-55, p. 42; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 25; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 18, n. 25; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, n. 25, cat. fig. 25; Pesce, *Præhistorische bronsplastiek*, 1954, n. 25, cat. fig. 25; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 29, n. 25; "Sardinian Bronzes", in *Art News and Review*, 11 dicembre 1954 (Terence Mullaly); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 356, fig. 454; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. XVI; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 25; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 59, n. 88; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 115, fig. 77.

**125. Orante con stocco, alt. res. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La figurina stante saluta con il braccio destro ripiegato al gomito; nella sinistra, appoggiandolo all'omero, trattiene un lungo stocco dalla lama piatta ristretta alla punta che va a fondersi con la tempia della statua.

Sul largo busto a placca, limitato dalle braccia che cadono morbide, aderendo al corpo, dalle spalle tondeggianti sfumate nel collo con una molle linea convessa, non si vede traccia di veste (a meno che non l'abbia cancellata la corrosione).

La testa è a capocchia, con una solcatura trasversale sul cranio, da orecchia a orecchia in forma di dischetto cavo nel



mezzo. Il viso, nello schema del piccolo naso a listello e delle brevi arcate sopraccigliari che limitano la cavità delle occhiaie, ricorda il flautista di Ittiri (n. 183) del gruppo mediterraneizzante e l'offerente 150; alle statuette "mediterraneizzanti" si rifà anche la solcatura dell'epicranio. Altri particolari segnati del volto sono: gli occhi a globetto, la bocca incavata sul mento prominente a barbucola.

Pur non toccando il gusto "caricaturale" e "deforme" delle figurine "mediterraneizzanti", la statuina mostra una cadenza verso la "morbidezza" e la "rotondità" di quello stile (v. la linea mossa e continua delle braccia e delle spalle) e ne ripete particolari schematici (braccia aderenti al corpo come in 157 ed altre) e fisionomici (v. sopra).

Si ha qui uno stile misto fra il "mediterraneizzante" (nel sottofondo) e quello di Uta-Abini che lo tempera.

Patina nera (?). Rotto il corpo sotto il busto; spezzato il braccio destro sotto il gomito.

#### Bibliografia

Inedito.

#### 126. Soldato con scudo dietro le spalle appeso a stocco, alt. 8,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Il tipo iconografico ripete quello più riccamente ornato di alcune statuine della varietà "decorativistica" del gruppo aulico (n. 82 ss.). Qui la forma è più succinta, le dimensioni minori, il calligrafismo più secco e meno rigoroso.

La statuina si erge su lunghe gambe tubolari, nude, senza segni di articolazioni e con i piedi ridotti a piastrine, che non hanno indicazione di dita. Con la mano sinistra impugnata alla base il manico cilindrico dello stocco, che in alto, in corrispondenza all'appoggio sull'omero, sospende la funicella dello scudo rotondo raffigurato dietro le spalle; la mano destra è levata nel saluto devozionale.

Col linearismo asciutto delle gambe contrasta la veste che ricopre il corpo dalle spalle alle natiche: un giubbotto forse a falda o gonnellino scampanato di pelle di capra, a giudicare dalla serie di incisioni verticali che si incrociano con due linee incise orizzontali sul busto e dalle taccheggiate concentriche alle braccia, cadenti a bilancia, in corrispondenza alle maniche che giungono sino quasi al ginocchio. Dunque un giubbotto manicato con falda o gonnellino. Che di falda o gonnellino si tratti nella parte inferiore dell'indumento, è suggerito dalla stessa decorazione: limitata ad un semplice solco verticale sul davanti del gonnellino che si intende distinguere appunto lasciandolo liscio, mentre il resto della veste, alla quale si può supporre cucito il gonnellino stesso, è tutto striato in modo da indicare che è un capo distinto sebbene unito. Il giubbotto è striato anche sulle spalle, con un motivo di linea orizzontale incisa, sopra e sotto la quale si dispone una zona a tratteggio verticale con elementi alquanto spaziosi e irregolari nel segno: chissà che lo spartito decorativo non voglia rappresentare una specie di guarnizione di pelo sotto il collo.

Striature radiali dall'ombone all'orlo variano la superficie di pelle dello scudo. Altre libere e scomposte linee incise cadono perpendicolarmente lungo la nuca e stilizzano la massa dei capelli che scende lunga dall'occipite alle spalle: il segno disordinato e libero



delle incisioni ricorda uno stilismo per indicare i capelli, applicato anche in figurine dell'Etruria villanoviana.

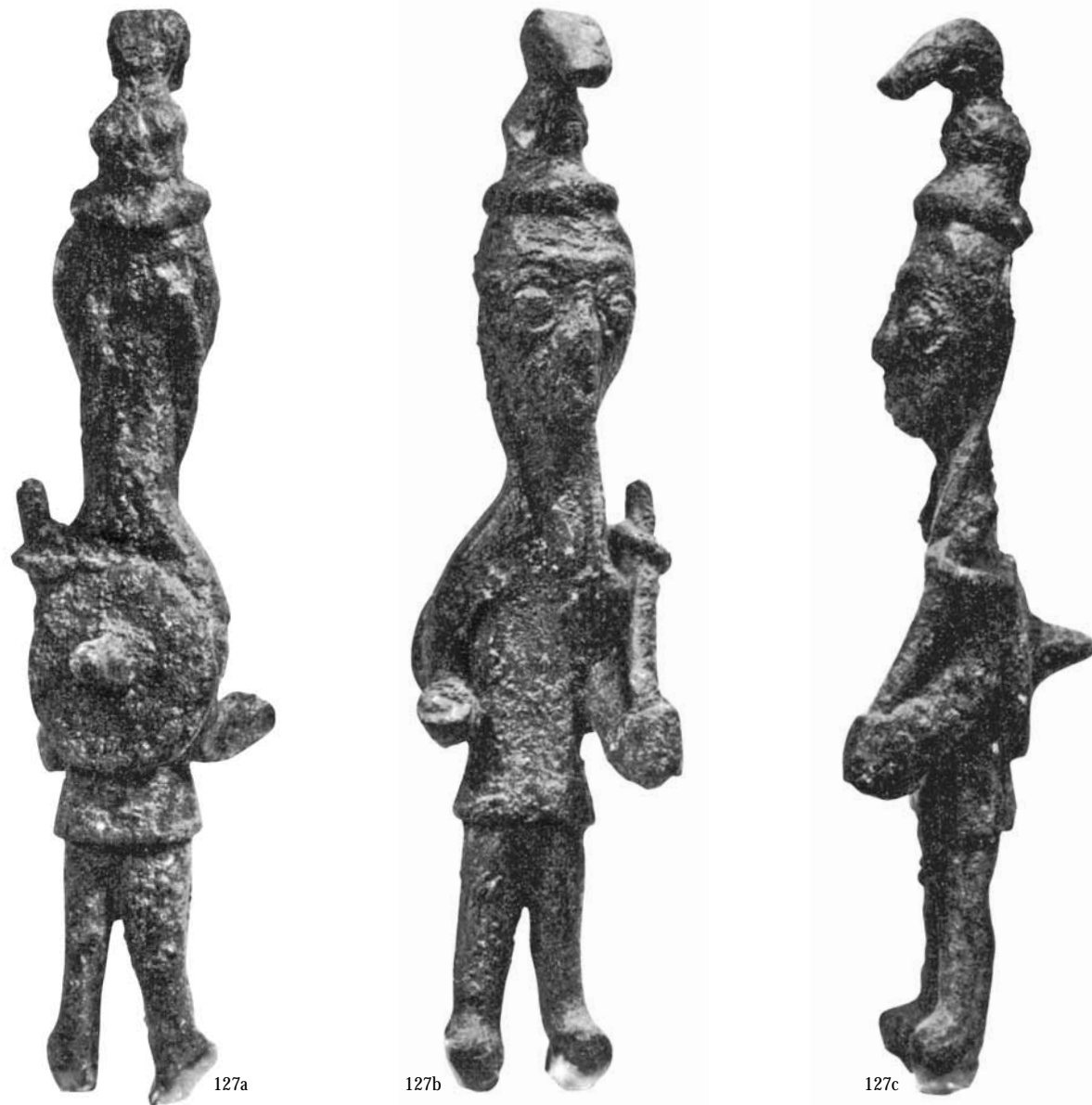
La testa della statuina è a capocchia, il volto è di forma ovale, con la fronte sfuggente e stempiata, lo schema a T di sopracciglia e naso molto ridotto, gli occhi a globetto, la bocca a breve incisione.

Il sottofondo stilistico è quello del gruppo geometrico con inflessioni "decorative", ma la testa a capocchia, volgare, dai tratti crudamente realistici, mette una nota del gruppo "mediterraneizzante".

Patina verde. Rotto il braccio destro al polso; rotta la lama dello stocco poco sopra l'impugnatura.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 76.



**127. Soldato con scudo dietro le spalle, sospeso a uno stocco, alt. 8,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini (?).

Lo schema della figurina è come in 93, e uguale ne è anche l'armamento e la sua postura. Il soldato veste una corta tunica liscia e sulla testa calza un elmo col corpo a campana terminante in un pennacchio ricurvo in avanti.

Due lunghe trecce liscie scendono dall'occipite al petto passando sugli omeri al lato del collo un po' appiattito. Nel volto ovale, dalle guance scavate, sono segnati i tratti

fisionomici abbastanza regolari (gli occhi sono a globetto cerchiato come in 93, ma dal rilievo più tenue).

Modelli culti di questa statuina, sono il soldato a sinistra del gruppo dei "Commilitoni" n. 90, l'esemplare n. 93 (identico l'elmo) e, più fine di tutti – il modello dei modelli – l'arciere di Usellus n. 100 (fatte salve la diversa armatura e la varietà "architettata" dell'elmo a lembo).

Comparando modelli e imitazioni – e guardando anche al rozzo modellato del nostro soldatino e alle evidenti sproporzioni formali tra la grossa testa ed il corpo corto da nanerottolo – si apprezza in tutto il suo significato la tecnica "routinière" di questa corrente *manieristica* di botteghe minori operanti per un pubblico di poche pretese e di magro marsupio, seppure pagava in "aes rude" e non invece con prodotti della terra e della pastorizia.

Patina verde. Rotto il braccio sinistro al polso.

**Bibliografia**

Inedito.

**128. Soldato con scudo dietro le spalle sospeso a stocco, alt. 8,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini (?).

Identica al n. 127, salve le proporzioni tra la testa e il corpo che sono meno alterate; peggiore il modellato, specie nelle gambe, tutto sbavature di bronzo.

Nel volto c'è una leggerissima variante nella forma della bocca che ha il labbro inferiore sporgente sul mento rotondo un po' appuntito.

La statuina sorge da un supporto a forcilla aperta in alto sotto i piedi a tavoletta in cui si scorgono deboli tracce dell'incisione delle dita.

Queste sfumature formali in un tipo iconografico sostanzialmente fisso dimostrano che le minuscole statuine non sono fatte in serie su di un *cliché* unico, ma che ogni figurina ha avuto la sua bozza distinta. Ogni esemplare, per quanto brutto e decaduto sia tecnicamente sia stilisticamente, è una piccola creazione, un atto sempre differente di una produzione stantia e corrente, di figure da due soldi.

Patina verde. Rotti il braccio destro al polso, gran parte del corpo ed il pennacchio dell'elmo.

**Bibliografia**

Inedito.





129

**129. Soldato con due stocchi ad uno dei quali è sospeso lo scudo dietro le spalle, alt. res. 5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Iconografia come in 128.

La tunica è più lunga perché il corpo della figurina è più allungato e proporzionato che non in 127 e specie in 128; anzi la statuina è relativamente esile e slanciata.

Oltre questa differenza non sostanziale, nelle proporzioni formali, una leggera disformità si osserva anche nell'armatura dove l'elmo non ha il corpo a campana come nelle precedenti statuette, ma a struttura conica variata da scanalature circolari sovrapposte come nei nn. 100 e 90 (a sinistra), esemplari *culti* che sono come lo specchio di riflessione di questi prodotti di artigianato miniaturistico e degenerato. Anche l'arma portata nel braccio sinistro, si noti quasi verticalmente come in 93, muta non per la natura – ché si tratta sempre di un corto stocco – ma per il numero, apparendo due stocchi sovrapposti come nel n. 94.

Sul collo nessuna traccia di trecce. Nel volto – sostanzialmente non disforme dal viso di 127-128 – l'occhio si rileva a globetto mandoliforme con le palpebre incise (v. il disegno di occhi del n. 96).

Questi variati accostamenti ora ad una, ora ad un'altra delle figurine *auliche* fanno supporre una "contaminatio", una mistura disordinata di modelli nelle imitazioni; fenomeno questo di forme artigianali decadute che ad altro non tende se non a vendere il prodotto (si ricordi per fare un esempio vicino geograficamente, la più tardiva produzione artigianale delle botteghe di stele fenicio-puniche di Nora, Sulcis, Cagliari, Monte Sirai etc.).

Patina verde. Rotto il corpo sopra i ginocchi; rotto al polso il braccio destro; rotta la sommità del pennacchio.

*Bibliografia*  
Inedito.

**130. Soldato con scudo sulle spalle, appeso a stocco, alt. 8,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Iconografia come in 128. Nelle armi varia la forma dell'elmo "a bustina" con piccolissima cresta longitudinale alla sommità; in più, sulla spalla destra, passa una bandoliera che sospende sul petto un pugnaletto informe.



130

**131. Soldato con scudo sulle spalle, appeso a stocco, alt. res. 5,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Iconografia, veste, armi, fattura, stile e mano come in 130.

Una variante nell'arma a tracolla sul petto, arma che, per la forma arcuata, le minuscole dimensioni, la posizione molto bassa sul busto, sembra essere più che un pugnale una fionda, come in 108.

Ma è difficile poter precisare questo ed altri particolari della figurina, a causa del modellato succinto e rozzo ed anche per la grande corrosione del bronzo. Fanno eccezione gli occhi, che sono ben definiti nella fattura e che imitano evidentemente la forma a tondino in rilievo (indicante la pupilla) col cerchio in risalto delle palpebre, desunta dalle statuette-modello, come ad esempio i nn. 90 e 100.

Patina verde. Spezzati il braccio destro all'altezza del gomito e la mano sinistra; rotto il corpo alla nascita delle cosce.

*Bibliografia*  
Inedito.



131

La tunica sembra doppia, più che semplice a balza in basso; quelli che nella fotografia si potrebbero confondere con gambali, sono manicotti metallici di un brutto restauro moderno. Per le proporzioni la statuina è come 127 e di questo bronzo, come di 128, ha pure le stesse caratteristiche d'insieme e nei particolari del volto, un po' più appuntito al mento e più scavato alle guancie. Tutte e tre le figurine (ed anche 130) sono, se non della medesima mano, di un'unica bottega "routinière" stabilita nel villaggio santuario di Abini, un centro protosardo molto frequentato nel medio nuragico dalle popolazioni che vi venivano a festa dalle montagne del Mandrolisai e della Barbagia di Belvì e di Ollolài e da più lontano ancora.

Patina verde. Rotto il braccio destro al polso.

*Bibliografia*  
Inedito.



**132. Soldato con scudo sulle spalle, appeso a stocco, alt. 10,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Iconografia, come in 131. Proporzioni, taglio della doppia tunica, la forma del volto come in 130.

Varia l'elmo a "bustina" rilevata di dietro e guernita davanti da due corna tangenti ricurve in alto, col terminale costituito da una modinatura di anelli concentrici sovrapposti da cui emerge in alto un globetto a pomello un po' appiattito: è la copia dell'elmo della statuina-modello n. 97.

Il buono stato di conservazione della figurina, dovuto anche ad un recente restauro, consente di apprezzare i particolari e di ricostruire, sulla sua base, l'aspetto generale e di dettaglio delle statuine precedenti e specie di 130 con la quale più strette sono le somiglianze. Così nelle armi, oltre la descrizione attenta delle corna e della bustina, variata da solcature, dell'elmo, appare chiaro il disegno dello scudo, di cui nei bronzetti sopra catalogati o si vedevano malamente le tracce dell'ornato o si intuivano per debolissimi segni. In questo esemplare meglio preservato, il piccolo scudo rotondo mostra il disegno costituito da una doppia serie sovrapposta di striature verticali e parallele tagliata e distinta nel mezzo da una fascia longitudinale di linee incise orizzontali pur esse parallele.

Nella testa, poi, si osserva il rendimento dei capelli sulla nuca, ottenuto con incisioni verticali parallele, più corte e meno disordinate di quelle della figura 126; e risaltano i tratti

fisionomici, oltre la particolare struttura triangolare del volto appuntito al mento, come se la statuina avesse una barbuola o un pizzetto. Sono appunto ben segnate le orecchie a piccolo semicerchio incavato, lo schema a T delle sopracciglia unitarie e del corto naso a listello, la breve bocca a incisione marcata.

Patina verde. Integra.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, p. 76.

**133. Soldato con scudo sulle spalle, appeso a stocco, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Da una basetta rettangolare sorge una figurina in tutto simile a 132; una leggerissima variante nella testa, un po' meno allungata ed appuntita al mento, e più scavata alle guance come in 131.

Patina verde. Superficie molto corrosa, per cui i particolari – del tutto identici – non si possono apprezzare come in 132. Integra.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, p. 76.



**134. Soldato con scudo dietro sulle spalle, appeso a stocco, alt. res. 8,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Del tutto simile a 133, con una piccolissima variante nell'elmo le cui corna non mostrano la modinatura a giri in rilievo sotto i pomelli terminali. L'arma appesa alla bandoliera sul petto ha la forma d'una foglia lanceolata appiattita, e sembra essere una lama di pugnale.

Per la fattura del volto triangolare, con la parte inferiore piatta e pizzuta, la statuina è identica a 130.

Patina verde. Molto corrosa. Spezzati i piedi sopra le caviglie.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, p. 76.



**135. Soldato con scudo sulle spalle, appeso a stocco, alt. 8,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Con i piedi affondati nella massa del piombo di fissione alla base d'offerta, sorge la figurina del soldato, nello stesso atteggiamento e della stessa iconografia di 134; ma si notano delle varianti sebbene non sostanziali.

L'elmo a bustina mostra le corna separate ed erette verticalmente nella parte frontale. Lo scudo, molto grande in confronto dei piccoli scudi delle statuine precedenti, presenta la superficie tutta solcata da una serie di fitte e regolari striature radiali, condotte dall'umbone assai rilevato al margine.

Lo stocco – o meglio corta spada – fa vedere qui la divisione del manico impugnato dalla sinistra con le dita segnate da rozze incisioni, e della lama allargata nel mezzo e rinforzata da una nervatura longitudinale. Intorno al collo, poi, si osserva un'alta goliera d'una foggia che imita la statuina-modello n. 82. Come quest'ultima, la figurina ha pure, di traverso al petto, il pugnale ad elsa gammata sospeso alla bandoliera, ben visibile anche se corroso e di scadente modellazione.

Come il 134, il bronzetto veste la doppia tunica, ma la sovrapposizione dei due indumenti – che lasciano scoperto il ginocchio modulato nella sua protuberanza – non disegna una gola come in quella statuina e in 130, 132, 133, ma avviene con una tangenza ad angolo, più rigida.

Nella testa i tratti sono assai marcati e rilevati, di più che nelle figurine precedenti, e sono volgari tanto da rasentare la brutalità. Gli occhi schizzano a pallottolina conica, il naso si rileva fortemente scandendo la profondità delle occhiaie e contrasta, col netto e spigoloso risalto, col gusto di superficie del piano e della bocca che sembra cucita, talmente piccola ne è l'incisione; le orecchie sporgono lateralmente a ventola, come quelle d'una bestia.

Dietro la nuca, tra le orecchie portate all'indietro, si disegnano i capelli, resi con uno spartito decorativo – che prolunga in coerenza stilistica quello dello scudo – formato da una scriminatura verticale da cui si dipartono ai lati due bande pure verticali di brevi linee incise orizzontali sovrapposte e tra di loro parallele.

Nell'insieme la statuina non differisce dalle precedenti (anche nella proporzione tra la grossa testa e le corte gambe) ed appartiene alla medesima bottega d'artigiano che abbiamo supposto attiva presso il santuario di Abini.

Patina verde. Spuntate le corna dell'elmo; spuntata la spada; rotto il braccio destro al gomito.



135a



135b

Corrosa, ma, nel complesso, in discrete condizioni, specie se paragonata agli esemplari già descritti, tranne il 132.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 68.

**136. Soldato con scudo sulle spalle, appeso a stocco, alt. 6,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Schema figurativo come 135. Tra le armi manca il pugnale. La veste è a semplice tunica, non a doppia.

Le proporzioni si presentano regolari, anzi la statuina è piuttosto agile e slanciata.

La testa, stante la trascuratissima modellazione (*routine* nella *routine*), è ridotta ad un abbozzo cilindrico nel quale a malapena si distinguono gli occhi a pastiglia e la bocca rientrata in una profonda incavatura.

Patina verde. Molto corrosa. Rotte le corna; rotto il braccio destro al gomito; restaurate malamente le gambe.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 68.



136a



136b



137. *Soldato con scudo sulle spalle e stocco*, alt. 17,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Baunei (?) (Nuoro), loc. sconosciuta.

La statuetta sorge da una piccola basetta rettangolare nella quale sono fusi i piedi infor-  
mi ed atrofizzati, al solito nudi.

Sulla testa calza un casco oblungo con la sommità carenata e con il margine orlato da  
una banda liscia limitata da due linee incise. Il corpo è coperto da un gonnellino dalla  
cinta alla base delle cosce, mentre il busto – almeno in apparenza – resta nudo. Le  
gambe mostrano una protezione di gambali cilindrici tagliati a sbieco nella sommità  
posteriore che lasciano immaginare la linea di sutura lungo il polpaccio; è il tipo di  
gambale portato dalle figurine di popolani del gruppo “mediterraneizzante”, ad esem-  
pio n. 154.

Lo schema iconografico è quello visto in 136, con la differenza che il soldato tiene lo  
scudo fissato direttamente alle spalle, senza pendere, per mezzo della consueta correggia  
o cordicella, dallo stocco. Difatti non v'è traccia alcuna di legaccio né sulle spalle della  
persona né sull'orlo dello scudo. Lo stocco era stretto nella mano sinistra, mentre la de-  
stra è piegata al gomito nel saluto devozionale; gli avambracci scendono, piegandosi,  
sullo stesso piano, ben bilanciati. Che il frammento di oggetto che residua nel cavo  
della mano sinistra della figura sia la parte basale dell'impugnatura dello stocco, lo si  
desume dalla descrizione che ne fa il Lamarmora il quale scrive di un piccolo fram-  
mento di lama appena riconoscibile sopra il pezzo informe di base. Lo stocco il soldato  
lo impugnava verticalmente, come lo tiene il guerriero a destra del gruppo dei “Com-  
militoni” di Abini (n. 90), però senza toccare nemmeno la punta dell'omero ché, altri-  
menti, ne sarebbe rimasta l'impronta.

Grande è lo scudo in confronto alla taglia della persona, e ricorda, per le proporzioni  
alterate, quello di 135 e 136. Lo scudo rotondo ha un largo umbone circolare al centro  
insolitamente appiattito a disco, da cui si dipartono, incrociandosi ortogonalmente,  
quattro fasci ciascuno a doppia striscia che racchiudono, nei quarti di risulta, delle  
striature a ventaglio fitte e abbastanza regolari e curate nel disegno. Per la forma appiat-  
tita dell'umbone ed anche, almeno in parte, per il disegno della superficie, lo scudo of-  
fre una varietà nuova e resta, sinora, senza precisi confronti.

La testa del soldato, piuttosto grossa rispetto al collo gracile, ha un profilo sporgente  
che, senza giungere alle forme fortemente prognate delle statuine “mediterraneizzanti”,  
tuttavia un poco le ricorda nella struttura d'insieme. Abbastanza solida, specie se com-  
parata con la sottigliezza di placca del corpo, la testa mostra i tratti fisionomici ben di-  
stinti anche se segnati con tocco leggero. Le orecchie sono a disco incavato (come quel-  
le delle figurine del gruppo “mediterraneizzante”), gli occhi sono a risalto oblungo,  
appena accennato, il listello del naso è discretamente prominente sotto le leggerissime  
arcate sopraccigliari. La bocca è indicata da una incisione superficiale sopra il mento,  
pronunziato in un morbido tondeggiamiento. Nel complesso, si ha una lievitazione di  
linee e di piani in superficie.

Si hanno dunque, in questa statuina, come e di più che in 125 e 126, segni di quella  
produzione plastica che fa da ponte tra i gruppi di stile *aulico* (decorativismo dello scu-  
do, levità dei tratti del viso) e di stile *popolare* (prognatismo del volto, torso nudo,  
gonnellino e gambali). Nell'insieme, la figurina pende di più verso lo stile “mediterra-  
neizzante” che verso quello “geometrico” del gruppo Uta-Abini.

Patina nera. Rotto il braccio destro al gomito; rotto lo stocco.

#### Bibliografia

Münter, *Sendschreiben*, 1822, p. 27, tav. II, 6; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 292, tav. XXVII, 97; Ca-  
ra, *Sulla genuinità*, 1875, p. 285, tav. II, 8; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 29, fig. 12; *La Crociata*, I,  
n. 7, ottobre 1949, p. 195, fig. in basso a sinistra (Guido Perocco); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 54, pp.  
18, 25, 40, tav. XL, 54; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 79; Apollonio, “Les petits bronzes”, in *Les Beaux  
Arts*, n. 642, 5 marzo 1954, p. 1, fig. in alto al centro; “Les petits bronzes de Sardaigne”, in *Soir illustré*,  
18 marzo 1954, p. 21, fig. in basso al centro (Paul Caso); Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 86; Pesce,  
*Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 86; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 86, per errore cat. fig.  
80; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 86, per errore cat. n. 80; Pesce, *Prähistorische Bronzen*,  
1954, p. 37, n. 86, fig. 7; “Tentoonstelling van praehistorische Bronzplastiek uit Sardinie”, in *De Gazet  
van Antwerpen*, 1 marzo 1954, p. 6 (Maurits Bilcke); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 168 e figg. 179-180 a  
p. 165; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 86; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 156-157.

**138. Soldato con scudo e stocco, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Un perno verticale fissato nel mezzo dei piedi, di cui il sinistro è di poco portato in avanti rispetto al destro (entrambi i piedi hanno le dita sommariamente segnate da grossolane incisioni), sostiene la figurina, rozza e deforme, un abbozzo da quattro soldi, uno sgorbio puerile.

Il soldatino imbraccia con la sinistra un piccolo scudo umbonato proteso innanzi, con la superficie decorata da disordinate striature radiali piuttosto calcate; e nella mano destra, ridotta a un moncherino, stringe il resto d'uno stocco o di una breve spada appoggiata all'omero. Nella mezzeria interna dello scudo è fissata verticalmente un'arma da punta (uno spadino o stiletto) che sborda all'estremità superiore ed inferiore; nel cavo interno dello scudo emerge una correggia che, girando sull'omero destro, scende obliquamente sulle spalle per fondersi in una massa informe tutta grumosa facente un blocco col giunto del braccio piegato lateralmente a gomito.

Il corpo è vestito sino all'addome da una doppia tunicella con i due pezzi sovrapposti a gola come in 130 ss. La cavità inguinale entro cui stava forse il pube modellato a parte, le cosce riunite insieme ed inerti, le gambe leggermente staccate e col ginocchio reso da grosse protuberanze, restano nude.

Nuda è pure la testa, grossa in confronto al corpo piccolo e di struttura sottile, foggata "a capocchia" e col volto spianato dal contorno rotondo come un cerchio. La forma circolare ricorda quella dei visi di statuine del gruppo "mediterraneizzante" (nn. 158, 162, 168) e, più lontanamente, di bronzetti geometrici del Peloponneso, ad esempio da Olimpia (Müller, *Frühe Plastik*, p. 243, tav. XXI, 282). È da notare nel volto che i tratti fisionomici sono stati concentrati e riassunti nella metà superiore, mentre la metà inferiore è spiattellata e ribassata in un piano liscio che rammenta il volto, di diverso contorno, delle figurine 130, 134.

È un viso da "civetta", caratterizzato dagli occhi a bulbo inscritto in un cerchio concentrico in rilievo, ripetizione di uno stilismo di statuette "colte" del gruppo aulico, come nel bronzetto n. 104; uno stilismo che forse, in prima ascendenza, bisogna cercare in statuine bronzee del Luristan a cui il 104 si accosta moltissimo anche per il contorno della faccia e la sua stilizzazione a placca (v. l'esemplare in New York, *Enc. dell'Arte antica classica ed orientale*, IV, 1961, p. 739, fig. 901).



138

Meno caratteristici sono gli altri tratti del volto: la breve e poco rilevata arcata sopraccigliare col listellino del naso appena pronunciato, e la bocca a piccolo incavo ellittico sulla stessa linea del naso e degli occhi. Nel grosso e corto collo, sulla nuca, i capelli sono segnati da incolte striature.

La statuina fa parte della produzione "routinière" che deriva dai modelli del gruppo aulico, nonostante vi siano stilismi (forma del capo, tendenza alla nudità etc.) che fanno di formule del gruppo popolare. Come le figurine 127 e ss. (tranne 137), essa è stata modellata in una bottega del santuario di Abini. Che sia la stessa di quella che ha prodotto le citate figurine è molto probabile, ma la mano dell'artigiano sembra un'altra anche se il riconoscimento di questo o quell'operaio metallurgo in bronzetti così rozzi e manieristici sia, se non impossibile, abbastanza problematico nei casi della produzione più corrente e sciatta.

Patina verde. Spezzata la punta della spada, scheggiature sull'orlo dello scudo.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, p. 56, fig. 6.

**139. Soldato che protende uno scudo, alt. 9,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La figurina si solleva, con i piedi divaricati all'esterno, da una basetta rettangolare nella quale i piedi stessi si fondono inerti, senza alcuna indicazione delle dita; le gambe, lisce, sono leggermente piegate al ginocchio in una modulazione caratteristica del gruppo "mediterraneizzante" (n. 154 ed altri).

Il soldato imbraccia lo scudo con la mano sinistra incorporata nella cavità interna, e lo protende in avanti, umbonato e segnato da lievi striature radiali come in 138; manca però lo spadino fissato sulla mezzeria ed emergente dall'orlo (il risalto tondeggiante sull'orlo superiore dello scudo è soltanto una sbavatura di fusione). Come in 138 il soldatino porta pure a tracolla una correggia che sospende, qui, chiaramente, sotto lo scudo, un rudimentale pugnale a lama triangolare; e ciò consente di immaginare un piccolo pugnale anche alla tracolla di 138, dove l'arma non è visibile.

È dubbio l'atteggiamento della mano destra: o regge uno stocco ma tenendolo verticalmente senza toccare l'omero, oppure era piegata al gomito e tesa orizzontalmente in avanti nel gesto del saluto devozionale come in 154 e altre.

Il corpo della figurina è cinto ai lombi da un corto gonnellino, come nelle statuette "mediterraneizzanti" ed anche in 137; per il resto è nudo o sembra esserlo a giudicare anche dalla presenza d'una irregolare cavità sopra il gonnellino, che potrebbe prendersi per un ombelico, particolare che si trova segnato in qualche esemplare del gruppo *popolare* (n. 162). Il corpo è di solida struttura cilindrica un po' appiattita e vi si rivela una modellazione "rotonda" propria di quel gruppo e diversa da quella "a placca" di 138 (derivata dal gruppo *aulico*).

Anche la testa a capocchia schiacciata, profilata sopra la gola del cortissimo e tozzo collo, è stilismo caratteristico del gruppo "popolare", e si hanno stretti confronti



con n. 181. Dicasi ugualmente della forma e del modellato di particolari del viso, i cui occhi a puntino incavato trovano l'identico nella statuina femminile da Olbia n. 186. Alla sommità del capo si osservano tre scanalature: due longitudinali, tra di loro parallele, sopra la fronte ed una terza trasversale, da orecchio a orecchio, nel mezzo dell'epicranio. È un'altra caratteristica del gruppo *mediterraneizzante* per segnare la pettinatura (v. n. 157 ed altre). Più che a ciuffetti di capelli sul cranio pelato, a orecchie ridotte a lobi embrionali vorrei riferire le piccole protuberanze che si osservano ai lati della testa sopra la tempia.

Da quanto detto appare ovvio ascrivere la statuina al gruppo *popolaresco*, sebbene le annotazioni descrittive dello scudo introducano una remora "decorativistica" che rivela un lontano echeggiamento "aulico". Perciò la cadenza stilistica del bronzetto, pur essendo nel fondo, non è compiutamente "mediterraneizzante".

Patina nera. Rotto il braccio destro al gomito.

#### Bibliografia

Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 29 s., fig. 17.

**140. Essere demonico con quattro occhi e quattro braccia, alt. res. 13 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina è la copia del n. 107. Leggerissime varianti nell'elmo con la "bustina" decorata da solcature alla base come in 132, e nella tunica a tre anziché a due balze, come nel n. 108.

Nel volto schiacciato e un po' deformato restano tracce visibili di tre occhi mentre il quarto è stato cancellato dalla corrosione, che ha prodotto, nel mezzo del viso, l'incavatura in corrispondenza al naso e alla bocca andati perduti.

Gli scudi, a differenza che in 107, sono tangenti, ma è probabile che, in origine, fossero distaccati seppure di poco e che lo spazio sia stato occupato da una massa di ossido che, poi, li ha riuniti. Il distacco doveva essere, tuttavia, minimo, appena un po' più che negli scudi del n. 141.

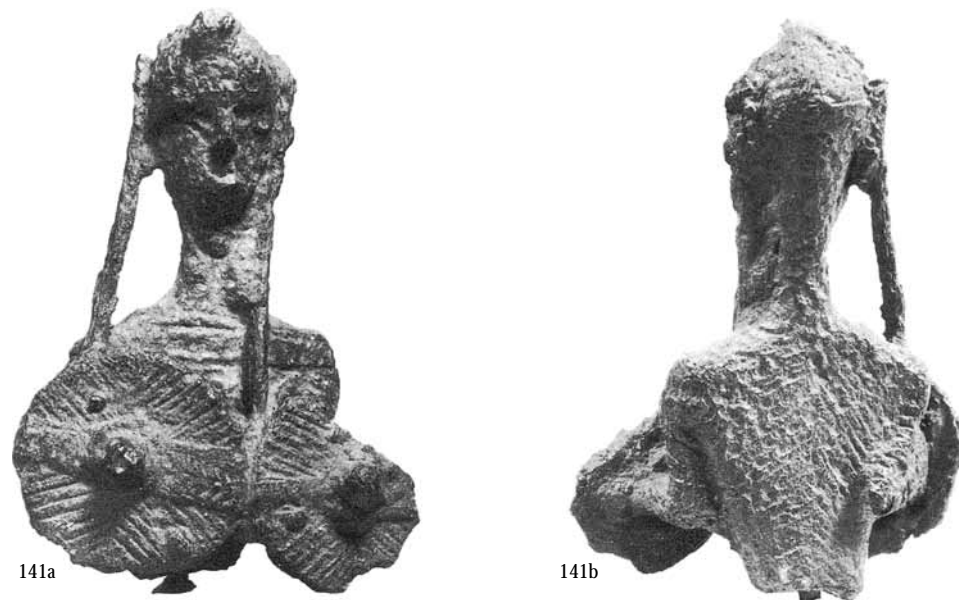
La modellazione del volto ricorda molto il n. 133, tanto da far pensare a una stessa mano. La figurina fu modellata nella bottega che produsse i bronzetti nn. 107 e 108, una bottega in cui, accanto a statuine più curate, si fabbricavano anche e soprattutto, a giudicare dalle statuine 127 e ss., i bozzetti di *routine*.

Patina verde. Rotte le corna dell'elmo; rotti gli stocchi e lo scudo di sinistra; spezzati gli avambracci in parte e le gambe sopra le caviglie.

#### Bibliografia

Inedito.





**141. Essere demonico con due braccia e quattro occhi, alt. res. 5,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La statuina è interessante perché, a differenza della precedente e di tutte quelle iperantropiche, pur conservando quattro occhi, mostra soltanto due braccia e non quattro. Pertanto, le due mani stringono ciascuna insieme due stocchi e due scudi.

L'essere è dunque ridotto a dimensioni più umane, quasi naturali se non ci fossero i quattro occhi a portarlo nella sfera del magico e dell'irreale. Peraltro, la tendenza al raddoppio degli elementi sul concetto della bilateralità geometrica è sempre persistente ed insistente. La figura calza sulla testa un elmo a bustina con leggero rigonfiamento al centro anteriore, forse a segnare un pennacchio embrionale. Al corpo, nella parte del busto, veste una corazza a maglie orizzontali indicate da incisioni parallele non molto curate; il disegno non si estende alle spalle, per quanto oggi si vede, ma non è improbabile che le tracce della corazza siano state qui cancellate con la lima successivamente (infatti il dorso è tutto toccato e picchiettato con una punta metallica).

Gli stocchi sono impugnati e si alzano verticalmente, uno sulla linea della punta dell'omero destro e l'altro a fil di collo sul lato sinistro; entrambi convergono verso la testa a cui aderiscono anche per effetto dell'ossido. Gli scudi sono grandi, a umbone cerchiato alla base e con la superficie tutta decorata con un disegno che ripete, con minore perizia e cura, quello del n. 104, preso a modello. Come in questa statuina, gli scudi sono tangenti; mancano, però, nel nostro, gli spadini o stilette fissati all'interno dell'arma di difesa.

In definitiva nell'armatura si hanno delle alterazioni e delle riduzioni che sono caratteristiche di una copia; forse a questo fatto si deve anche l'assenza della seconda coppia di braccia la cui modellazione complicava il lavoro dell'artigiano non elevatamente capace (un apprendista) o che aveva fretta.

Questa trascuratezza e sciatteria si osserva pure nella fattura e nei tratti del volto. Certo i segni sono qui peggiorati dalla corrosione, ma per quanto il viso sia relativamente

regolare, si coglie un'ingenuità e una acerba speditezza di rendimento che suggeriscono ancora una volta la copia. Più del naso appena rilevato e della bocca a breve incisione, rivelano i caratteri secondari dell'imitazione gli occhi. Essi sono quattro, tre dei quali visibili: due impressi a tondino incavato in un modo ingenuo proprio delle figurine del gruppo "mediterraneizzante", mentre il terzo (l'esterno a sinistra) è costituito da un minuscolo dischetto con un incavo nel mezzo. È questo lo stilismo col quale si rappresentano le orecchie in talune statuine del gruppo aulico (v. i soldati da Uta), ma anche in figurine del gruppo popolare (n. 165).

Siamo, in conclusione, ancora una volta in presenza di un soggetto nel quale convergono incitamenti di stile mediterraneizzante sul sottofondo iconografico e culturale, con reminiscenze stilistiche, del gruppo aulico Uta-Abini.

Nelle botteghe del santuario di Abini, lavorano artigiani educati alle cadenze dei due stili e non fa meraviglia che questa vicinanza portasse a forme più o meno volute di contaminazione soprattutto nel settore della produzione più spiccia nella quale non si affermavano, per difetto di mestiere, la personalità degli artefici e le loro propensioni stilistiche e culturali.

Patina verde. Spezzato lo scudo di sinistra; rotta la figurina sotto il busto, e mancante del tratto dalla vita in giù.

#### *Bibliografia*

Spano, *Scop. arch.*, 1865, p. 11, tav. n. 2: Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 68.

**142. Soldato orante, alt. 12 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Mògoro (Cagliari), loc. *Is Carrelis*

Da una basetta rettangolare sorge, con i piedi informi e atrofizzati insieme fusi in essa, una strana figurina, di identificazione molto dubbia, che costituisce un *unicum*.

Il personaggio leva in alto le braccia, piegandole al gomito con una stretta e lunga curvatura sino quasi a toccare la punta degli omeri con le mani dalle palme aperte in avanti (indicate con incisioni le dita, specie dalla parte del dorso). È un gesto non nuovo, anche se non frequente, visibile nel n. 9 (stile di Uta-Abini) e nel n. 184 (stile "mediterraneizzante") e che, sicuramente nell'ultima statuina, corrisponde al saluto devozionale "mediterraneo" dell'orante con ambedue le mani alzate in segno di "assoggettamento" alla divinità, in figura di "devotus".

In testa, la statuina calza un elmo ad alto corpo cilindrico-conico, con una cresta longitudinale e con due cornetti ricurvi sulla fronte; è un copricapo da militari e, dunque, la figurina sembrerebbe di un soldato. Per il resto, però, il supposto orante è del tutto inerme, cinto soltanto da un gonnellino alla vita, dalle proporzioni di quello del n. 137, sostenuto da bretelle, in modo assolutamente inconsueto e molto strano. È noto, infatti, che tutte le altre numerose figurine di soldati e, per lo più, di "civili" (umili rappresentanti del popolo) hanno il gonnellino che si regge da sé, senza aiuto di straccali. Le bretelle sono formate da una doppia robusta striscia di cuoio che si incrocia sul petto all'altezza dello sterno e gira dietro, passando sopra e sotto le ascelle, per riannodarsi, alla base del collo, in una specie di collarino. Sul davanti le bretelle lasciano libero buona parte del busto e, di



142a



142b

dietro, limitano il profilo del dorso mettendo in evidenza il nudo delle spalle col solco marcato della schiena, come nelle figurine di stile popolaresco (n. 154 ed altre).

Perché tutto questo apparato complicato in intrecci e nodi, molto robusto, per sostenere un semplice leggero gonnellino che può stare sui fianchi col semplice stringimento della cintura? Viene da pensare che gli straccali abbiano qui una funzione meno semplicistica di quella di bretelle; o che siano sì bretelle ma anche altro. Che cosa, dirò poco appresso. La testa della statuina è tutta calcata da quella specie di grosso colbacco e ne emerge, non grande, sul basso collo tornito con i tratti del viso sgraziati ma non deformati. Struttura e particolari del volto si assomigliano assai a quelli del n. 137, tanto da far supporre che le due figurine siano state modellate in una stessa bottega, o da artigiani aventi una comune educazione artistica. Anche qui c'è una modellazione dei tratti fisionomici piuttosto in superficie sebbene meno leggera che in 137. Si notino la levitazione appena accennata delle arcate sopraccigliari e dei piccoli occhi oblungi a fior di pelle, lo scarso rilievo del naso; soltanto la bocca è fortemente incisa, con un tocco che ricorda la rudezza volgare di certe statuette del gruppo popolaresco (n. 165). Ma non siamo ancora al realismo brutale di questo gruppo.

Resta ora da cercare una spiegazione alla natura del personaggio.

Il quale, scartata l'ipotesi d'un pastore o d'un contadino orante (in quanto vi osta l'elmo) ed anche quella di un lottatore con le braccia in atteggiamento di guardia (ma a che scopo l'elmo?), resterebbe la congettura di un personaggio militare: ma di quale specialità, visto che non trova l'uguale?

La prima impressione è che sia un soldato delle truppe leggere: un portaordini che usa

il casco per ripararsi dai colpi nello spostarsi da una parte all'altra della mischia, e che porta gli straccali come insegne dell'arma a cui appartiene. Se la figurina è tale, il suo gesto è quello dell'orante con tutte e due le braccia. Ma potrebbe trattarsi anche di un soldato (ad esempio d'un fante armato di stocco e scudo come la molto vicina statuette 137), il quale ha depresso le armi oppure è stato disarmato. Nel primo caso il soldato ringrazia la divinità, salutandola nel tradizionale gesto della preghiera, dopo la fatica militare; nel secondo caso saremmo dinanzi all'immagine d'un vinto fatta effigiare dal vincitore nell'atto della resa e della *dicatio* agli dei degli inferi.

Stilisticamente la figurina rientra nel gruppo "popolaresco", ma rappresenta uno stadio di esso ancora nobilitato da certe resistenze *auliche* di stile Uta-Abini (regolarità del volto, elmo, compostezza geometrica, una certa rigidità specie delle gambe etc.). Siamo ancora lontani dallo stadio di "barbarie" deformante e animalesca del gruppo "mediterraneizzante".

Patina nera. Integra.

#### Bibliografia

Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 55, pp. 18, 25, 41, tav. XL, 55; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 79; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 92 (errato il nome della località: Is Giarallai); Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 92; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 24, n. 92; Pesca, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 92; Pesca, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 92; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 164, fig. 177; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 92; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 7, tav. XIX; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 158-159.

#### 143. Donna che offre una focaccia, alt. res. 8,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Figurina femminile stante di prospetto. Ha la testa coperta da un turbante decorato all'intorno da striature oblique fra di loro parallele, da cui emerge la sommità del capo a calotta. Il viso triangolare ha lineamenti marcati: gli occhi a globetto, il naso puntuto, la piccola bocca incisa, il mento breve saliente. Il corpo a placca è ricoperto da una tunica liscia scampanata verso il basso e orlata da tre balze: le due superiori decorate ciascuna da lineette oblique a contrasto, le quali riunendosi ad angolo alla tangenza delle frange, compongono un motivo ornamentale a spina di pesce; liscia è invece la balza inferiore che è anche più stretta delle altre e tende a chiudersi verso il basso intorno alle gambe. Sulla spalla sinistra è gettata una stola o mantelletto ripiegato accuratamente che, sul petto, scende obliquamente fermandosi fra i seni accennati lievemente a dischetto sotto la veste, e pende, da altro lato, sulle spalle, di traverso sino alla schiena, formando un netto rilievo sulla rigida e liscia superficie della veste. La stola mostra l'estremità anteriore ristretta e quella posteriore allargata.

Sul davanti, con ambedue le mani, la statuina sorregge un'enorme focaccia piano-convessa, con un incavo nella parte alta, da cui si dipartono a raggera verso il basso delle linee incise. Per le inconsuete, straordinariamente grandi proporzioni e per il fatto che è portata con la forza di tutte e due le mani, la focaccia è da pensarsi un dono rituale, una forma riservata a cerimonie religiose o di culto, in segno di grazie.



Testa piccola in confronto al corpo, e propria di un viso femminile, delicato e gentile anche nelle proporzioni. Le braccia scendono flessuose, con bel garbo curvilineo, modellate a salsiccio, con stile del gruppo "barbaricino", non senza influenze e suggestioni geometriche e decorativistiche.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, p. 57, fig. 7.

#### 144. Donna offerente con corta mantellina, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Ogliastra (?) (Nuoro), loc. sconosciuta.

Statuina deforme, pure di maniera, analoga per iconografia alla precedente. Ne differisce, però, per la posizione della mano destra, protesa in avanti, con la palma in su come se offrissi qualcosa che si potesse tenere nella mano aperta stesa orizzontalmente, di così poca consistenza da non poter essere rappresentata, ad esempio sale od altro. La mano sinistra, invece, tiene la solita ciotola emisferica, col cavo segnato da linee radiali incise. Nella stretta tunica, aderente al corpo, si distingue la balza frangiata (resa a striature

verticali) e, sopra la tunica, spicca la corta mantelletta, liscia senza ornamento alcuno, che copre le spalle e le braccia e si chiude con i lembi ripiegati sullo sterno, lasciando apprezzare la veduta della veste dal petto in giù sino alle caviglie.

Smisuratamente corte sono le gambe in sé e specie se rapportate alle dimensioni dei piedi, lunghi e piatti come zampe di palmipede, stirati su un piano orizzontale parallelo a quello della mano destra (si veda la figura nella veduta di profilo).

Lo stesso stiramento "espressionistico" si rileva nella testa, schiacciata e allungata, col volto chiuso lateralmente e sulla fronte da un velo.

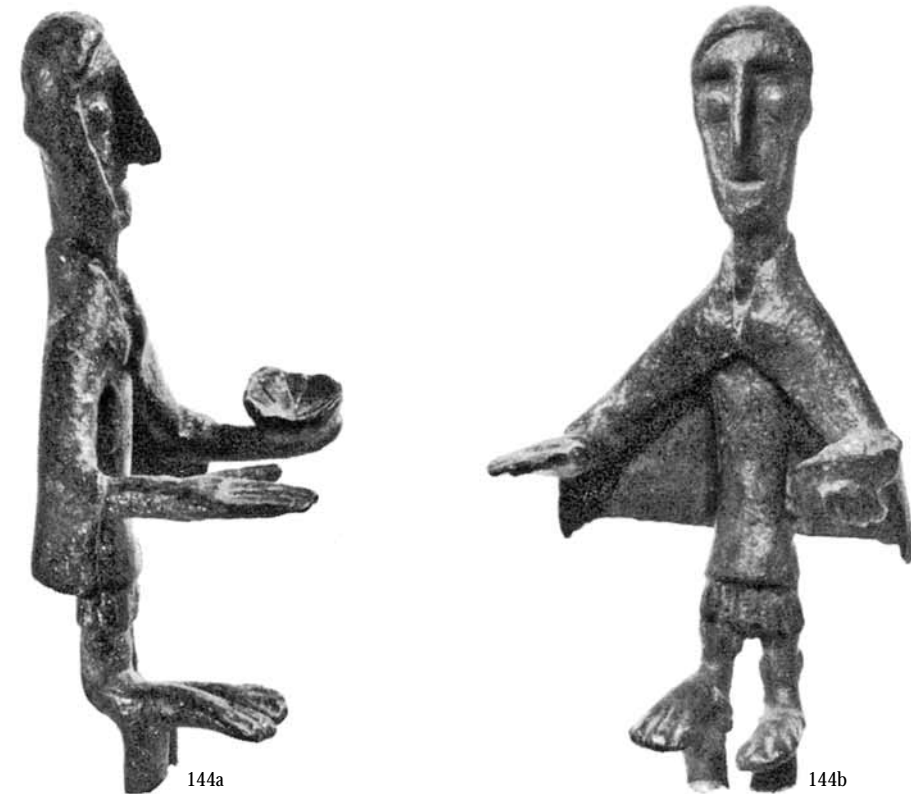
Le fattezze del viso sono deformi: il naso lo invade tutto dandogli un aspetto non volutamente caricaturale; gli occhi a globetto schizzano fuori dalla superficie facciale scavata; la bocca è rientrata come quella di una vecchia sdentata. Lo stile del viso torna a quello dei nn. 101, 115, 120 ed altri i quali, però, non hanno la tensione disumana di questa specie di "Befana" nuragica.

Supporto come nel n. 93.

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Münter, *Sendschreiben*, 1822, tav. I, 4; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 321, tav. XXIX, 130; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 292, tav. III, 8; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 42, pp. 19, 24-25, 38, tav. XXXV, 42; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 29, 31, 33-34, 37, 52; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 73; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 25, n. 73; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 73; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 73; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 36, n. 73; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 73; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 92.





145a



145b

**145. Sacerdotessa con stola, alt. 9,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Ogliastro (?) (Nuoro), loc. sconosciuta.

Sgraziata figurina di maniera. Nella mano sinistra regge una minuscola coppa con incavo centrale e linee radiali incise; con la destra, enorme, saluta in atto devozionale. Sulla testa un petaso a breve appendice conica ricurva indietro, sotto il quale traspare un velo che copre la nuca; sulle tempie si scorgono due bande di capelli, modellate con trascuratezza.

Il corpo lo stringe una lunga tunica a balza, coperta dal mantello, di taglio semplice, che lascia nudi gli avambracci e si ferma poco sopra la balza della veste. Per contrasto risalta l'ampia e ricca stola, gettata sulle spalle intorno al collo, ricadente davanti in una profonda scollatura che si chiude dalla vita in giù: la stola è guarnita da una frangia all'orlo interno, segnata da tratteggio orizzontale e sottolineata da due sottili incisioni.

I piedi nudi, giunti, con sommaria indicazione di dita, sono fissati a un supporto in forma di forcina semicircolare con la gobba in basso.

Patina verde. Integra.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 320, pl. XXIX, 128; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (5-6), p. 115; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 210, tav. XIII, 5; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 21, fig. 11; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 56, fig. in alto a sin.; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 29 c, 31-32, 34, 37-38, 52; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 91.

**146. Sacerdotessa (o sacerdote), alt. 5,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Con i piedi informi, ancora immersi nella massa di piombo che lo fissava alla tavola d'offerta, il deforme sgorbio sorge con impostazione e in dimensione che ripetono quelle di 147; ma il modellato è degenerato al massimo, tanto che, a stento, si riesce a capire, se non pensando a gente primitiva e a uno strato sociale popolare, che si potesse presentare alla divinità un simile pupazzo. Ma, come che sia, un devoto offrì questo sconcio nanerottolo, il quale, come in 145, ha il tutulo sul capo, non calzato ma soltanto appoggiato, e veste tunica e manto scendenti sino alle caviglie, resi in modo sommario e informe sì che le parti si indovinano più che vedersi distintamente.

Ai lati del volto pendono tortuose due trecce, una per parte, dal sommo della testa al petto dove si divaricano in cordoni più grossi e consistenti, ma sempre informi e inerti; le trecce, col loro risalto, incorniciano la faccia e ne accentuano il grossolano e rude rilievo.

La testa, enorme rispetto al corpo, si modula davanti nel volto, di contorno ovale, che emerge in una massa plastica sgraziata e flaccida nella quale fanno spicco i grossi occhi a globetto ed il naso; è una maschera spiattellata ed incavata dove quei pochi accenni umani del viso sembrano volersi riassorbire nella brutta ed incolta materia.

"Routine" più scoperta non si può immaginare; essa giunge al *caricaturale* dello stile "mediterraneizzante" in uno schema che è del gruppo *aulico*. Ma è caricatura *non voluta* come nel gruppo popolare, derivata meccanicamente dall'imperizia e dalla fretta di una tecnica di maniera.

Patina verde. Rotte le braccia sotto il gomito.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 72; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 29 g, 32 s.

**147. Sacerdotessa (o sacerdote), alt. res. 4,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La figurina, che nella struttura del volto si assomiglia al n. 136 (è della stessa bottega di questo bronzetto di maniera), calza il tutulo troncoconico sulla testa e veste tunica e manto sul corpo, scendenti sino ai piedi.



146



147



Dalle spalle, sul davanti e sino all'orlo delle vesti, pendono i due capi della stola, come in 145.

Nel volto, assai corroso, si distinguono gli occhi a globetto, il naso unito all'arcata sopraccigliare, la bocca incisa.

Patina verde. Rotte le braccia sotto il gomito; rotte le gambe sopra le caviglie. Ossidazioni sparse.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 5-6, p. 72; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 29 f.

#### 148. *Sacerdote (?) orante ed offerente*, alt. 12 cm, compreso il supporto, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza*: Arzachena (Sàssari), dal terrazzo *t* del nuraghe Albucciu.

La statuina si eleva da un perno cilindrico che era fissato alla tavola d'offerta. Il perno è prolungato ad angolo sul davanti nella parte di appoggio, appunto per sostenere i piedi della figurina, i quali sono riuniti, come le gambe, in un unico indifferenziato blocco a pilastro; le dita dei piedi sono segnate da brevi incisioni che, viste frontalmente, disegnano una specie di corona dentata continua, in dipendenza della fusione delle estremità. Il personaggio calza alla testa un "tutulo" della forma di quello recato dal n. 111, con l'esile punta ricurva indietro.

Il corpo a struttura di placca è inguainato entro la tunica semplice e liscia che giunge all'altezza dei ginocchi e li tocca con l'orlo sovrastato di poco da quello del manto. Quest'ultimo, simile di taglio a quello portato dal n. 144, ha i capi allacciati al petto con un fermaglio ed è raccolto nella parte inferiore a differenza del mantelletto di 144 che disegna un largo giro tutto aperto sul dinanzi. In più la mantellina della nostra statuina mostra una specie di alto colletto che cinge e protegge il collo alla nuca, come il bavero rialzato d'un cappotto; il colletto, sulla nuca, segnato da cinque giri o avvolgimenti in rilievo sovrapposti, l'inferiore dei quali circonda il collo e si chiude sul davanti al di sopra della giuntura dei lembi del mantello. Si può pensare che questo colletto sia una specie di cappuccio incompleto, cucito al manto alla sommità tergale, e che, una volta sciolti i legacci che lo fermano alla gola, ricadeva sul manto stesso, come un bavero restituito alla sua normale posizione. Il colletto copre tutta la nuca sino all'altezza dell'occipite, lasciando scoperte le orecchie ed il viso tranne le tempie e una parte delle guance.

Resta da capire il perché di questo strano imbacuccamento che suggerisce l'immagine di una persona indisposta o convalescente che fa l'offerta propiziatrice o di ringraziamento, per la sua salute. Ma forse si tratta di un segno speciale di un mantello sacerdotale.

La statuina, al solito, protende una piccola ciotola nella mano sinistra (ridotta a una piastrina senza dita come l'altra) e con la destra saluta, a braccio teso orizzontalmente nello schema più usato nelle statue del gruppo "mediterraneizzante" (n. 154 ed altre). Interessante è la forma del volto. Si stringe, anche per i particolari fisionomici marcati e crudi, al n. 144; gli stessi occhi a globetto a fior di pelle, la stessa bocca incisa che concorre alla rozzezza realistica e brutale del tratto (si aggiunga la già accennata somiglianza per la



foggia del manto). Ma lo stilismo del naso adunco, grifagno, accosta il bronzetto di Albucciu anche a figurine del gruppo "popolaresco", ed in particolare al n. 181.

Questi accostamenti inducono a vedere nel nostro esemplare, come in 144, un soggetto nel quale si mescolano gli stili aulico (schema, vesti, rigidità etc.) e popolaresco (volto caricaturale ed animalesco), sebbene la figurina mostri una cadenza più accentuata verso lo spirito del gruppo *mediterraneizzante*.

Il gusto di maniera, poi, oltre la mistura stilistica, aggiunge le alterazioni, le scorrettezze, la modellazione succinta ed affrettata, caratteristiche di ogni prodotto di "routine". Patina nera. VII-VI secolo a.C.

#### Bibliografia

Ferrarese Ceruti, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1-4, 1962, p. 198 ss., fig. 13, 1-2; Lilliu, *I Nuraghi*, 1962, p. 42.



**149. Figurina maschile con stocco (?) e mazza, alt. 13,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuina sorge da una basetta rettangolare nella quale sono fusi i piedi informi. Il braccio destro, piegato al gomito, impugna un'asta cilindrica (uno stocco o un bastone?), tenuto appoggiato obliquamente all'omero e tangente al collo; con la mano destra, protesa orizzontalmente in avanti, stringe un lungo bastone capocchiuto alla base e rinforzato da tre anelli cilindrici a varia distanza sul corpo: l'oggetto sembra una mazza. Alla testa la figura calza un copricapo a turbante come il n. 61, e sul corpo, di struttura a placca, veste due indumenti. Quello di sotto è una tunica che scende ai ginocchi, con una frangia basale segnata da due zone orizzontali sovrapposte, la superiore a striature oblique e l'inferiore a brevi lineette verticali e parallele incise. L'indumento di sopra è un giaccone con le maniche lunghe sino ai polsi, qualcosa di vicino (ma non di simile) al c.d. *collettu*: un capo del vestiario tradizionale maschile, portato dai Sardi di tutta l'Isola ancora nel secolo scorso, fatto di cuoio con cuciture laterali, ma "senza maniche" (Alziator, *La Collezione Luzziotti*, Roma 1963, p. 17 ss., tavv. 15, 23, 27, 37, 44). Il giaccone è tutto liscio a differenza della tunica, ed è anche più corto arrivando soltanto sino ai reni.

Le gambe della figurina sono nude, ma quella destra mostra un anello alle caviglie, di carattere ornamentale; non ne ha invece la sinistra, curiosamente.

Dal corto e solido collo (anche il corpo nel complesso è ben piantato) emerge la piccola testa mezzo nascosta dal grosso turbante che fa vedere un lembo pendente in risalto sulla nuca e due nastri, uno per parte, in corrispondenza alle tempie; sotto queste guarnizioni del copricapo, che costituiscono un ornamento, spumeggia la massa incolta e plastica dei capelli.

Minuto e conciso è il volto: una mascherina piatta, di contorno triangolare, che, a seconda come lo si osserva, sembra un visino di uccello, per gli occhietti a bulbo cerchiato e per il nasino a becco.

La vistosa sproporzione tra il turbante ed il volto stringe la statuina al n. 178, bronzetto "mediterraneizzante"; la forma ed il modellato della faccina si riscontrano in 143, figurina di stile misto, provvista pur essa d'un turbante.

Anche nella nostra statuina il viso rivela la tendenza all'espressione *animalesca*, caratteristica del gruppo "popolare", ma, come in 143, vi sono palesi le resistenze fondamentali dello stile aulico (rigidità e sottigliezza del corpo, veste, gusto decorativo etc.). Si ha, dunque, un altro prodotto di stile misto.

Il personaggio non pare essere quello di un devoto comune. Lo stocco (se è uno stocco), la mazza (simbolo di potere), l'anello al piede (chissà, un'insegna del grado), ne fanno una figura distinta, forse di un capo.

Patina nera. Sbavature di fusione sul petto e tra le gambe.

#### *Bibliografia*

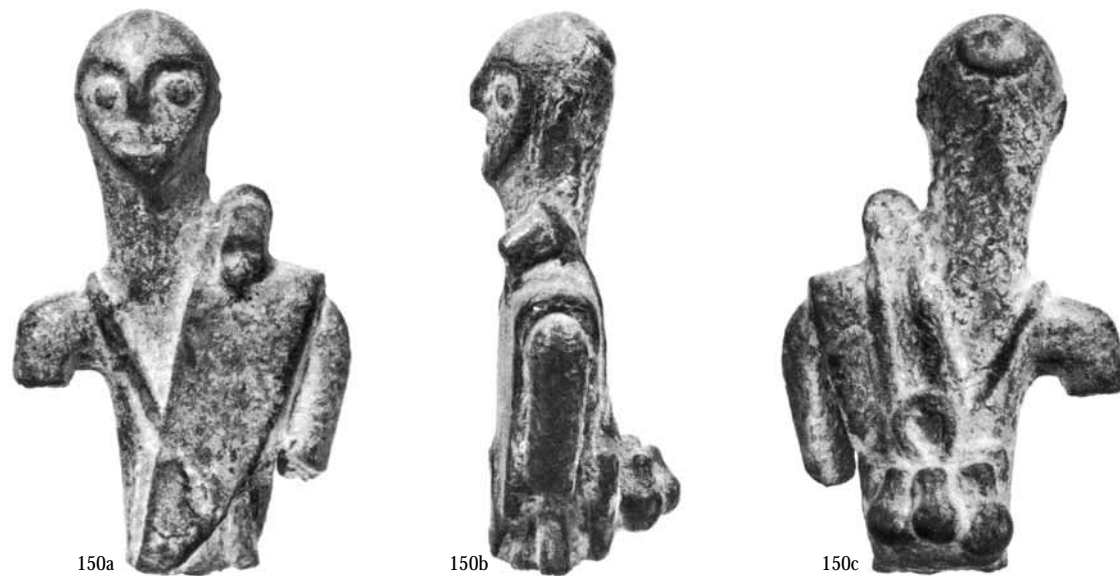
Münter, *Sendschreiben*, 1822, p. 22, fig. 3, tab. I; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 317, *Atlas*, pl. XXIX, 125; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 160.

**150. L'offerta del pellegrino, alt. res. 5,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessi (Cat. Taramelli, 1935; Cat. Lilliu, 255/1902).**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuina aveva il braccio destro atteggiato al saluto devozionale e, nel sinistro, impugnava un bastone appoggiandolo obliquamente all'omero per sospendere, per mezzo di una cordicella tesa sulle spalle, una borsa con degli oggetti.

Per la bisogna del viaggio e per il soggiorno in luogo lontano dalla sua sede abituale – il santuario dove si fermerà parecchi giorni – il pellegrino si è portato anche il manto, che gli servirà da coperta, e lo reca e lo mostra, ripiegato sull'omero sinistro, sotto il bastone del bagaglio al cui peso fa da cuscinetto. Sull'omero destro è passata a tracolla una fine correggia di cuoio che, al di sotto del mantello, nasconde il solito pugnaletto ad elsa gammata. È soprattutto interessante il bagaglio. La cordicella a due capi distanziati sostiene, legandosi al manico in forma di ferro di cavallo, una borsa quadrangolare, figurata schematicamente in tenue rilievo, come se fosse vuota. Ma è una convenzione rappresentativa e noi possiamo supporre che vi sia nascosto il contenuto; chissà pane o companatico. Oltre il contenuto interno la borsa mostra degli oggetti fissati all'esterno: tre piccoli recipienti, di corpo globulare e dal collo troncoconico, disegnati l'uno vicino all'altro in buon rilievo, ed il centrale dei vasetti con maggior risalto degli altri.



Più che a vasetti di terracotta, che pure si hanno della stessa forma nella vasaria medio-nuragica (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 220, fig. 49, 8), penserei a zucche, ritagliate alla bocca ed adattate a fiaschette di varie dimensioni (il recipientino a destra è, infatti, più grande degli altri due). Le fiaschette contenevano acqua ed altri liquidi d'offerta; una volta fatta la libagione servivano per tenere in serbo l'acqua da bere durante la sagra festiva e nel viaggio di ritorno. Non si esclude che i liquidi offerti potessero essere di tre qualità, secondo il rito.

La forma della borsa non è nuova, perché la si ha identica, e portata allo stesso modo, in un bronsetto sardo della Biblioteca Nazionale di Parigi (Cabinet de Médailles), Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 306, fig. 371-372. Questa figurina di officiante, a parte lo stile (di Uta-Abini), per l'iconografia è simile alla nostra statuina, anzi, per essere integra, serve a restituirne l'immagine mutila. La borsa del bronsetto di Parigi, schiacciata come nel nostro, contiene due animaletti di non facile identificazione le cui teste a becco sporgono simmetricamente ai margini della cesta, e fanno forza col capo portato all'indietro, come se volessero liberarsi e uscire dal recipiente che le costringe. Sono animaletti destinati all'offerta e provano che anche gli oggetti da supporsi nell'interno e quelli appesi all'esterno della borsa della nostra statuina avevano la stessa natura.

I caratteri stilistici della figurina si rivelano bene nella testa. Questa è conformata a capocchia, emergente da un solido e grosso collo che ricorda i bronzetti "mediterraneizzanti" 159 e 181. Alla sommità del capo si osserva il risalto d'un tondino a calotta che, se non stilizza una specie di papalina atrofizzata, vuole segnare una crocchia di capelli tirati su dalla nuca e dagli altri lati. Sulla nuca i capelli sono resi con delle striature a spina di pesce, ma segni di una pettinatura si osservano pure nei due brevi solchi longitudinali sulla fronte che si incrociano con un terzo solco trasversale da orecchio a orecchio, secondo una foggia comune alle figurine del gruppo popolare (n. 157 ed altre) e del gruppo misto (n. 139). La capigliatura è completata da due esili trecce che scendono, una per parte, sul collo, tra le orecchie e il viso.

Il viso è rotondo, come rotonda è la struttura del cranio della statuina (una struttura da brachicefalo). La forma ed anche i tratti fisionomici sono strettamente vicini a quelli

del n. 125, tanto da suggerire una comunanza di bottega. Perciò rimando, per la nostra statuina, a quanto detto, circa i riscontri tipologici e stilistici del volto, per il 125.

Il bronsetto è di stile misto: testa e viso hanno caratteristiche "popolaresche", ma rigidità geometrica del corpo, gusto descrittivo del bagaglio, veste, sono elementi contenutistici e formali del gruppo aulico. Il confronto diretto col bronsetto di Parigi istruisce sulla distanza tra il modello e la copia di maniera.

Patina nera. Rotte le braccia; rotto il corpo alla vita.

#### Bibliografia

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 73 s.



**151. Figurina che presenta un piatto con offerte, alt. res. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La piccola immagine, stante a gambe leggermente divaricate, leva il braccio destro piegato al gomito nel saluto (grande e indistinta, nelle dita, la mano); e nel palmo della sinistra tiene un largo piatto a bassi bordi (uno dei cosiddetti "tegami", M.L. Ferrarese

Ceruti, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1-4, 1962, p. 191, fig. 9, 5, 7-11) con dentro due fette ellittiche che si incrociano medialmente: carne come in 48?

Il corpo della figurina, sottile e schematica (tranne le gambe abbastanza solide e tornite), è vestito di una tunica semplice senza maniche, che scende sino alle anche scampandosi e formando un piccolo bordo in rilievo.

Sull'omero sinistro, come in 150, è gettato il mantello, accuratamente ripiegato; da quello destro pende la tracolla di striscia di cuoio col pugnale ad elsa gammata legato alla base e messo di traverso sotto il manto, parallelamente al piatto; la lama è girata da un colpo intorno al fianco sinistro.

Quanto detto si riferisce ad elementi contenutistici (atteggiamento, veste, tipo di offerta) e stilistici (struttura di placca e schematismo geometrico) caratteristici dello stile *aulico*.

Ma la contaminazione con lo stile "popolare" si rinnova nella testa conformata a capocchia e nel volto spiatellato, oblungo, che si stringe nella struttura e nei tratti fisionomici a quello di 150.

Patina verde. Le gambe nude, rotte sotto il polpaccio.

#### Bibliografia

Inedito.

#### 152. *Devoto che offre una focaccia*, alt. 11 cm, Museo di Antichità di Torino.

*Provenienza*: Sardegna, loc. sconosciuta.

La figurina sorge da una piccola base rettangolare sulla quale insiste con i piedi informi divaricati.

Dalle spalle squadrate e robuste, però appiattite come il resto del corpo (tranne le gambe con accenno di polpaccio), cadono a curve simmetriche le braccia tubolari e gli avambracci si protendono orizzontalmente per reggere, con tutte e due le mani, una grossa focaccia rotonda, di sezione piano-convessa, con un incavo nel mezzo come in 143.

Col collo tozzo si fonde la testa a palla, dal cranio sfuggente, con i capelli scriminati e resi a bulino. Sul viso piatto, dal contorno ovale come 151 (c'è identità anche nei particolari fisionomici), si distinguono ai lati del naso a robusto listello, gli occhi a globetto; la bocca è resa con una breve e sottile incisione, il mento si pronunzia tondeggiando, le orecchie sporgono a bitorzolo. La statuina è vestita d'una tunicella pieghettata che scende sino alle cosce, e da una specie di clamide sovrapposta, più breve, senza maniche che potrebbe essere qualcosa di simile al cosiddetto *collettu* (v. 149).

Testa e volto, di stile mediterraneizzante, si fondono



152

con un corpo di decisa impostazione *aulica*. La "maniera" anche qui si esplica in una contaminazione non però contraddittoria e sgraziata, ma con misura.

Patina verde.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 325, pl. XXIX, n. 137; Eva, *Preistoria, civiltà extraeuropee*, 1953, p. 77 s., fig. 61; Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, I, 1958, p. 291, tav. II, 1.

#### 153. *L'offerta del montone*, alt. res. 9,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Ogliastro (Nuoro), loc. sconosciuta.

La figurina per l'impostazione e la forma della tunica (più scampanata), la cadenza delle braccia a bilancia, così come per la struttura sottile e schematica del corpo, si avvicina a 151; ma ne differisce, in parte, per l'atteggiamento.

Infatti, mentre col braccio sinistro, piegato al gomito, saluta, con la mano destra stringe tutte e quattro le zampe di un montone. La bestia è tenuta a spalla dal suo padrone ed offerente, con le zampe ricondotte intorno al collo in una morbida modulazione plastica e riunite a mazzo sullo sterno dell'uomo. Il quadrupede sta coricato, con la testa sporgente di poco dall'omero destro del pastore e la groppa contenuta nell'ambito dell'omero sinistro; il dorso del montone risalta appena sul dorso dell'uomo, e la testa è rivolta in avanti e guarda in basso, rigida ed immota. La bestia è modellata con sufficienza di particolari: il corpo cilindrico liscio senza indicazione di pelame, la coda corta, la testa a muso piatto con brevi corna ricurve indietro, le orecchie a ventola, gli occhi a globetto. È un modellato con dettagli consueti in statuine di animali dello stile *aulico*.

Diverso è invece il rendimento della testa e del volto della figurina umana, un rendimento per cui la rudezza selvatica del pastore non poteva essere più calcata nei tratti fisionomici sino a giungere quasi alla deformità. La testa è conformata a capocchia con una escrescenza tondeggiante che la restringe all'epicranio. Quella specie di sconcio bubbone non si spiega bene nella sua natura; non è facile dire se voglia rappresentare un copricapo embrionale a papalina o, come in 150, una schematicissima crocchia di capelli, o se non sia invece soltanto l'effetto di quel gusto deformante che è caratteristico dello stile "mediterraneizzante".

Di fatto anche il volto tende a deviare dalla naturalità per ridursi a schema subcaricaturale. Di contorno a mandorla, appuntito al mento e fortemente dilatato sulla fronte, ha qualcosa che l'avvicina alla struttura facciale dei "canopi" chiusini del VII-VI secolo a.C. (*Mostra della civiltà*, p. 8, tav. VI, 17: *Sarteano*; Mansuelli, *Etruria*, p. 54: *Cetona*, in questo "canopo" si noti lo stilismo a dischetto incavato dell'orecchio esattamente come nel nostro bronzo di pastore). Il volto è fortemente rilevato davanti alla struttura del cranio da cui è diviso da una gola marcata sulla fronte e al mento. L'insieme dà l'impressione d'una maschera facciale distaccata, come se fosse stata modellata a parte e poi applicata sul volume amorfo del capo: quasi una maschera funeraria adattata sul viso del morto.

Questo gusto formale, che tende a considerare e a esprimere il volto come qualcosa di avulso dalla struttura e con individualità a sé stante, oltre che rispondere alla concezione



153a



153c



153b

fondamentale dell'arte astratta che dissolve e parzializza l'insieme, ripete un modo di rappresentazione comune a statuette del nostro gruppo "popolare"; e non fa meraviglia di trovarne espressioni simili, oltre che nell'Etruria (*canopi citati*) in altre cerchie *geometriche* del Mediterraneo, come ad esempio in bronzetti della Palestina (Müller, *Frühe Plastik*, p. 242, tav. XVIII, 261) e di Creta (cit., p. 242, tav. XVIII, 263).

Quanto ai particolari fisionomici, la statuina – che è evidentemente di stile misto – ripete i caratteri di 151 e del bronzetto di Torino, ma con una carica maggiore di emotività espressionistica e di crudezza realistica, visibile specie nel naso grifagno sporgente come un becco sulla parte inferiore del viso, spiattellata e rientrata, ma anche nel forte risalto dell'arcata sopraccigliare ricurva ed aggettante a tettoia e nei grossi occhi a globetto.

Patina nera. Spezzati l'avambraccio sinistro e le gambe sopra il ginocchio nella figurina del pastore; rotta una delle zampe posteriori del montone.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 327, tav. XXX, 143; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 286, tav. III, 1; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 7-8, p. 101; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34, fig. 43; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 76, fig. 101; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 67, fig. 22; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13 e fig. a p. 56; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 192; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 45, pp. 18, 24, 39, tav. XXXVII, 45; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22, n. 53; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 53; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 53; Pesce, *Praehistorische Bronzplastik*, 1954, n. 53; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 53; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 306, fig. 377; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 53; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 138.

**154. Pastore che offre una ciotola (o una focaccia), alt. 20 cm, con la base 24 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La figurina sorge da una base rettangolare con rampino di attacco alla tavola d'offerta. È stante e con la mano destra ripiegata ad angolo e tesa orizzontalmente in avanti e con le dita aperte a ventaglio, saluta nel gesto di adorazione; nella sinistra, protesa con la stessa angolatura dell'altra, tiene una ciotola o una focaccia rotonda che offre. Lo schema delle braccia è a bilancia e ricorda quello del "Kriegertypus" in bronzetti della Siria e della Palestina (Müller, *Frühe Plastik*, p. 245, tav. XXXVII, 376-377, 379-380, p. 246, tav. XXXVIII, 381-386, tav. XXXIX, 387, 389-392).

Sul capo della statuina una berretta a casco emisferico liscio, ai lombi un corto gonnellino pure liscio, rialzato nel davanti dal rilievo del sesso, alle gambe stivali di cuoio sbiecati posteriormente. Il resto del corpo è nudo.

Nella testa, che nasce dal tozzo e corto collo, si distinguono gli occhi a pallottolina molto ravvicinati alla radice del naso a bozza, la bocca semiaperta dalle labbra tumide pronunziate sulla fossetta del mento e le orecchie che sono stilizzate a disco fortemente in risalto. Rappresentati i capezzoli sul largo torso maschile ed il solco della schiena, in modo schematico ma chiaro; rudemente espressa senza veli la grossa massa del pube che emerge con tutti i particolari anatomici.

Ho richiamato bronzetti asiatico-siriaci per lo schema delle braccia; a questi il nostro si avvicina anche per la cadenza delle gambe a piedi nudi un po' divaricati e per il panno



alla vita (v. Müller, cit., specie tav. XXXVII, 376-377, 379-380). Quello delle orecchie è uno stilismo geometrico visibile, ad esempio, nel guerriero di Capestrano (Maiuri, "Arte e Civiltà", p. 45, tav. 16, 55).

Il modellato della statuina è solido, largo e a tratti mosso, specie nelle braccia e nella cadenza posteriore delle gambe flesse al ginocchio. Vivace l'impostazione d'insieme, ed espressivo, parlante, il viso pur nella sua grossolanità contadinesca.

Patina nera. Integro.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. Arch.*, 1865, p. 13, tav. n. 5; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 294, tav. IV, 3; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 29, fig. 16, p. 85, fig. 38; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34; Albizzati, *Historia*, 1928, p. 389, fig. 2; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 66, fig. 21 a-c; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 183; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 56, pp. 18, 25-26, 41, tav. XLI, 56; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 47, nota 2; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 79; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 25, n. 79, pl. 16; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 79, cat. fig. 79; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 79, cat. fig. 79; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 36, n. 79; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 115-117, fig. 111; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 79; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 162.

155. *Pastore in offerta*, alt. 10,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Provenienza: Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuina è simile al 154 nel tipo, nella veste, nell'atteggiamento, nella forma; solo che la fattura assai più grossolana, quasi di abbozzo, la fa apparire una brutta copia di esso. Del modello è, infatti, quasi la metà. Ha il corpo plasmato a pizzico senza indicazioni di capezzoli e di sesso; ed il volto, piccolo in confronto al collo bozzacchiuto, è un tocco di impressione in cui si avverte a mala pena il rilievo del naso con la infossatura delle occhiaie e la cavità informe della bocca, in un profilo "africano".

Le braccia sono atrofizzate ed il lungo torso deforme contrasta con le gambe da nano. Per quanto l'atteggiamento delle mani suggerisca un movimento, come di battito di esse, quasi in accompagnamento d'un ritmo, il confronto con la statuina 154 indica che si tratta d'un falso effetto dovuto alla sommaria e approssimativa fattura; infatti in quella statuina, la mano destra saluta e la sinistra regge un oggetto che la estrema stilizzazione riduce a una laminetta rotonda confusa col palmo della mano (ma sarà una ciotola o una focaccia).

Patina nera. Integra.

#### Bibliografia

Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 294, tav. IV, 3.



**156. Offerente, alt. 8,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Nuoro, loc. sconosciuta.

Simile al n. 155 per lo schema delle braccia, mosse e ritmiche tanto che la figura è stata detta "Ballo cantato", per suggestione delle danze sarde della montagna nelle quali il coro viene accompagnato dal canto cadenzandolo con la battuta delle mani.

Simile anche per il gonnellino alla vita, assai più corto; privo invece di casco e gambali, accentuandosi così la longilinea nudità.

La testa è ancor più informe, è deforme anzi: una minuta capocchia globulare distinta con una scanalatura dal corpo. Nelle orecchie profonde sono segnati due globuletti e un abbozzo incavato indica la bocca, niente altro; un non finito.

Il modellato in genere e specie del volto sa molto della creta e ricorda quello di bronzetti cretesi; una reminiscenza "minoica" cristallizzata nel tempo *antico*, immoto, della Sardegna, ma senza preciso riferimento culturale e cronologico: v. ad es., Müller, *Frühe Plastik*, p. 242, tav. XIII, 231. Puramente casuale pare, invece, la somiglianza per l'arcuazione delle gambe con bronzetti geometrici di Olimpia e di Delfi (Müller, cit., p. 243, tav. XXII, 288, 290, tav. XXIII, 294). Patina nera. Intero.

**Bibliografia**

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1857, p. 114, tav. B, 3; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 71, n. 4; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 62, pp. 18-19, 25-26, 42, tav. XLVII, 62; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota 1, pp. 78, 109; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 39, nota 1, p. 47, nota 2; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 89; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 89; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 24, n. 89; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 89; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 89; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, n. 89; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 172.

**157. Offerente con focaccia, alt. 13 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Schema delle braccia come in 154. Qui evidente e ben dettagliata la focaccia: una forma rotonda appiattita, con un risalto circolare nel mezzo ed il contorno segnato da sottili incisioni che, forse, vogliono rendere la decorazione che si faceva della pasta. Nessun segno della mano che si immagina tenerla, perché la focaccia si fonde direttamente con il polso.



156



157

Alla vita il gonnellino, variato da rigature verticali e parallele ben marcate ed un po' irregolari nel "ductus". Nudo il restante del corpo con i segni a pallottolina dei capezzoli maschili, spostati sotto il collo innaturalmente.

Il collo è grosso come in 156 e distinto con una rientranza dalla testa che è a capocchia, appiattita in corrispondenza al viso. In questa maschera "crepuscolare" si scorge l'accento degli occhi a globetti, del naso adunco come il becco di una civetta, della bocca a lunga incisione orizzontale sul mento che non esiste, delle orecchie a profilo ricurvo, più grande quella destra. Un tentativo di resa di capelli sull'epicranio, solcato da due scanalature in croce.

Il corpo, costruito con solidità e con una certa proporzione di membra, è cilindrico, un po' piatto davanti e di dietro; cilindriche sono anche le gambe leggermente flesse innanzi con un tentativo di movimento.

Patina nerastra con incrostazioni sparse di ossido. Rotto l'avambraccio destro privo della mano.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1, 5-6, p. 68.

**158. Offerente con focaccia, alt. 17,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Sta, con i piedi accostati come in 154, su d'una basetta rettangolare provvista di un anello sottostante per l'infissione, entro cui era colata la massa di piombo.

Lo schema delle braccia varia rispetto a 154 ss., perché non a bilancia. Ma, invece, la mano sinistra, che regge la focaccia di sezione piano-convessa e tutta striata come in 157, è angolata e protesa in avanti orizzontalmente, mentre la destra che saluta è sollevata ad angolo verticalmente fino a toccare con le brevi dita a ventaglio la linea dell'omero: è l'atteggiamento più consueto del braccio destro nel gesto dell'adorazione.

Pressoché nudo il corpo, dalla struttura molto appiattita (quasi una placca) e rigida specie nel torso, di accentuata stilizzazione longilinea, più marcata dalla vita in su, dove si scorgono i soliti piccoli bulbi dei capezzoli maschili.

Soltanto i lombi sono coperti dal gonnellino striato come in 157, a incisioni più fitte, fini e regolari, con il bordo superiore in rilievo, sottolineato da una forte incisione periferica. Anche le gambe sembrano coperte da gambali se altro non è la spigolosità che si nota lungo gli stinchi e se i bulbi, simili a quelli dei capezzoli, che si scorgono in corrispondenza al ginocchio non rendono la rotula anziché il risvolto superiore del gambale.

Nella statuina che, pur nella sua "barbaricità", è ben modellata e rifinita, si fa notare la testa, nettamente profilata, sopra la profonda scanalatura dell'abbozzo del collo. È una testolina a capocchia molto pronunziata in avanti, con linea prominente del robusto mento ricurvo e del rigido naso a punta aguzza che includono il cavo della bocca segnata da una sottile incisione orizzontale: un profilo fortemente prognato che lo Spano chiamava "indigeno africano", con suggestione etnica, senza riguardo di stile.



Il volto, dal contorno rotondo, è scavato nella parte superiore della faccia, ai lati del naso dove dalle lisce fossette oculari schizzano le pallottoline degli occhi; sempre nella parte alta, il viso è cerchiato da un rilievo, più marcato lungo l'arco della fronte sino alle orecchie a linguetta, che stilizza una specie di frangetta dei capelli. Quanto ai capelli, poi, pare vedere, sull'epicranio, una tonsura; difatti lo spicchio del cranio, che va da orecchio a orecchio ed è compreso tra la frangetta frontale ed un'incisione trasversale al cranio stesso nella zona occipitale, è rasato, non mostrando quelle fitte finissime incisioni che, invece, sono ben disegnate sulla nuca e che, con la bella cadenza verticale, accompagnano la massa elegante e morbida di una zizzeretta. Queste sottili e composte striature vengono riprese, in basso, nelle piegoline del gonnellino, dopo la lunga pausa della nudità della schiena scandita dal solco della colonna vertebrale, per accentuare la longilinearità della figura.

Riguardo allo schema del viso prognato, non si può fare a meno di considerarlo nella linea tradizionale d'un tipo asiatico-siriaco che trova decisi confronti in bronzetti della Siria e della Palestina (Müller, *Frühe Plastik*, p. 245, tav. XXXVII, 375-380, p. 246, tav. XXXVIII, 381-386, tav. XXXIX, 390-392, tav. XLVI, 420-422).

Patina nera. Integro.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1865, p. 13, n. 6; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 63, fig. 19 a-b; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42,

p. 192; *La Fiera Letteraria*, 11 settembre 1949, n. 37 (G. Marussi); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 58, pp. 18, 25-26, 41, tav. XLIII, 58; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota 1; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 37, seguito di nota 3 di p. 36, p. 47, nota 2; "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *La nouvelle Gazette*, Namur, 13 marzo 1954, fig. in basso a d. (Leon-Louis Sossé); Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 23; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 80; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 25, n. 80; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 80, cat. fig. 80 (per errore, v. n. 86); Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 80, cat. fig. 80 (per errore); Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 36, n. 80, fig. 23; "Un art et une civilisation révélés: la Sardaigne", in *Art Spectacles*, Paris, n. 462, 5-11 maggio 1954, p. 10, fig. in alto a destra; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 115-116, fig. 110; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. XX; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 80; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1955, I, p. 375; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 163; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 30; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 144, fig. 100.

#### 159. Offerente, alt. 9,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini (?).

La statua è in piedi sulla basetta rettangolare, con le gambe un po' distanziate come in 154 ss., in atto devozionale come 158.

Gonnellino liscio e spesso ai lombi, ristretto verso il basso, di fianco e di dietro; il resto del corpo nudo con i bitorzoletti dei capezzoli maschili in evidenza.





Il busto è di massiccia struttura squadrata; fini al confronto le gambe cilindriche che sono flesse in avanti come se la figurina tendesse ad inginocchiarsi.

La testa emerge dal corto e grosso collo rientrante, ed è della forma a capocchia completamente liscia tranne che nel viso a profilo prognato, a muso di scimmia (cfr. con n. 166).

È una deformazione propria di arte degenerata dal naturalismo e che passa all'alterazione della realtà somatica umana "animalizzandola" come in lontani e forse non dimenticati paradigmi del neolitico mediterraneo, specie tessalico-balcanici, di cui si ebbe un episodio anche nella Sardegna dell'età del rame; si veda la "Veneretta" di Macomer, n. 1.

Nella testa sono segnati gli occhi a pallottolina, il naso schiacciato e ricurvo, la bocca a piccola incisione e la fossetta del mento pronunziate e rapprese in una specie di minuscolo musetto che sa di animalesco; rese anche le orecchie, a ventola.

La flessione delle gambe ricorda uno stilismo presente in figurine di bronzo cretesi, da Hagia Triada, del M.R. III, 1400-1100 a.C. (Zervos, *L'Art de la Crète néolithique et minoenne*, Paris 1956, p. 458, figg. 757-760, p. 459, fig. 762).

Patina nera. Rotto l'avambraccio sinistro, privo della mano; rotta in parte la mano destra; sbavature di fusione tra le gambe e nel braccio destro, che indicano un pezzo non rifinito, di smercio popolare.

**Bibliografia**  
Inedito.

**160. Offerente, alt. 11,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Ritorna lo schema delle braccia a bilancia come in 154, mentre per la stilizzazione fortemente longilinea il bronzetto ricorda il 158.

Alla vita un gonnellino a tre balze. Nessun segno di capezzoli maschili sul torso nudo, niente anche alle sottili gambe, leggermente divaricate, che si affusolano verso il basso come in 158.

La testa è foggata a capocchia liscia ed il volto è di contorno ovale allungato con i lineamenti marcati: arcata delle sopracciglia e corto naso a T, pallottoline per gli occhi, bocca a larga incisione, mento appuntito; le orecchie sono a rilievo circolare con indicazione del cavo.

L'espressione del viso, con la bocca semiaperta come se mormorasse qualcosa, ricorda un po' quella della figurina 154.

Patina nera. Spezzati gli avambracci, privi della mano, spezzate le gambe sopra le caviglie.

**Bibliografia**

Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 294, tav. IV, 2; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 31, fig. 19; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 118, fig. 113.



160

**161. Offerente con focaccia, alt. res. 13,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Schema delle braccia come in 160; qui resta la focaccia, tenuta nella destra, della forma come in 158.

Alla vita, il gonnellino liscio. Il resto del corpo è nudo, senza indicazione di capezzoli maschili, forse per corrosione del bronzo; le gambe leggermente flesse come in 157.

Testa a capocchia, staccata dal corpo dalla forte rientranza a gola del collo corto e massiccio. È una capocchia minuscola, un po' schiacciata e deformata, liscia, col viso prognato a muso come in 159. La corrosione ha cancellato i tratti fisionomici, tranne che gli occhi, ottenuti con un forellino cieco.

Il bronzetto ha la stilizzazione longilinea delle figurine 158, 160; ma le spalle sono più larghe, con braccia esageratamente lunghe e robuste. La struttura corporea, solida nel busto, è accentuata dalla squadratura del tronco, mentre le gambe cilindriche sono sottili e corte, per effetto di stile, ma forse anche per reminiscenze d'un particolare tipo somatico indigeno.

Patina nera. Rotto l'avambraccio destro al polso; rotte le gambe sotto i ginocchi. Modellazione trascurata.

**Bibliografia**

Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 296, tav. IV, 5.



161

**162. Offerente, alt. 13,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Impostazione della statuina e schema delle braccia come in 161.

Ai fianchi il gonnellino cilindrico, liscio, con un cordone mediano che pende sul davanti, segno che il panno si chiudeva da questa parte. Il resto del corpo è nudo ed ha segnati le mammelle e l'ombelico con incavi, più grande e marcato quello ombelicale e leggeri i due mammellari, molto ravvicinati tra di loro. Un simile modo di rendere in negativo mammelle ed ombelico in bronzetti geometrici di Olimpia, nei quali anche il viso rotondo (Müller, *Frühe Plastik*, p. 243, tav. XXI, 282-283); ma non si deve credere a rapporto effettivo, essendo uno stilismo generico. Sempre nel corpo, si nota il solito solco longitudinale della schiena, ben marcato.

La testa a capocchia globulare sul grosso e corto collo è liscia, ma intersecata, nella metà anteriore dell'epicranio, da due solcature in croce come in 157; quella trasversale, tra orecchia e dischetto, limita una zazzaretta levigata che cade sulla nuca con un leggero risalto alla base. È, questa, una pettinatura che ripete, schematicamente, quella più particolareggiata di 158. Il volto si nota per la sua rotondità e per il profilo prognato e modulato come in 158. Gli occhi e la bocca sono ottenuti con piccoli incavi



profondi, il mento aguzzo fa pensare a un corto pizzetto, se non è solo effetto della deformazione naturalistica.

Longilineo come 161, il bronretto ne ha pure la squadratura massiccia del tronco sulle gambe esili leggermente mosse nel profilo. L'inclinazione del busto in avanti è dovuta ad un colpo antico, perché, in origine, la statuina era tutta ritta, come le altre, sulla basetta rettangolare.

Patina nera. Rotti il braccio destro all'attacco all'omero, ed il sinistro sopra il gomito.

**Bibliografia**  
Inedito.

**163. Offerente con focaccia**, alt. 20 cm, compreso il piedestallo, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Impostazione del bronretto come in 162, con le gambe un po' più divaricate e mosse, poggiate su basetta rettangolare sostenuta da un supporto a colonnina finiente in basso in un plinto rotondo da adattarsi, col piombo o con mastice, alla tavola d'offerta.

Nessun segno di particolari anatomici sul corpo, nudo tranne che ai fianchi coperti dal gonnellino liscio, senza il risalto anteriore del 162.

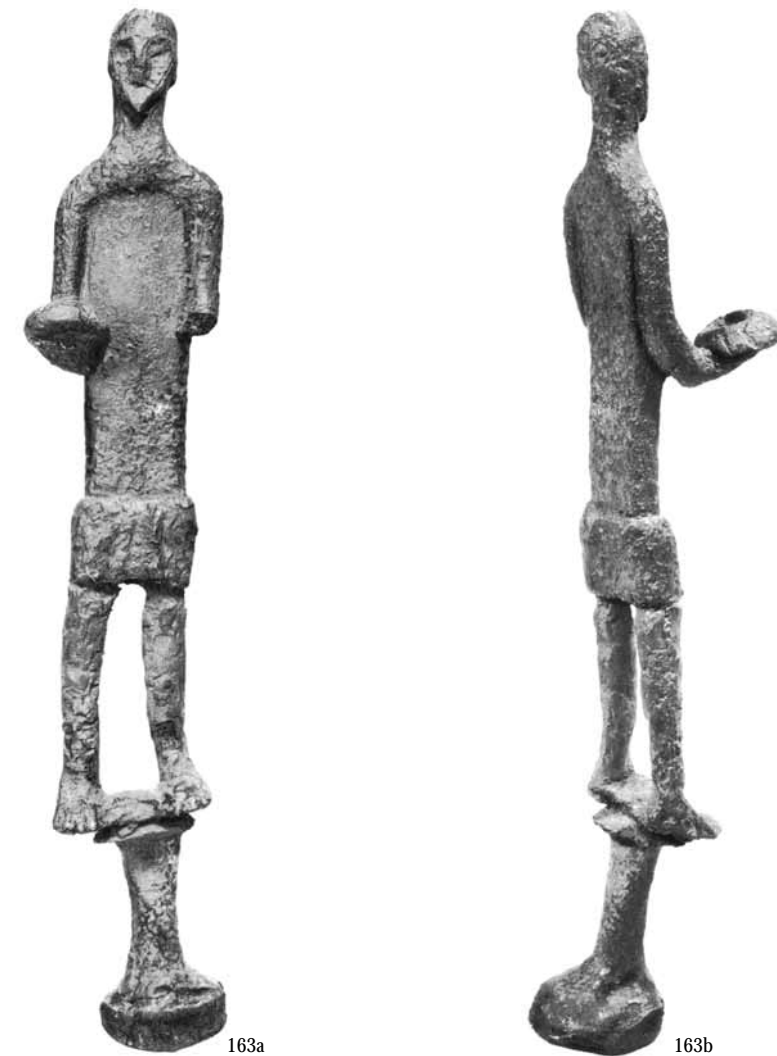
La cadenza delle braccia è sempre a bilancia (nella mano destra, e non nella sinistra come nelle precedenti, la focaccia della forma di 161); però esse qui sono strettamente aderenti al costato e si distinguono dal tronco solo per il risalto marginale. È un modo più serrato e massiccio di costruire la figura che è anche più sottile nella struttura del corpo rispetto ai bronretti consimili già descritti, e che ricorda, per questa stilizzazione a placca e per la chiusura delle braccia, bronretti siriaci (Müller, *Frühe Plastik*, p. 246, tav. XLII, 405; da Rakkha, 409-410), fenici (Müller, cit., p. 247, tav. 425) e della Capadocia (cit., p. 246, tav. XLIII, 416), datati intorno al IX-VIII sec. a.C.

Si aggiunga che col bronretto di Rakkha, il nostro ha qualche somiglianza – se non inganna la veduta fotografica – anche per la forma allungata del viso, col mento appuntito.

Forse non si tratta di correlazione puramente casuale.

Patina nera. Rotto il braccio sinistro al gomito.

**Bibliografia**  
Inedito.



**164. Offerente, alt. 5,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Schema delle braccia ed impostazione della figura come in 162. Ai fianchi il gonnellino è appena suggerito dal profilo del corpo che, nel terzo inferiore, disegna un restringimento ad angolo per poi allargarsi nuovamente verso il basso dove si scorre il solco tra le gambe. Il punto del restringimento indica lo stacco dell'orlo superiore del gonnellino. Per il resto la statuetta è nuda, anche se non si vedono tracce di capezzoli maschili, forse cancellati dalla forte corrosione del bronzo.

Sul capo piantato sopra il grosso collo, in forma di capocchia, è calzata una berretta a calotta emisferica come in 154, 155.

Il modellato del viso è a muso come in 159, con minore marcatura. Disegnati i particolari degli occhi, delle orecchie a forellini ciechi, del piccolo naso camuso, della bocca incisa sulla sporgenza del mento.

La struttura corporea è a placca come in 163.

Patina verde scuro, con molte incrostazioni di ossido.

Rotte le braccia sopra il gomito; spezzate le gambe alla nascita.

Corrosione generale del bronzo.

**Bibliografia**

Inedito.

**165. Offerente con nodo di capelli sulla testa pelata, alt. res. 8,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Portotorres (Sassari), loc. sconosciuta.

Schema delle braccia e impostazione della figura come in 154. Il gonnellino liscio ai fianchi, mostra un'incisione verticale sul davanti a indicare la giuntura delle estremità del panno che vi si sovrappongono chiudendo l'indumento. Questo è rigonfio nella parte inferiore, sollevato dal rilievo del membro virile come in 169. Sul torso nudo, segnate le minuscole protuberanze dei capezzoli e dell'ombelico.

Dal collo massiccio, a profonda rientranza sulle gracili spalle dove si attaccano le braccia esili, emerge la testa, solida ed invadente. La testa ha struttura sferoide deformata nella prominentezza del



164



165

viso prognato, come quello di un negro. Sono espressi, sia pure con le solite convenzioni, i particolari: le orecchie a disco col foro del cavo auricolare come in 154 (è lo stilismo più marcato), gli occhi a forellino profondo che sembrano impressi con uno stecco, il piccolo naso camuso con la punta in su, gli zigomi sporgenti sulle guancie scavate, la bocca semiaperta da una forte e larga incisione col labbro inferiore sceso sulla fossetta del mento. È un viso tra lo scimmiesco e il negroide, la cui "volgarità" è sottolineata dalla fronte appiattita e sfuggente verso l'epicranio, tutto glabro, eccetto che sull'occipite dove si rileva, isolato nella nuda superficie, un ciuffo schematico di capelli raccolti a nodo. Chissà che questa tonsura del capo, il cui aspetto rassomiglia a quello pelato dei "bonzi", non sia rituale. Certo essa è molto strana, come singolare è tutta la figurina che non è priva di una "cafonnesca" efficacia rappresentativa, accompagnata dai tratti somatici d'una razza degenerata, forse per recessione endemica.

Patina nera. Spezzate le braccia sopra i gomiti; il corpo è rotto sotto il gonnellino.

**Bibliografia**

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, III, 1857, p. 114, tav. B, 1; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1, 1860, p. 74, n. 20; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 296, tav. IV, 8; Taramelli, *Not. Scavi*, 1907, p. 358; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34.

**166. Offerente, alt. res. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Bonorva (Sassari), loc. Mulino (riu Mulinu), da una grotticella artificiale.

Schema delle braccia come in 161, bronzetto al quale il nostro si stringe anche per la impostazione e la solidità della figura specialmente apprezzabile nelle spalle molto robuste. Al punto di rottura, la statuina mostrava il gonnellino; sul torso nudo i lievi risalti discoidi delle mammelle maschili, sulla schiena fortemente segnato il solco della colonna vertebrale.

La testa globulare, dal profilo prognato, stacca direttamente dalle spalle, senza collo, identica in ciò alla statuina 177. Nel volto si delinea soltanto la traccia del naso, per il resto è un simbolo muto.

Patina nera.

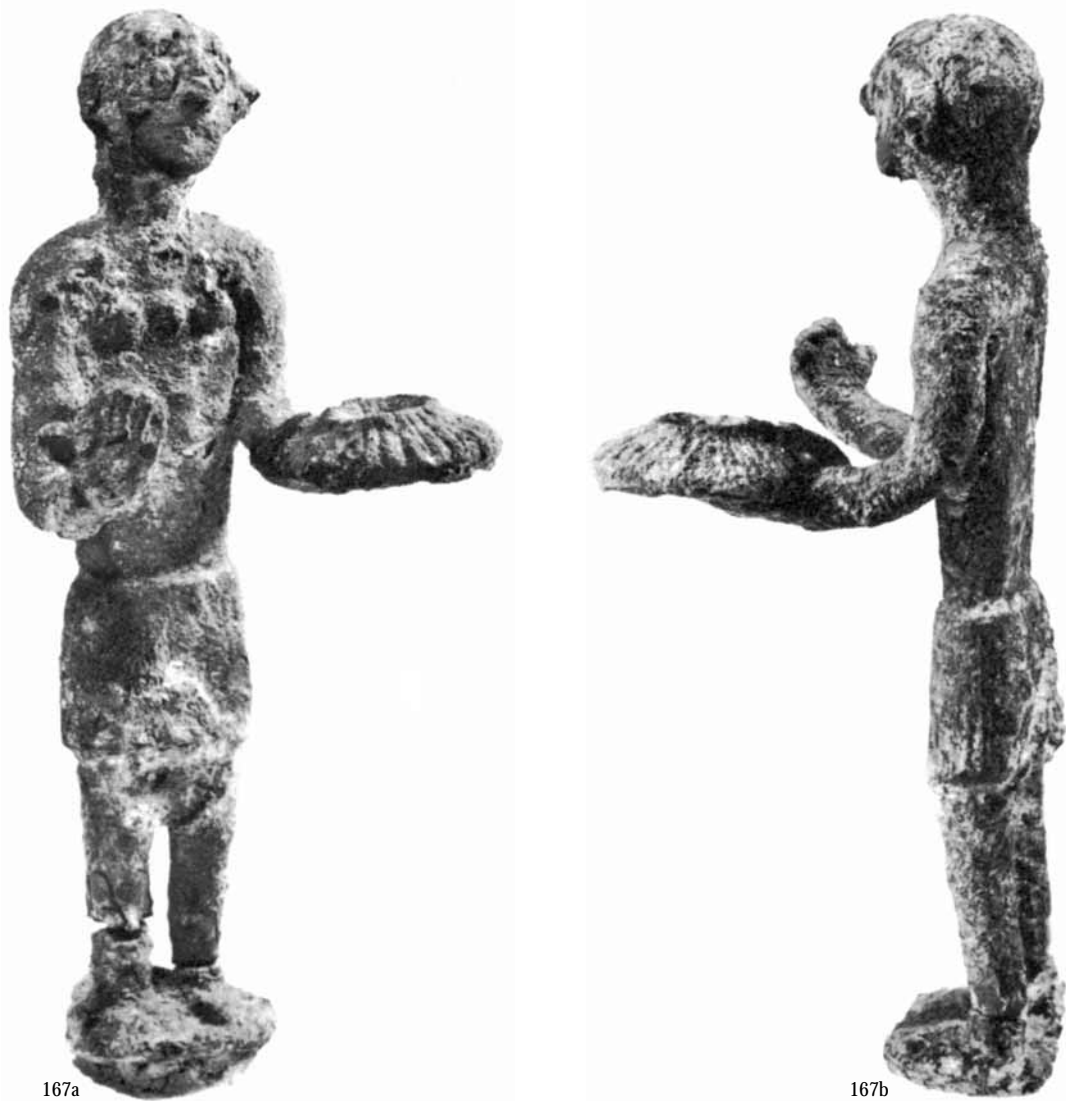
Spezzato il braccio destro sotto il gomito; scheggiata la mano destra, alzata nel saluto.

**Bibliografia**

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, III, 1857, p. 114; Id., *Catalogo. Racc. arch.*, 1860, p. 69, n. 3; Id., *Scop. arch.*, 1876, p. 32.



166



**167. Offerente con grossa focaccia, alt. 13 cm, diametro della focaccia 2,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 97; Cat. Lilliu, 257/1904).**

*Provenienza:* Fluminaria (Sassari), nuraghe Attentu.

Schema delle braccia come in 154 ss. È però da notare che la mano destra ha il cavo rivolto all'interno della figura come se trattenesse qualcosa, mentre, nel normale gesto del saluto devozionale, è protesa orizzontalmente col palmo in su e non viceversa. Notevole anche le dimensioni sproporzionate della focaccia presentata con la mano sinistra; della forma di quella offerta dalla figurina 158, è molto più grande, è enorme anzi in se stessa e rispetto al personaggio che la offre. La focaccia è, qui, l'elemento figurativo di primo piano, nel concetto e nella resa visiva espressionistica, perché ciò che soprattutto contava nella rappresentazione era il significato dell'offerta, ma dell'offerta –

come il pane – che era un prodotto comune e prezioso della civiltà contadina e pastorale sarda antica.

Per il resto la statuina non presenta novità di sorta. La solita impostazione del corpo a struttura di placca. Il solito gonnellino liscio ai fianchi. Sul petto nudo i due globuletti delle mammelle maschili: due e non tre, come sembrerebbe a prima vista, in quanto il rilievo centrale tra i risalti marginali dei capezzoli veri e propri, è una sbavatura di fusione.

Nulla di particolare anche nella testa a capocchia sul corto collo. Nel viso rotondo sono segnati i dettagli delle orecchie a ventola, degli occhi a globetto ai lati del naso corto e arcuato, della bocca a breve incisione rettilinea.

Ciò che c'è da notare è la fattura trascurata della statuina, lasciata come uscì dalla fusione, ancora con le sbavature e concrezioni del metallo tolto affrettatamente dalla forma. Il ramaio non rifinì per nulla la figurina e così essa fu venduta allo stato grezzo e, dal devoto, offerta alla divinità perché nel supporto si vedono chiaramente le tracce dell'impiombatura.

Spezzate e restaurate le gambe, la destra poco sopra la caviglia, la sinistra al polso del piede.

#### **Bibliografia**

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 79 s., fig. XXXII, 4, tav. XL, 1.

**168. Offerente con focaccia, alt. 17,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Nuoro, loc. sconosciuta.

Schema ed impostazione della figura come in 154, con più ampia e staccata ponderazione delle braccia a bilancia. La focaccia tenuta nella mano sinistra è simile a quella del n. 157; enormi le dita divaricate della mano destra.

Gonnellino liscio ai lombi e, per il restante, nudità aperta e vistosa specie nel busto con i risalti delle mammelle e dell'ombelico a grossa pastiglia. Descritto nelle sue parti il sesso maschile che emerge grosso da sotto la pezza cilindrica; annotati anche la rotula nei ginocchi leggermente flessi in avanti ed il solco longitudinale sulla schiena (per lo stilismo della flessione delle gambe v. quanto detto a n. 159).

Sul collo, non tozzo sebbene solido, nasce la testa globulare prolungata e stirata (come se avessero premuto la massa pastosa coi polpastrelli) nella faccia "a muso". L'effetto della deformazione suggerisce l'immagine d'un cinocefalo, ma si tratta di figura contenuta nei limiti dell'umano. La somiglianza con 159 è evidente, e vale il discorso a suo proposito.

Qui piuttosto sono più marcati e vistosi i tratti fisionomici ed anche meglio modellati e finiti, si capisce dal punto di vista tecnico e stilistico, non formale che il naturalismo degenera per esprimersi in termini di surrealismo. Uno schema surreale è, di fatto, la testa, nella struttura e nei particolari: le orecchie a disco forato (come in 165), gli occhi a grossa pastiglia (quello destro con l'incisione della pupilla), la bocca tumida, negroide, che si apre come se sussurrasse qualcosa, col grugno chiuso tra il piccolo naso adunco sfuggente nel cranio e la fossetta del mento. Al sommo del capo, le due solcature in croce come in 162.

Patina nera. Rotto un angolo della basetta rettangolare.



168a

168b

168c

358

**Bibliografia**

Münter, *Sendschreiben*, 1822, p. 27, tav. II, 7; Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 325, tav. XXIX, 138; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 71, n. 4; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 295, tav. IV, 4; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 19, tav. II, a; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 65, fig. 20 a-c; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 192; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 61, pp. 18, 25-26, 41-42, tav. XLVI, 61; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 61; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota I, p. 78; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 47, nota 2; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 88; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 88; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 88, cat. fig. 88; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 88, cat. fig. 88; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 88, fig. 6; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 116, fig. 109, p. 118; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. XXII; Lilliu, "Small Nuragian Bronzes", 1955, p. 277, fig. 6; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 299; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 88; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 165; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, nn. 28-29; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 146, fig. 102; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 174, pl. 51; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XLI, b.

**169. Offerente**, alt. 13,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.

*Provenienza*: Sardegna, loc. sconosciuta.

È la brutta copia di 168, con la sola variante nel sesso che non è scoperto, ma si apprezza ugualmente dal gonfiore sotto il gonnellino. L'imitazione si scopre nella modellazione irregolare e contorta di tutte le parti del corpo e nelle sproporzioni delle forme, specie nelle gambe tozze e corte come quelle di un nanerottolo, inoltre nella sommarietà della resa di certi particolari (mani, piedi etc.). La figura dà l'impressione che sia stata fatta nella bottega che ha prodotto il n. 155, anche questo imitazione di un modello di buona mano: il 154.

A questo proposito, e tenuto conto che in questa facile produzione di bronzetti "mediterraneizzanti" si distinguono due categorie ben diverse per fattura tecnica, e cioè una di lavoro finito e l'altra di modellazione affrettata e trascurata tanto da ridursi ad abbozzo in qualche esemplare (v. 171), si può supporre che i pezzi dell'ultima categoria fossero opera di artigiani sprovveduti, i quali imitavano i modelli di ramai maestri nell'arte della fusione. Ma si può anche pensare che, in una stessa bottega, si preparassero due qualità di prodotti: una di valore o di prima scelta, con esemplari originali, per le richieste più distinte, e l'altra "routinière" per lo smercio più popolare, un po' come i "santini" fatti in serie venduti nei santuari d'ogni religione e d'ogni tempo, alla portata di tutte le borse.

Patina nera. Rotto un angolo della basetta.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, *Atlas*, p. 326, fig. 140; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 296, tav. IV, 6.



169

359



**170. Offerente, alt. res. 12,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Ogliastro (Nuoro), loc. sconosciuta.

Schema delle braccia, impostazione e fattura finita come in 168; le gambe un po' più staccate come in 163, e senza l'indicazione della rotula. La mano destra a piastra.

Più piccole le pastiglie di mammelle e ombelico, ma ben in risalto; non marcato il sesso maschile sotto il gonnellino liscio e leggermente scampanato, con la linea verticale che segna la sovrapposizione dei lembi sul davanti.

Nella testa a capocchia, fortemente profilata dalla faccia e dalla nuca sul collo corto e grosso, è singolare l'appiattimento della struttura globoide e la dilatazione frontale limitata dalle orecchie "canine"; il volto è prognato a "muso di coniglio". È uno schema quasi alla frontiera dell'umano, con molta carica surreale, magico-animalesca.

Al sommo del capo le solite solcature in croce; nel viso accennati gli occhi a pastiglietta entro profonde incavature, seguita la lunga linea arcuata del naso, continua dall'epicranio al musetto con l'incisione della bocca broncia.

Patina nera. Rotto il braccio sinistro sopra il gomito; rotte le gambe sopra le caviglie.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 326, pl. XXIX, 140; Cara, *Sulla genuinità*, 1875, p. 296, tav. IV, 7.

**171. Offerente con focaccia, alt. 11,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Pattada (Sassari), loc. sconosciuta.

È un abbozzo del tipo delle statuine che si descrivono, uno stadio anche più sommario di 169, a cui la figurina si stringe per impostazione e proporzioni; si noti, qui, la stanca flessione delle gambe ai ginocchi, come se quelle estremità da nanuncolo si piegassero sotto il peso del lungo e sottile busto.

L'esemplare, dal modellato contorto e con la superficie irregolare, rivela l'origine del modello: una bozza impressionistica di argilla o di altra materia plastica, toccata appena e persa nella fusione in bronzo.

La resa pressoché informe non consente se non minimi accenni di particolari, visibili con sforzo: tracce degli occhi a globuletto e incisione della bocca nella pallottolina della testa che, per il resto, è una cifra astratta; il segno della chiusura sul davanti dei lembi del gonnellino liscio.

La statuina fu venduta ed offerta allo stato di getto. Chissà se a un ex-voto così "trascendente" nella forma, così *disumanizzato*, non annessero una maggiore efficacia nell'atto culturale e nelle sue invocate conseguenze pratiche.

Patina nera con incrostazioni verdi dovute all'ossido.

**Bibliografia**

Inedito.



**172. Offerente, alt. res. 9,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Solito schema delle braccia, solita impostazione della figura. Le gambe, come in 171, sono unite.

È probabile che la testa a palla fosse resa allo stato di "impressione", come 171 e 173, ma può darsi anche che i tratti fisionomici siano stati cancellati col tempo dalla forte corrosione dell'ossido.

È un fatto che quel che resta dell'antica patina sul gonnellino rivela un disegno accurato ed un senso di finitura che si esprime nelle fitte piegoline verticali dell'indumento, come in 158. Però non tutto è pulito nel bronzetto se si fa attenzione alle sbavature di bronzo sotto l'ascella destra e nel giunto del braccio sinistro al fianco.

Patina verde per ossidazione. Rotte le braccia sopra (il d.) e sotto (il sin.) il gomito, le gambe poco su delle caviglie.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 76.

**173. Offerente con focaccia presentata con ambe le mani, alt. 11 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Lo schema delle braccia è qui differente da quello delle figurine che precedono.

Le braccia, aderenti al corpo, sono ricondotte in avanti all'altezza dell'addome e protese obliquamente con accentuata distanza dal corpo. La mano destra, entrata nel cavo superiore, e la mano sinistra sottostante al fondo esterno, trattengono e presentano una focaccia di medie dimensioni, di forma lenticolare e tutta striata sui margini come quella di 167, anche se più finemente.

Ritengo, appunto, che l'offerta sia quella d'una focaccia, per analogia con le altre consimili statuette, ma non scarterei a priori l'attraente spiegazione che dava lo Spano, di una patera nella quale l'offerente mesceva la materia dell'oblazione o la vuotava sopra l'altare (o per terra – vorrei aggiungere – come libazione agli inferi).

Le braccia solide e robuste hanno un bel movimento flessuoso, specie quello destro, e rivelano una scioltezza insospettata pur nella semplicità schematica della linea del profilo. È su questa articolazione mossa degli arti superiori e sull'atto che ad essi compete – ritenuto di valore prioritario nell'espressione figurativa – che l'artigiano si è più soffermato, trascurando il resto della rappresentazione del devoto, e in particolare il suo aspetto "formale".

Il devoto veste il solito gonnellino liscio, molto succinto e largo per adattarsi alla grossa mole corporea: un petto ed un addome vasti che fanno la statuina la più tarchiata fra le tante del tipo. Nessuna indicazione di particolari anatomici nelle parti nude – il più – del corpo.

La cintura alta del gonnellino e la sua brevità concorrono, con la sottigliezza della struttura, ad accentuare la longilinearità delle gambe del personaggio, piuttosto eccezionale in questi offerenti "mediterraneizzanti" i quali, invece, se si toglie il n. 156, mostrano arti inferiori brevilinei in sé e in confronto della lunghezza esagerata del busto. Nel nostro esemplare si colgono le proporzioni contrarie di un erculeo tronco su due trampoli di gambe, ma l'effetto stilistico non cambia in niente.

Singolare è pure la struttura della testa che è il terminale ingrossato a minuscola capocchia del grosso collo, sfumato, con una morbida concava linea continua, nelle convessità del capo e delle spalle. Nella testa vi è una modulazione appena accennata di viso, con l'incisione della bocca sopra l'abbozzo del mento: un tocco. È un sussurro figurativo concesso al simbolismo strutturale ben dichiarato ed intenzionalmente voluto in accordo di stile e di contenuto: il mutismo formale di valore magico-propiziatorio di cui al 171.

In tal modo e con tale espressione astratta – non dovuta certo ad imperizia tecnica perché la statuina è ben definita –, annichilendosi la parte più realmente viva e concreta dell'uomo – il volto –, è superata la realtà e l'atto dell'offerta acquista valore esclusivo e



trascendente perché fatta da una persona “disumanizzata”, e gli si annette un’efficacia magico-religiosa più intensa e produttiva di salute e di bene.

Patina nera. Integra.

La basetta quadrangolare ha un listello conico alla base – non visibile nella fotografia – per l’inserzione della massa di piombo che la fissava alla tavola d’offerta. La posizione della figurina inclinata fortemente all’indietro è dovuta a un colpo antico.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1865, p. 14, tav. n. 7; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 57, pp. 18, 25, 41, tav. XLII, 57; Lilliu, “Bronzetti nuragici da Terralba”, 1953, p. 47, nota 2; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 87; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 87, p. 12; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 87; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 87; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 87; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 308, fig. 380; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, pp. 299, 375; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, n. 87, p. 12; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 167.

#### 174. Offerente con focaccia, alt. 13 cm, Museo di Antichità di Torino.

Provenienza: Sardegna, loc. sconosciuta.

Schema e proporzioni delle braccia, assai corte e robuste, come in 159. Il braccio destro è anche più sollevato nel nostro giungendo all’altezza del mento come in bronzetti di tipo asiatico-siriaco: ad esempio nella statuina geometrica da Thermos in Grecia, Müller, *Frühe Plastik*, p. 246, tav. XLI, 403, con la quale vi è somiglianza anche nel gonnellino liscio e scampanato.

Le proporzioni del corpo nudo, senza segni particolari, sono quelle alterate tra il busto allungatissimo e le gambe molto corte, tozze e nane come in 169 e 171.

Diverso dal consueto nel gruppo “mediterraneizzante” è, invece, il modellato della testa che si leva su un collo regolare; regolare, relativamente, è anche la forma della testa, salvo le convenzioni stilistiche. La testa è ovale ed oblunga ed ha i tratti del viso espressi con brutale plasticismo: forte rilievo dell’arcata sopraccigliare, occhi a grossa pastiglia, orecchie a bozza, naso e mento in risalto, larga bocca semiaperta in atto di profferire le frasi rituali della preghiera. È un volto umano, sebbene un po’ deformato, non animalesco; sa di terra non di simbolo astratto. Ciò e la solidità costruttiva del capo e l’espressione solenne e fissa del volto consentono di riconoscere in questa figurina, nella quale sono pur sempre fondamentali i valori di linea del gusto “mediterraneizzante”, un prodotto di un artigiano che ha presenti i modelli aulici del gruppo “cubistico-volumetrico” di Uta, cioè di quella che potremmo chiamare *l’arte nazionale*.

Patina nera. Integro.



174

#### Bibliografia

Von Bissing, “Sard. Bronzen”, 1928, p. 69; Eva, *Preistoria, civiltà extraeuropee*, 1953, p. 77 ss., fig. 61; Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, 1, 1958, p. 292, 4, tav. II, 2.

#### 175. Orante in atto di incedere per fare l’offerta d’una focaccia (o d’una ciotola), alt. 10,4 cm, Museo Nazionale di Sassari.

Provenienza: Olmedo (Sassari), loc. Camposanto.

Lo schema delle braccia è il solito e, per la cadenza obliqua dalle larghe spalle ai fianchi ai quali molto si accostano senza toccarli, si stringe a quella delle figurine 154 e 161.

Lo schema, qui soprattutto, mostra di essere derivato da una tradizione orientale, che si apprezza più da vicino in bronzetti fenici: per esempio nella statuina a *polos* in Berlino, Müller, *Frühe Plastik*, p. 119, tav. XLV, 425 (circa VIII sec. a.C.), o nel Baal benedicente dal nuraghe Fluminilongu nella Nurra-Sardegna, su cui vedi sotto.

La statuina veste il solito gonnellino, liscio e molto corto come in 156; per il resto è, consuetamente, nuda. Le proporzioni del corpo, di struttura sottile, sono abbastanza regolari in relazione alle figurine consimili. Il busto, che si restringe alla vita cadendo con una linea mossa e morbida quasi naturale, è proporzionato con le gambe, costituendo eccezione alla regola che le vuole corte rispetto al lungo tronco. L’insieme della figura appare sciolto e spedito nella forma e nel profilo, decisamente più vicino al vero che nelle statue precedenti. Vi è una sicurezza insolita di tocco formale, apprezzabile specialmente nel movimento delle braccia e delle gambe, e si coglie una vivacità disinvolta che rivela la mano d’un artigiano padrone del mestiere e libero quasi dagli impacci “provinciali”.

Per quanto la corrosione abbia parecchio guastato la testa della statuina, che nasce da un collo normale, tuttavia si riconoscono i particolari. Sul capo, più che una berretta a calotta come nei nn. 154 e 164, sembra di vedere una specie di parrucca rilevata a corta frangia sulla fronte che vorrebbe stilizzare la massa dei capelli. La corrosione non impedisce di vedere, nel profilo aguzzo molto prominente del mento, la rappresentazione schematica d’una corta barba a punta. Visibili pure, sebbene debolmente segnati, gli occhi a piccolo incavo e la minuscola bozza del naso nel volto longilineo a contorno triangolare. Le orecchie non si scorgono, forse perché nascoste sotto la calotta leggera dei capelli, la quale potrebbe essere la schematica imitazione d’una foggia di pettinatura a parrucca che si osserva, ad esempio, in bronzetti dell’Asia Minore e di Cipro (Müller, cit., p. 246, tav. XLII, 406-407; Boghazköy, p. 247, tav. XLIX, 450; Cipro). La barba a pizzo, eccezionale nelle statue indigene, suggerisce accostamenti con bronzetti siriaci (cit., p. 246, tav. XXXVIII, 381-383, 384-386) e fenici dell’Occidente (Chiappisi, *Il Melqart di Sciacca e la questione fenicia in Sicilia*, Roma 1961, p. 5 ss., tav. I, fig. 1).

Ciò che rende particolarmente interessante il pezzo di Olmedo e che ne fa, sinora, un *unicum* nella produzione protosarda, è lo schema delle gambe. A differenza delle figurine del gruppo che si descrive, il personaggio non è rappresentato fermo ma nell’atto di camminare nell’avvicinarsi per fare l’offerta della focaccia o della ciotola – che tiene nella sinistra – alla divinità, rivolgendole, in pari tempo, la preghiera. In questo movimento, il piede sinistro è portato avanti rispetto al destro e le gambe, pur poggiando con i piedi a terra, sono leggermente flesse al ginocchio, come per indicare l’attimo transitorio tra l’incedere ed il fermarsi.



Questo schema al passo, che si ritiene originato dalla plastica egiziana in tempi molto antichi (Müller, cit., p. 113), è applicato, in seguito, nella bronzistica siriana e anatolica, in uno speciale tipo iconografico di guerriero o di divinità armata con la caratteristica berretta a punta, tipo che si ripete in numerose statuine diffuse dal Peloponneso a Cipro, ma proprie del mondo semitico orientale. Citiamo il bronzetto di Berlino, Müller, cit., p. 112, tav. XL, 393-395, e quello del Museo di Amburgo, cit., p. 101, tav. XLI, 401 (entrambi dalla Siria), e le statuette supposte di Adad (o Resef o Melqart) da Ras Shamrah e Minet el Beid-Ugarit (Schaeffer, *Syria*, XVIII, 1937, p. 125 ss., p. XXIII; R. Dussaud, *L'art phénicien du deuxième millénaire*, Paris 1949, p. 68, fig. 34) e di Pelizeus nel Museo di Hildesheim (S. Przeworski, *Asx. Int. Studi Medit.*, coll. II, aprile-maggio 1931, da Chiappisi, cit., p. 6, fig. 4). Queste ultime statuette trovano le corrispondenti nel mondo fenicio d'Occidente: nel Melqart di Sciacca (Chiappisi, cit., tav. I, fig. 1; IX-VIII sec. a.C.?) e nel Baal benedicente dal nuraghe Fluminilongu (Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 79), già attribuito alla plastica fenicia (Albizzati, *Conv. arch.*, 1926, p. 105, fig. 14) o fenicia-cipriota (Dussaud) e che il Chiappisi (cit., p. 21) pone nel XI-X sec. a.C., mentre il Pesce (*Sardegna punica*, 1961, p. 94, fig. 87) concorda sulla mia proposta cronologica all'VIII. Tutte queste evidenti correlazioni tra il bronzetto di Olmedo e le statuine della cerchia asiatica-siriaca e fenicia occidentale, suggeriscono l'ipotesi – che è quasi certezza – dell'imitazione d'un modello iconografico fenicio – quello del Baal benedicente nell'esempio sardo della Nurra – da parte d'un artigiano di civiltà e di cultura nuragica, aperto alle suggestioni esotiche. Lo schema della divinità fenicia viene adattato e trasformato nella rappresentazione d'un orante comune il quale, al posto dello scettro stretto nella sinistra dal Baal, regge la focaccia o la ciotola votiva.

Con il suggerimento di un modello di cultura esterna si spiegano bene l'inedita iconografia della statuina di arte indigena e la sua rarità, oltre che la non comune scioltezza e sicurezza nel modellato che la diversifica – seppure non sostanzialmente – dall'iconografia tradizionale e locale dell'*offerente* "mediterraneizzante", di costruzione più rigida ed impacciata. Parliamo di un'edizione *provinciale*, di spirito indigeno, d'un prototipo d'origine e di cultura fenicia; cioè d'un fatto generale di natura artistica che dà luogo a un processo d'imitazione favorito dagli scambi e dal progresso.

Ma verrebbe in mente anche l'ipotesi che il bronzetto di Olmedo rappresenti l'immagine di un Fenicio che si sia fatto effigiare da un ramaio nuragico, in uno schema iconografico della propria cultura religiosa ed estetica, nell'atto devozionale verso una divinità protosarda (il Dio Padre ad esempio) nella quale riconosceva i caratteri ideologici fondamentali di numi del suo *pantheon* (Baal Adad o Melqart od altri numi del cielo e della fertile natura). Ma comunque sia di ciò, la statuina di Olmedo è importante perché prova che non mancarono, anche in sede artistica, incontri tra la civiltà nuragica e quella fenicia giunta sul litorale della Sardegna almeno dal IX sec. a.C. e poi affermatasi nei tempi delle grandi colonizzazioni storiche dell'VIII secolo e del VII.

A questi ultimi secoli vorrei riferire il nostro bronzetto, rinvenuto nella stipe d'un pozzo sacro dal quale si ebbero anche altre figurine che ci riportano più o meno alla stessa età. Patina verde.

#### Bibliografia

Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1933, pp. 115-116, tav. I, 1; Taramelli-Lavagnino, *Il R. Museo G. A. Sanna di Sassari*, 1933, p. 8, fig. a p. 33, in alto a sinistra; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota I; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, pp. 275-276.



175a



175b



175c



175d

**176. *Pastore in preghiera*, alt. 12 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.  
Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.**

Da una basetta tondeggianti sorge la figura di un pastore, a giudicare dall'attributo del corto bastone cilindrico che il personaggio, stante a piedi divaricati e con sommara indicazione di dita, impugna con la mano destra ed appoggia obliquamente alla spalla. Con questo atteggiamento del braccio destro è reso anche il segno del saluto devozionale, mentre l'offerta – di una focaccia o di una ciotola stando al simile bronzetto 178 – veniva fatta con la mano sinistra protesa orizzontalmente.

Alla vita la statuina cinge il grembiule liscio e corto col rilievo verticale davanti che segna il sovrapporsi dei lembi della pezza (v. n. 162). Alle gambe spicca la protezione dei gambali cilindrici di cuoio, come in 154, 155, qui estesi dalla caviglia a sopra il ginocchio; questi gambali sembrano snodati, per dare mobilità al ginocchio, come starebbe ad indicare l'incisione che corre sotto l'orlo, tutto all'ingiro. Il resto del corpo è nudo, abbastanza proporzionato: di particolari il solo ombelico, reso con un tubercolo.



176a



176b

La testa è coperta da una berretta a papalina con due solcature longitudinali alla sommità, indicanti le pieghe della stoffa di cui sembra fatto il copricapo; sotto la papalina, dietro la nuca, sporge una folta e corta zazzaretta con dei capelli suggeriti da brevi incisioni verticali e parallele.

Nel volto rude da campagnolo, irregolare nei contorni, ossuto nella struttura in cui spiccano per la durezza volitiva le mascelle squadrate e tese, sono distinti e marcati i tratti fisionomici: gli occhi a tondino rilevato sulle cavità orbitali, il naso camuso, la bocca dura semiaperta, il mento rotondo con la fossetta; le orecchie sono a ciambella.

È una faccia di crudo realismo, dal tocco agreste esplicito e dichiarato: il ritratto d'una classe servile che si contentava d'una fetta di pane o d'un pezzo di lardo, e che, tuttavia, non rinunciava al sacrificio – duro per essa – di offrire l'ex-voto in bronzo alla divinità di tutti.

Patina verde. Rotto l'avambraccio sinistro al polso.

**Bibliografia**

Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 118, fig. 112.

**177. *Pastore in preghiera*, alt. res. 10,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

Provenienza: Sòrgono (Nuoro), loc. sconosciuta.

La statuina è simile alla 176, per gli attributi, l'impostazione, la veste sotto la quale si rileva il pube (non ha però gambali, né papalina).

La struttura della testa è, invece, diversa, perché conformata a capocchia, posta bassa sul corpo, quasi senza collo, come in nn. 156, 158, 166, 170. La testa mostra un leggerissimo appiattimento in corrispondenza del viso, dove si scorgono appena i puntini degli occhi e la lineetta incisa della bocca; forellini segnano le orecchie.

Patina nera. Rotti il bastone, le braccia sotto gli omeri e le gambe sopra il ginocchio.

Il bronzetto viene da una tomba di giganti, e faceva parte del corredo di un inumato.

**Bibliografia**

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1857, p. 114, tav. B, 4.



177

**178. Pastore con bastone e ciotola, alt. 6,5 cm con la base, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. S. Vittoria, dalla "strada" tra la capanna c.d. del Sacerdote ed il pozzo sacro.

Su d'una basetta rettangolare è fissata, in fusione, la statuina d'un pastore, stante in posizione frontale, che tiene nella destra, offrendone il liquido contenuto, una ciotola emisferica, e con la sinistra, appoggiandolo anche all'omero, impugna un corto bastone cilindrico ricurvo nell'estremità superiore.

La minuscola figurina è resa con estrema sommarietà e con tecnica rozza, che le danno aspetto apparentemente primitivo. Il corpo, nudo sino alla vita, è modellato a placca, le gambe cadono parallele, rigide come stecchi; soltanto una lieve modulazione nel tenue risalto dei muscoli pettorali. Il viso, invece, per quanto solo abbozzato in rudi lineamenti che esprimono una fisionomia ispida, selvatica, accenna a qualche particolare: il naso a bozza emergente da una forte cavità al cui fondo si intravedono i piccoli occhi a tondino inciso, la bocca segnata da un taglio trasversale, le orecchie a ventola (pronunziatissima quella di destra).

Il capo è coperto da una bassa berretta conica con l'orlo in rilievo, sotto al quale si osserva una specie di cercine in risalto che o stilizza la massa dei capelli tagliati corti a frangetta spuntanti dal copritesta o anche vuole indicare un secondo orlo del berretto che, in tal caso, sarebbe calcato sino agli occhi, lasciando scoperto il muso da cafone. Per unico abito, la figurina ha una pezza di stoffa, di taglio rettangolare, che le cinge il ventre a gonnellino corto e liscio: questo "cinto" si apre davanti e per coprire la apertura scende un lembo di panno o di cuoio, segnato con un ampio risalto a piastra. Un leggero ingrossamento delle gambe sotto i ginocchi, fa pensare che la statuina calzi rozze e semplici uose di pelle.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, XXXIV, 1931, col. 20 s., fig. 11.



178

**179. Orante con stampella, alt. 7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Urzulei (Nuoro), loc. sconosciuta.

L'iconografia della figurina, che sorge da una larga basetta rettangolare, è simile a 178; variano gli attributi.

Con la mano destra ricurva in avanti e grossa, il devoto stringe il lungo fusto cilindrico d'un bastone di legno che si assottiglia verso il manico conformato a mezzaluna, cioè con una sagoma che fa riconoscere nell'oggetto una stampella.

Il personaggio, dunque, è un ammalato che per camminare deve far uso della grucciona e che presenta il suo appoggio nell'atto devozionale, ringraziando per l'avvenuta guarigione o impetrandola dalla divinità. A ciò aggiunge l'offerta d'un curioso ed inesplicabile presente che tiene nella mano sinistra appoggiandolo di traverso al braccio curvato al gomito. L'oggetto è di forma allungata, ristretta alle punte ed a sezione piuttosto schiacciata: un pane rituale?

È interessante il modellato della testa della figurina, dalla struttura globulare sull'occipite dove sembra di intravedere la schematizzazione d'una corta zazzaretta, col viso molto sporgente sul tozzo e corto collo (v. n. 177) e sul corpo, a causa della prominenza del mento, così marcata da vedervi una breve barbetta a pizzo. Il contorno triangolare del volto, il profilo acuto ricordano un po' i tratti essenziali della faccia del n. 175, ma con un rendimento assai rigido al confronto.

Nel volto sono ben individuati e descritti i particolari della fisionomia: gli occhi a globetto negli spazi cavi tra il naso a forte listello ed il rilievo dell'arcata sopraccigliare (schema a T), l'incisione netta della bocca sulla superficie della barbucoia, tesa e rientrata ad angolo sotto la sporgenza acuta del naso. Ai lati del volto spiccano le orecchie, stilizzate a largo disco incavato nel mezzo.

Patina nera. Integra.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1904, p. 229, fig. 1; Taramelli, *Not. Scavi*, 1907, pp. 353, 357.



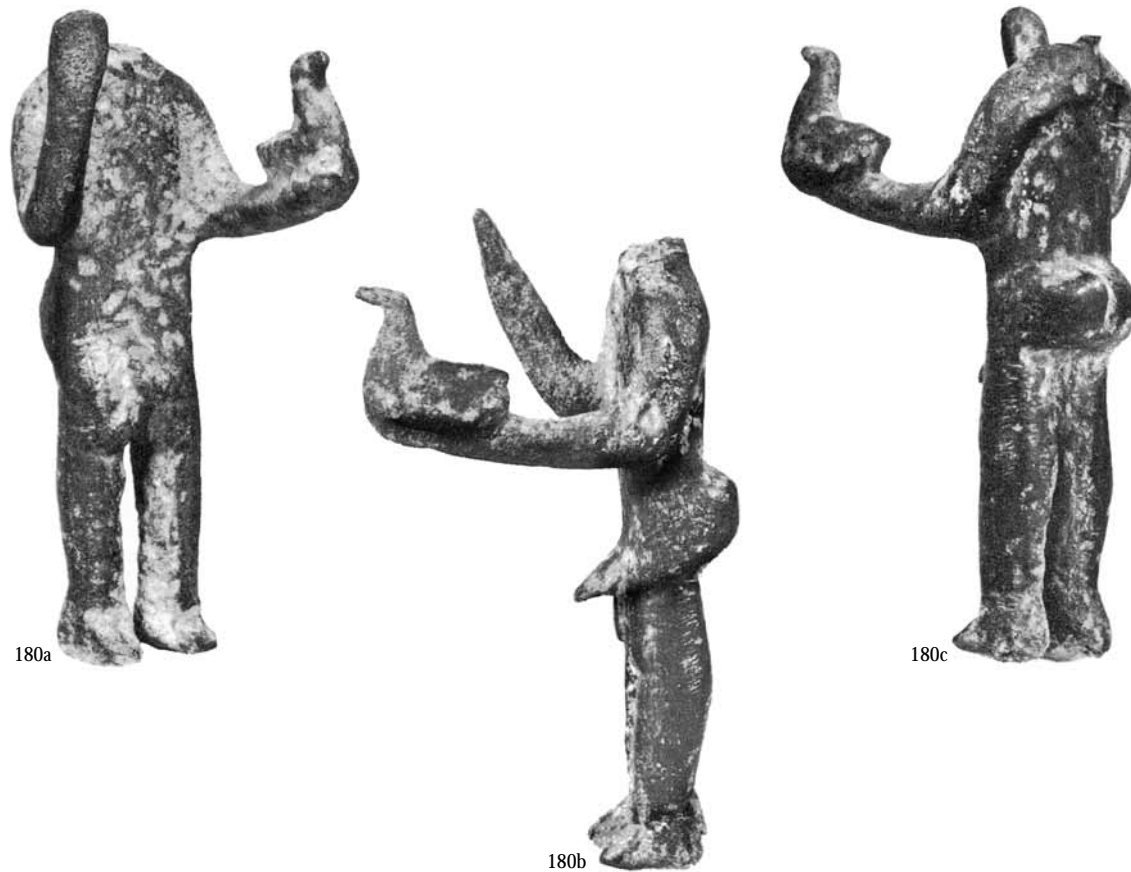
179a



179b



179c



**180. *L'offerta della colomba*, alt. 7,2 cm, Museo Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 138; Cat. Lilliu, 256/1903).**

*Provenienza:* Santa Teresa di Gallura (Sassari), loc. sconosciuta.

Da singoli perni, con i piedi appena appena scostati, piccini e senza indicazione alcuna delle dita, sorge una figurina maschile, tutta nuda.

La mano destra – una piastrina inerte – la tiene levata ad angolo all'altezza del capo, purtroppo mancante, e la sinistra, non meno sommaria, la protende orizzontalmente, molto discosta dal corpo, per offrire un grosso uccello posato sul palmo: forse una colomba od altro volatile domestico.

Nelle proporzioni vistose dell'uccello, reso schematicamente nelle linee essenziali del corpo e della testa col becco in avanti, è da vedere più che il riferimento a dimensioni reali, un'accentuazione espressionistica dell'offerta, come nella focaccia di 167.

La statuina, si è detto, è interamente nuda e ciò fa pensare che l'ex-voto abbia attinenza, in qualche modo, con un culto legato alla fecondità agreste, forse quello della Dea Madre fondamentale nella civiltà sarda prima e durante i tempi dei nuraghi (Lilliu, *Civiltà*, 1963, pp. 123 ss., 300 ss.), divinità alla quale si adatta il simbolo della colomba. È una nudità di carattere rituale che fa parte di una visione religiosa diversa, o meglio di aspetti peculiari disformi da quella che fece produrre la massima parte delle statuine protosarde, che sono *vestite*. In questa visione si riteneva che sul corpo nudo dell'orante cadesse più

diretta e pronta l'efficacia magica del *mana* divino e che, in pari tempo, la nudità stessa, ossia l'espressione più autentica e genuina del "naturale", trasferita nell'effigie votiva concorre a sviluppare la forza e l'energia riproduttiva biocosmica, di cui l'individuo devoto veniva ad essere parte passiva e attiva contemporaneamente.

Questa concezione, che è tipicamente orientale, presiede alla fattura di tante statuine maschili, anche bronzee, di carattere votivo, plasmate in modi, espressioni e stili diversi, del mondo cretese minoico e postminoico (Müller, *Frühe Plastik*, p. 242, tav. XV, 246-247, tav. XIX, 267, 279) e di quelli geometrici elladico (cit., p. 143, tav. XXII, 285-290: Olimpia, Delfi) e siriano (cit., p. 246, tav. XXXIX, 388). La nostra statuina si inserisce in questa corrente mediterranea, legata a concetti e forme visive di religione naturalistica.

Che questo sia il fondamento della rappresentazione lo si desume, oltre che dalla nudità, dal rilievo che si è dato a certe parti del corpo, in taluna delle quali, come nei glutei steatopigici, si esprime, in qualche modo, il motivo della crescita e dell'esuberanza della natura, ed in altre, come nel membro virile leggermente itifallico, si sviluppa il tema della riproduzione organica e la continuità della vita, l'umana prima di tutto.

Anche nella statuina di S. Teresa, dal modellato "rotondo" (apprezzabile specie nel cuscinetto adiposo dei glutei ben distinti, nella curva carnosa delle spalle, nella solidità cilindrica delle gambe) e dalla struttura geometrica (segnata dalla piattezza del busto e dalla riduzione schematica delle estremità), si scorge l'influenza di una tematica figurativa e concettuale orientale, venuta all'arte e alla cultura nuragica tramite forse la civiltà fenicia.

I tempi sono più o meno gli stessi che sono stati proposti per l'offerente di Olmedo, prodotto, come la nostra statuina, di artigianato artistico indigeno non sordo alla ispirazione dei modelli della civiltà mercantile semitica già calata sulle coste sarde e vivente, ancora, in buon vicinato con i "buzzurri" dell'interno. I tempi sono quelli dell'VIII-VII sec. a.C. Patina nera. Manca la testa, per il resto integra.

#### *Bibliografia*

Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 456; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 175; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, pp. 79, 185 s., fig. XXXV, 3, tav. XXXIX, 2-3.

**181. *Devoto che offre una sacchetta piena di doni rustici*, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Villanovatulo (Nuoro), loc. nuraghe Adoni.

Sulla basetta rettangolare, piuttosto ampia, sta in piedi, con le gambe relativamente assai divaricate, la figurina di un devoto, tutto nudo nella persona, per le ragioni dette al n. 180.

Le braccia sono a bilancia, con marcata arcuazione alle spalle (v. 180), e si staccano molto dal corpo nella molle cadenza lungo i fianchi. È probabile, per non dire certo, che il braccio destro, rotto ora sopra il gomito, avesse la mano levata o protesa nel gesto del saluto rituale; il braccio sinistro è, invece, conservato e termina nella mano a piastrina (come in 170) intorno alla quale gira il collo ristretto e schiacciato d'una sacchetta piriforme, rigonfia a palla nel basso perché piena di roba – non visibile né perciò distinguibile – che viene offerta alla divinità: saranno prodotti della terra o della pastorizia.



181a



181b

La statuina mostra il corpo rozzamente modellato, dal contorno contorto e dalle superfici ondulate; ma, nonostante questi difetti formali, la tecnica di fusione è buona e la patina rifinita, ben levigata. Si noti, poi, che nell'anarchia plastica c'è una mossa, per quanto squilibrata, scioltezza e vivacità, non attenuata dalla sottigliezza della struttura geometrica. Il corpo è di una nudità patente e vistosa, crudamente realistica in certe parti. Risaltano specialmente le mammelle a grossa pastiglia come in 168 e 169 (sono mammelle *maschili* e non di donna come si è supposto da taluno giudicando la figura un ermafrodito), ed il grosso pene con i testicoli piatti e l'*uccello* ricurvo e molle.

Nel capo ritorna la struttura a capocchia, qui molto schiacciata a testa di chiodo, che fa corpo con la rotondità tozza e corta del collo. Davanti si modella, a tocchi rapidi e stringati, il volto, con una modulazione acerba e caricaturale dei tratti fisionomici: naso corto e grifagno, bocca sdentata e incavata come quella d'un vecchio, mento breve ma aguzzo tanto da far sospettare una barbucola; e poi, gli occhi a globetto così sporgenti da dar l'impressione di essere stati applicati dopo, e le orecchie a linguetta verticale che formano come alette rudimentali ai lati del viso dall'aspetto tra l'umano e l'animalesco (di un uccello rapace).

Questa della stilizzazione "caricaturale" del viso, è tratto che la statuina ha in comune con altre figure del gruppo *mediterraneizzante* dove è più marcata l'espressione degenerativa della forma umana per passare a quella surreale del mondo animalesco (v. nn. 156, 159, 162, 170 etc.); ma, nella nostra, il processo simbolico è ancora più progredito e stravagante.

Certo dobbiamo vedere questa tendenza figurativa allo "abnorme" e al "deforme", con un sottofondo sessuale, come il prodotto di un autonomo ambiente culturale e sociale,

periferico e subalterno, nel quale l'arte trova l'umore adatto per la regressione organica in senso popolare. Dobbiamo, cioè, considerare il peso figurativo dello spazio sardo d'un certo luogo geografico (la montagna del centro) e spirituale (le popolazioni più segregate e chiuse dopo la sconfitta storica), proprio di tale fenomeno di involuzione formale. Ma non vorrei nascondere, tuttavia, la suggestione di un'ipotesi che mi porta a vedere in questa e nelle altre consimili statuette sarde più "degenerate", lo spirito e la generale cultura estetica d'una corrente a sfondo geometrico popolare, che originatasi nel Vicino Oriente, e più indicativamente forse nella Cipro fenicia (Müller, *Frühe Plastik*, p. 247, tav. XLVI, 429-433, tav. XLVII, 438, 453) nei primi tempi del I millennio a.C., passa, poi, nel mondo occidentale "fenicizzato" e vi fa le sue apparizioni sia a Cartagine (v. la statuina fittile del *tophet*, del VI sec. a.C., G. e C. Charles-Picard, *I Cartaginesi al tempo di Annibale*, Il Saggiatore 1962, p. 317, tav. 7) sia, con un discorso più ricco ed intenso per frequenza (perché più a lungo vi durò con linfe perenni, l'autentica vena fenicia orientale), nelle terre periferiche e coloniali della civiltà cartaginese.

In queste regioni "démodées", le "sciamiche" forme dei vasetti votivi antropomorfi, a significato di magia religiosa-curativa, avutesi, nei tempi dopo Alessandro e specie nel III-II sec. a.C., dalle ricche stipi dei templi di Ibiza (C. Roman, *Antiguedades ebusitanas*, Barcelona 1913, p. 47 ss., lám. III-XXVIII: *Isla Plana*) e della Sardegna (Pesce, *Sardegna punica*, p. 108 ss., figg. 111-113: *Bithia*, 114: *Nora e Tharros*; Barreca-Garbin, *Monte Sirai*, I, Roma 1964, pp. 30, 96, tav. L-LI: *Monte Sirai-Carbonia*), rappresentano le ultime testimonianze e le resistenze più radicate – perché espresse dal popolo – di quell'antico filone fenicio-ciprioto, del quale riconosciamo segni anche nella produzione "mediterraneizzante" della plastica indigena protosarda, e in specie nella statuina in esame. Questi segni stanno soprattutto nella conformazione "caricaturale" del viso e nell'aspetto "demoniaco" in generale della figura, che era anche un modo di contrastare, secondo il noto principio del *similia similibus curantur*; i terribili incubi che i Sardi – come i Fenici – avevano del demonio, quello che i Greci chiamavano la "deisidaimonia".

Patina nera. Integra, se si eccettua il braccio destro, rotto sopra il gomito.

#### Bibliografia

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, III, 1857, p. 114, nota I; Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1860, pp. 65-66, tav. X, 1; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, I, p. 71, 3; Crespi, *Catalogo del R. Museo di Cagliari*, III, p. 5; Taramelli, *Not. Scavi*, 1907, p. 358; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 38, nota 6; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 174.

#### 182. *Suonatore di corno*, alt. res. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Genoni (Nuoro), loc. Santu Perdu.

La statuina è in piedi, con le gambe fuse in un solo blocco a pilastrino, senza segni di divisione: ciò che la rende singolare e ne fa un *unicum* per questo particolare di struttura corporea.

Un *unicum* costituisce la figurina anche per l'atteggiamento delle braccia. Esse sono girate in cerchio, su un piano orizzontale, dalle spalle al viso per trattenerle, con ambedue



182a



182b

le mani, all'altezza della bocca, uno strumento musicale. È questo un corno ricurvo da sinistra a destra per chi guarda il bronzetto, come si può vedere in immagini di qualche anno fa quando lo strumento era integro. La canna del corno, vicino all'imboccatura, è stretta dalla mano sinistra che le gira intorno; la mano destra la impugna, poco sotto, presso il gomito dell'oggetto. La canna del corno è a largo cilindro con l'estremità di sfiato a taglio dritto.

Il personaggio è rappresentato nell'atto di soffiare nello strumento che doveva essere piuttosto pesante (certamente di metallo a giudicare dalla sua flessuosità), se per suonarlo bisognava tenerlo fortemente con tutte e due le mani. Queste mani e le braccia soprattutto, assieme alla curvatura del corno, compongono un insieme plastico mosso e morbido di una fluidità straordinaria. È un girare di linee ed un sovrapporsi di membri corposi che mettono "volume" e "rotondità" su una struttura per il resto secca e stirata. Il corpo è coperto dal solito gonnellino corto, segnato da una serie di incisioni verticali parallele che ne fanno un indumento "plissé". Per il rimanente è nudo, anche se il modellato unitario e la placca delle gambe danno la falsa impressione d'una veste e se, nel busto, un insieme di oggetti sospesi ad una bandoliera, attenua l'effetto della nudità.

Questo insieme di oggetti è costituito da un altro corno, più piccolo ma della stessa forma ricurva di quello suonato, che è appeso alla stretta tira della tracolla alla metà della schiena e da un arnese messo di traverso sul petto e pendente dalla striscia della bandoliera, che lo stato di grave corrosione del bronzo non consente di identificare. Se non è il solito pugnaleto, sarà un aggeggiato connesso con la funzione del personaggio.

Questi è di un uomo comune, che lo stile popolaresco della testa a capocchia tende ad indicare e che meglio avrebbero suggerito i tratti crudi del viso se l'ossido non lo avesse completamente consunto. La sua effigie sarà quella di un banditore che nelle piazze o per le vie delle borgatelle nuragiche annunciava, a suon di corno, gli atti della pubblica autorità, o non piuttosto quella di un musicista (professione considerata forse illiberale e volgare) che, nei santuari, accompagnava le cerimonie religiose, processionali o corali? Patina nera. Spezzato il corno e la mano destra (in questi ultimi anni), rotte le gambe all'altezza dei ginocchi. Piuttosto consumata specie nella parte anteriore.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1907, p. 352, figg. 1-1 a; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 19, nota 1; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 84; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 68; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 63, pp. 18-19, 25, 42, tav. XLVII, 63; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 48; Lilliu, *Il Ponte*, VII (*Sardegna*), 1951, p. 998; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota 1; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 39, nota 1, p. 47, nota 2; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 91; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 91; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 24, n. 91; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 91; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 91; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 313, fig. 388; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 91; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 173; Lilliu, *Ampurias*, XXIV, 1962, p. 142, lám. XXII, a.

#### 183. *Aulete nudo e itifallico, seduto*, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Ittiri (Sassari), loc. sconosciuta.

È una figurina di estremo interesse iconografico, mentre per lo stile si inquadra agevolmente nel contesto delle statuine del gruppo "mediterraneizzante" con più stretto legame con quelle nude.

Il personaggio è rappresentato in perfetta nudità e seduto; il sedile lo si lascia immaginare e se, come pare, il bronzetto fu destinato all'esposizione tra i donari d'un tempio, non era che un supporto posticcio di legno o di diversa materia deperibile dove la figurina veniva appoggiata temporaneamente, prima di finire, con le altre, nel ciarpame della stipe. Immagini così fatte, cioè in posizione assisa senza un reale sostegno, non sono nuove e si hanno esempi in bronzetti siriaci e dell'Asia Minore (Müller, *Frühe Plastik*, p. 246, tav. XLII, 405-407, 409-410).

Come è seduta, la figurina mostra le gambe fuse in un sol blocco (v. 182), ma con una profonda solcatura mediana che le divide per l'altezza. La linea delle gambe si continua senza soluzione in quella del tronco e questa in quella della testa. Ne risulta un profilo d'insieme flessuoso e molle, in piena libertà.

La posizione seduta non impedisce di far risaltare particolari che meglio si distinguerebbero in una figura in piedi: parlo delle mammelle che sembrano femminili (ma in effetti non lo sono se confrontate con i risalti mammillari di 181 che è un maschio) e del membro virile. Soprattutto quest'ultimo ha uno spiccato e crudo rilievo a cui si aggiunge la descrizione anatomica compiuta e declamata, sì che l'organo appare, ed è, il fulcro della composizione figurativa ed il valore concettuale preminente di una sessualità che non ha nulla di erotismo contingente e banale.

C'è però anche un secondo motivo connesso sottilmente con quello apotropaico del fallo, che fa spicco di forma e contenuto nella figurina, ed è la sua particolare azione di musico. Difatti il bronzetto mostra le braccia girate in cerchio orizzontale come in 182, e con le mani – senza segni di dita come i piedi – stringe le estremità inferiori di tre canne cilindriche le quali, all'estremità opposta dell'ancia, stanno immerse nell'enorme solco orizzontale della bocca che occupa qui l'intera larghezza della faccia. La mano destra tiene ferma la canna più lunga che è un po' distaccata dalle altre, la mano sinistra stringe l'insieme delle canne restanti, più corte e unite fra di loro, sulle quali bisogna immaginare il gioco delle dita sui fori per cavarne la modulazione del suono.

Lo strumento musicale è dunque un flauto a triplice canna, con l'elemento più lungo a tono costante e perciò senza fori, ed i due elementi minori – di uguali dimensioni – forati per il canto dello strumento. È verosimile l'ipotesi di chi ha suggerito di vedere in questo flauto di canne palustri, lo strumento musicale popolare usato anche oggi nella Sardegna meridionale in occasione di feste religiose o civili, in processioni o in danze folkloristiche e che i Sardi campidanesi chiamano "launeddas" con nome non antico (sul nome Guarnerio, *Rend. Ist. Lomb. Sc. e Lett.*, s. 2, vol. LI, p. 209 ss. e Wagner, *Literatur für german. und roman. Philologie*, 1916, col. 374-386; una bella e istruttiva fotografia di "launeddas" in Pinna-Dessi-Pigliaru, *Sardegna, una civiltà di pietra*, A.C.I., 1961, p. 54). In effetti, le "launeddas" sono molto simili per la forma allo strumento in cui soffia dalla caverna piena della bocca il nostro suonatore nudo e itifallico. Oggi il diaulo si è ridotto all'area geografica sarda meridionale (forse per il più largo ambientamento fenicio-punico di un tipo di flauto mediterraneo, usato anche dagli indigeni nuragici), ma nell'antichità protostorica doveva essere in uso pure nel Nord dell'Isola a prestar fede alla figurina di Ittiri, e dunque era comune a tutto lo spazio regionale protosardo, immancabile nella solennità e nelle cerimonie religiose pubbliche e nel rito familiare del matrimonio. Per l'esplicazione ulteriore della statuina, poco resta da dire se non da fare un cenno sulla forma della testa e della faccia che danno luogo a qualche riflessione analogica non priva di significato. La testa è conformata, come di consueto, a capocchia ed è coperta da una berretta a calotta emisferica come in 154, 155 etc., ben staccata dal volume tondeggiante del cranio. Il volto massiccio e corto, appare tutto scavato sia per il taglio largo della bocca determinato dallo stare tra le labbra (rilevato a listello quello superiore) del gruppo delle tre canne, sia per la fattura a caverna delle profonde occhiaie completamente vuote, senza indicazione di occhi, le quali, per contrasto, accentuano il risalto del piccolo naso grifagno e dell'arcata sopraccigliare a tettoia. Questo volto a occhiaie vuote richiama, ancora una volta, gli occhi scavati di statuine siriane e dell'Asia Minore citate a proposito del n. 79; e la sua espressione "caricaturale" con tratti animaleschi, non si discosta da quel gusto e quei concetti di cui si è fatto parola in n. 181.

Appunto per tale linguaggio, oltre che per l'iconografia, l'Albizzati ebbe ad accostare il bronzetto di Ittiri ad una divinità siriana-fenicia ermafrodita ricordata dalla tradizione classica, contro il diverso parere del Taramelli incline a riconoscere nella statuina un prodotto della sincera educazione plastica nuragica. In effetti c'è della verità nell'una e nell'altra affermazione.

Non si può negare che il quadro iconografico e stilistico della figurina sia lo stesso dei bronzetti sardi del gruppo "mediterraneizzante"; le connessioni sono patenti e si aggiunge qui qualche elemento di costume ambientale come il flauto triplice, prototipo delle "launeddas" della Sardegna d'oggi. Ma vi è anche, nella statuina, qualcosa che trascende i limiti della stretta esperienza spirituale del luogo, per partecipare di quella più



vasta sfera ideologica orientale di cui si coglie una speciale manifestazione nello spazio siro-fenicio. La nudità totale e la sessualità prepotente connesse di certo con la religione della natura feconda, l'aspetto "demonico", e apotropaico che fa strumento di scongiuro anche l'itifallismo sconvolgente, forse lo stesso suono del flauto che accompagna musicalmente l'orgia plastica ed eretistica dell'insieme del personaggio straordinario, tutto ciò sa di concetti naturalistici e sessuali della religione protosarda (Lilliu, *Civiltà*, 1963, pp. 114, 126 s., 295 ss.) ma sa anche, più ampiamente, delle esplosioni istintive, delle sovrabbondanze biologiche a sfondo erotico sacro, proprie delle religioni orientali, ed anche di quella fenicio-punica.

Tanto per fare un esempio che forse compete al significato della statuina di Ittiri, ricordo il monumentino fenicio in pietra da Tharros con le donne nude attorno a un betilo fallico, in una ronda indiavolata per provocare l'energia fecondante inclusa nel sasso (Cintas, *Rev. Afric.*, C, 1956, p. 275-283). Un simile ballo, in giro ad un essere, reale o figurato, come lo traduce l'immagine itifallica del nostro bronzetto, di vergini nude protosarde, che si eccitano alla cadenza delle note "informali" d'una musica barbarica, non è fuori della realtà spirituale e sociale e della moralità delle genti sarde prima e al tempo dei nuraghi (Lilliu, cit., pp. 126, 210).

In fondo, almeno prima della conquista coloniale, tra la civiltà indigena sarda e quella dei mercanti fenici in riva al mare isolano, non stava una netta frontiera ideologica, anche a riflettere sulle prime origini e sugli arricchimenti etnici-culturali posteriori dei Protosardi, che furono di matrice orientale (Lilliu, cit., pp. 22 ss., 137 ss.). Specie nella religione e nella moralità dei due popoli v'erano certo degli elementi in comune derivati dal comune spazio originario. Ciò potrebbe spiegare anche la buona convivenza nei primi tempi (IX-VIII sec. a.C.) tra Fenici e Indigeni, che, di solito, si attribuisce allo spirito mercantile ed interessato dei Semiti di Oriente. Di questi rapporti la storia poco o nulla ci dice, ma le intuizioni al proposito potrebbero essere avvalorate dalle componenti culturali fenicie colte nel bronzetto d'Ittiri come in altre figurine del gruppo mediterraneizzante, e che conseguirebbero a un certo acclimatemento in seno alla civiltà nuragica di motivi orientali, e specie siriaci-fenici, portati dal rafforzarsi e dall'estendersi dei colonizzatori, ormai padroni delle coste sarde, fra gli indigeni nei quali potevano non mancare elementi più sensibili e aperti alle novità in campo artistico e spirituale. Questi motivi si radicarono nel popolo e durarono a lungo, anche quando dai sottili artifici della pace si passò ai tempi duri della guerra sardo-cartaginese. Più vicina a questi tempi (VI sec. a.C.) che ai primi (IX o VIII sec. a.C.), mi parrebbe l'interessante e significativa statuina di Ittiri. Patina nera.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1907, p. 356, fig. 2; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 19; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 34; Albizzati, *Historia*, 1928, p. 387, fig. 1; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 68; Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1929, p. 131; Lilliu, *St.S.*, 1944, 18, p. 357, nota 67; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 46; Lilliu, *Il Ponte*, VII (*Sardegna*), 1951, p. 997; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 604; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 38-39, nota 1, p. 40; Lanternari, *Bull. Paletn. It.*, IX, vol. 64, 1954-55, p. 43; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 69; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 24, n. 69; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 22, n. 69; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 69; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 35, n. 69; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 314, fig. 389; Lilliu, "I Bronzetti nuragici della Sardegna", *Rivista Shell Italiana*, 5 agosto 1955, p. 6; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 11, n. 69; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 177.

#### 184. Orante nudo (o idolo?), alt. res. 5,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Furtèi (Cagliari), nuraghe Cummosàriu, dal cortile.

Per la posizione seduta e per il profilo della figura v. 183.

Come quest'ultima statuina, la figurina è tutta nuda e con il sesso maschile fortemente marcato ed eretto; sebbene non così esageratamente itifallico come nell'aulete. Lo schema delle braccia è insolito. Non è più soltanto il braccio destro che si leva nel saluto devozionale, ma tutte e due le mani, piegate al gomito, sono alzate frontalmente nel gesto della preghiera, sino alla linea del collo. È un saluto antico e divulgato nel Mediterraneo, così come antico è lo schema che lo traduce figurativamente. È il gesto della preghiera che dalle religioni orientali passa a quella cristiana che lo ha conservato fino ai nostri tempi.



Per l'antichità, lo si vede in statuette di terracotta e di bronzo del mondo cretese-miceneo (Müller, *Frühe Plastik*, p. 242, tav. XLII, 233; Phaistos, XVII, 257: Ialysos), e di quello "geometrico" di Olimpia (cit., p. 243, tav. XXIII, 292) e Cipro (cit., p. 247, tav. XLVII, 437).

Per il resto, la figurina rientra nel quadro iconografico e formale delle statuine del gruppo sardo "mediterraneizzante", i cui caratteri sono specialmente segnati dalla testa a capocchia e dal volto "deforme" incavato, dove spiccano i piccoli occhi a globetto, la bozza del naso camuso ed il taglio della bocca.

Quanto all'appartenenza, pare più d'un orante comune in nudità rituale, che la rappresentazione di un idolo del culto della fertilità.

Patina nera. Rotte le gambe sopra i ginocchi. Molto corrosa.

#### Bibliografia

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 176; Lilliu, *Ampurias*, XXIV, 1962, p. 142, lám. XXII, b.

#### 185. La nuda, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Da una basetta rettangolare sorge, con le gambe divaricate a piedi informi senza indicazione di dita, una rozza figurina di donna, tutta nuda.

Il pupazzetto è stante, con le estremità inferiori cadenti parallelamente ma discoste, e distinte nel rilievo più grosso e tornito delle cosce che si continuano, senza soluzione, nel volume più ristretto delle gambe flesse in avanti al ginocchio, come il n. 168. Anche le braccia cadono sui fianchi dalle spalle ampie e di lieve arcuazione, appena scostate dal corpo in corrispondenza al massiccio e piatto tronco nudo senza indicazione di mammelle e di altri particolari anatomici; si chiudono al giunto delle cosce dove aderiscono le mani a coroncina, con grosse dita tese e strette, segnate da rilievi divisi da profonde incisioni.

La femminilità della figura è dichiarata soltanto dalla ferita del sesso, netto e inequivocabile. Null'altro viene rappresentato delle caratteristiche femminili (e per null'altro si distingue il bronzetto da quelli maschili) al di fuori dell'organo genitale che, evidentemente, aveva valore esclusivo di caratterizzazione della natura feconda della donna, mentre si trascurava, assenti le mammelle, quella di nutrice.

Al confronto del corpo tozzo e sommario nell'espressione, a parte la lieve insistenza nel dar risalto all'ampia e floscia massa delle natiche che suggerisce nuovamente la femminilità, la testa è invece ben dettagliata nella sua crudezza espressiva. Formata a capocchia fusa con un collo sodo e tozzo dal cranio rotondo pelato, la testa si profila in avanti sul corpo, col volto "canino" di una bruttezza spaventosa.

Un aspetto di "megea" traspare dal naso adunco, dagli occhi obliqui, dalla bocca cava sdentata, dal mento prominente; mentre le orecchie "canine" a grossa ventola incavata,





aggiungono un tratto di mostruosa bestialità. È difficile trovare un altro volto di così violenta ed aggressiva laidezza.

Venendo ora al tema iconografico della figura in piedi, nuda, con le braccia distese lungo i fianchi, non si stenta a trovare i soliti riscontri orientali, così frequenti per queste statuine del gruppo mediterraneizzante. Ricordiamo figurine in bronzo della Mesopotamia (Müller, *Frühe Plastik*, p. 241, tav. IX, 194: *Babilonia*), della Grecia geometrica (cit., p. 245, tav. XXXII, 345: *Atene*), di Creta (cit., p. 245, tav. XXXII, 347: *Praisos*), della Fenicia (cit., p. 247, tav. XLV, 427: *Sparta*). Lo schema passa alla plastica in pietra del mondo semitico occidentale, come provano stele puniche di Cartagine (Lilliu, *Mon. Ant.*, XL, 1944, col. 395, fig. 30, 13: strato C del *tophet* di Sallambò: IV-III sec. a.C.) e della stessa Sardegna (cit., col. 323, 395, tav. III, 13: *Sulcis*, col. 348, fig. 5, col. 395: *Nora*, IV-III sec. a.C.).

Appare, dunque, evidente che anche questa iconografia è desunta da modelli orientali, giunti, più tardi, in Occidente con le colonizzazioni. Forse i Sardi l'hanno tolta a prestito dai Fenici della costa, adattando per l'immagine d'una devota lo schema tradizionalmente attribuito a una deità fenicia naturalistica (una versione di Astarot). In tal modo, il bronzetto è un segno dell'atto devozionale verso l'essere superiore che – per il concetto del simile – può supporre della Dea Madre orientale, ed in pari tempo è anche uno strumento, di magia figurativa, concorrente ad eccitare la prosperità organica e

la continuità del ciclo vegetativo evidenti nella nudità e nel sesso, e ad annullare, con l'aspetto demonico, i terrori e le insidie infernali al destino della vita e alla salute degli uomini e delle loro cose.

Patina nera. Integra.

#### Bibliografia

Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 38, nota 6, pp. 39-40; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 178; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 152, fig. 105.

**186. Donna con anfora sulla testa**, alt. 18,5 cm (compresa la base), Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

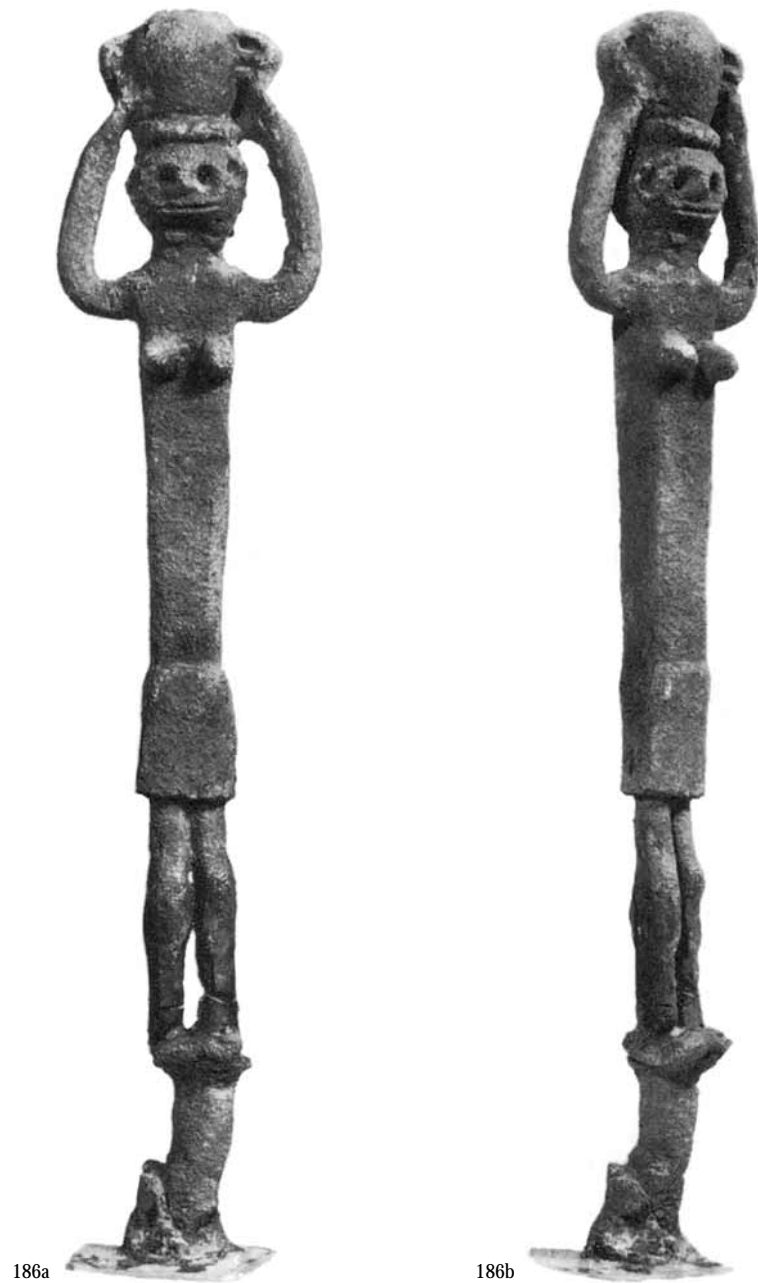
*Provenienza:* dalla garetta dell'andito d'ingresso del nuraghe Cabu Abbas o Riu Mulinu di Olbia-Sassari.

La statuina sorge da un supporto simile a quello del bronzo 163, ed ha di questo la sottigliezza e lo slancio verticale, il gusto filiforme e le proporzioni alterate fra busto allungatissimo e squadrato, e gambe corte e sgraziate, con i piedi confusi nella capocchia del sostegno nella cui parte inferiore aderiscono ancora resti del piombo di fissaggio alla tavola di offerta.

Non è chiaro se la figurina, che il forte risalto delle mammelle appuntite indica con evidenza di una donna, abbia una veste, tanto aderente e fusa col corpo da dargli l'apparenza di nudità, oppure se sia effettivamente nuda tranne che ai fianchi cinti dal solito gonnellino; quest'ultimo sarebbe, invece, la balza scampanata della tunica nel caso che la statuina debba immaginarsi del tutto coperta. Sono le incertezze che nascono dallo schematico dell'arte geometrica in quelle parti volutamente trascurate, perché prive di significato fondamentale, dall'artigiano che pure si sofferma su altre ritenute di effettivo e sostanziale valore nella raffigurazione del concetto.

Difatti, messo in chiaro che è una donna ben popputa, più gli preme il rendimento della testa e del viso. La testa è un simbolo stereometrico, una sferetta centrata su un embrione di collo a cercine in cui il capo sembra quasi incastrato meccanicamente. Il volto tondeggiante (v. i nn. 158, 162, 171, 172, 177) mostra i tratti fisionomici modellati come se fossero stati impressi a stecco nell'argilla: le orecchie a dischetto incavato, gli occhi a puntini rotondi (v. 161, 164, 165), la bocca a incisione orizzontale larga quanto la faccia come in 183.

L'artigiano si sofferma pure sull'azione della figura che risulta, finora, nuova ed isolata, così da fare della statuina un esempio unico (un bronzetto sardo dell'antico Museo dei Benedettini in Catania, Lilliu, *St.S.*, VI, 1942-1944, p. 41, che porta un vaso sull'omero ed è di un personaggio maschile, è effigiato in atto affine ma non uguale al nostro). La donna solleva ambedue le braccia e le avvicina all'altezza della testa per reggere con le mani appena abbozzate un'anfora. La curvatura delle braccia, ampia e geometricamente bilanciata intorno al capo che la incentra come un perno di rotazione, ricorda quella delle corna bovine in statuette e navicelle, e, in fondo, sale con lo stesso ritmo curvilineo col quale in altre figurine del gruppo, scendono o girano su un piano orizzontale le braccia stesse (v. nn. 160, 181, 182, 183).



L'anfora è trattenuta per le anse nelle quali si confondono le mani, senza poggiare direttamente sul capo, poiché il peso ne è alleggerito da un cercine. L'anfora, di forma ovoide a bocca larga ricurva in dentro senza orlo, è provvista di manici a largo e lungo nastro con foro ellittico. Da supporre di terracotta d'impasto e di capacità media attese le proporzioni non vistose, il vaso più che acqua conteneva, forse, altro liquido destinato all'offerta: latte, olio etc.

Pertanto la statuina non sembra di una "idrofora", come è stato pure supposto, ma di una donna del popolo che porta il suo dono votivo alla divinità. E ciò indipendentemente dal

luogo dove essa è stata rinvenuta, dentro l'andito d'un nuraghe, nel quale certamente non fu esposta né riposta quasi che l'edificio fosse un sacello (ipotesi del Levi), ma fu custodita o forse pure nascosta tardivamente dopo averla rimossa strappandola dalla sua sede originaria – il vero e proprio tempio – verosimilmente più vicino che lontano dalla località del ritrovamento.

A voler addurre un riscontro iconografico esterno, non del tutto impertinente (anche lo stesso tondeggiare del viso con la testa a capocchia senza collo, esclusiva indicazione delle poppe ugualmente troppo accostate), citerei la figurina fittile geometrica di donna con brocca sul capo, da Cipro, Müller, *Frühe Plastik*, p. 247, tav. XLVII, 440. Ancora un richiamo orientale nella sfera asiatica-siriaca.

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Levi, *Boll. Arte*, 1937, p. 197, fig. 6; Lilliu, *St.S.*, 1944, p. 41; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 59, pp. 19, 22, 25-26, 41, tav. XLIV, 59; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 60, tav. XV, 2; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 72, 77-78; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 38-39, 60; "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *L'Esor du Congo*, marzo 1954, p. 7 (Jori Manoh); Panedda, "Agro di Olbia", 1954, pp. 22-23, nota 19, tav. IV, 4, pp. 75-76; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 71, pl. IV; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 24, n. 71; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 71, cat. fig. 71; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 71, cat. fig. 71; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 53, n. 71, fig. 22; Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 118-119, fig. 114; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 71; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 181; Id., "I nuraghi", in *Il progresso della Sardegna*, 1960, p. 27; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 150, fig. 104.

#### 187. Donna che reca sul capo una cesta con doni, alt. 9,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Villasòr (Cagliari), loc. sconosciuta.

La figurina, rozza e crudamente realistica, sta in piedi con le gambe aperte e divaricate, pregando come indica la larga bocca semiaperta.

In pari tempo porge alla divinità il suo presente, quanto poteva offrire una popolana in modi atti e con le cose della vita domestica e campestre. Il lungo arco del braccio destro afferra con la mano appena abbozzata, l'orlo d'un canestro a segmento sferico, di paglia intrecciata e composta in quattro grossi cordoni concentrici sovrapposti; il braccio sinistro è levato, col solito ripiegamento al gomito, nel gesto del saluto rituale che accompagna la preghiera gridata dalle labbra. Dentro il canestro si distinguono nettamente tre oggetti disposti a trifoglio, emergenti dall'orlo del recipiente: questi oggetti sono di forma rotonda ed incavata da una parte e potrebbero essere tanto focacce di pasta con miele, quanto tortelle miste di ricotta formaggio fresco ed erbe aromatiche. Sono dolci di civiltà pastorale e contadina preparati nell'intimità sacra della casa dalle donne e cose sacre, in un certo senso, essi stessi perché fatti soltanto in occasioni solenni. Doni umili come umile è questa "canefora", ben lontana dall'aristocratica e raffinata solennità delle sue sorelle nel corteo del fregio fidiaco del Partenone.

Di fatti la piccola e brutta donnetta porta una veste semplice, sebbene dobbiamo immaginare sia quella riservata alle feste, che le copre tutto il corpo dalle spalle alle caviglie. È una veste lunga ed intera, stretta alla vita dove si rilevano i seni, e scendente a

campana, con traccia di un risalto triangolare alle spalle. Ricorda la linea sobria ed elegante del vestito di certi bronzetti cretesi del M.M.I. (Müller, *Frühe Plastik*, p. 241, tav. XI, p. 222: Petsofà, 2000-1850 a.C.), che la Sardegna nuragica ha conservato a lungo come altri elementi della civiltà minoica (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 239).

Quanto allo stile, la statuina rientra perfettamente nel gruppo sardo "mediterraneizzante". A parte il richiamo "mediterraneo" del costume, specie la conformazione della testa a capocchia ed i tratti "caricaturali" ed "apotropaici" del volto, simile a 165 e 185 (occhi a tondino incavato, naso a bozza, bocca ampia e cava come in 185, orecchie a ventola), precisano il senso ed il contenuto del gruppo "barbaricino", così estroso ed imprevedibile nei motivi e nelle forme spesso singolari come lo è questa della "canefora".

Patina nera. Rotto il braccio destro in questi ultimi anni, perché visibile nella fotografia di *Sculture*, 1956, 179-180; rotti anche il braccio sinistro sopra il gomito e le gambe alle caviglie.

#### Bibliografia

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1860, p. 175-176; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1861, p. 67, tav. n. 3; Von Bisping, "Sard. Bronzen", 1928, p. 67, fig. 23; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13, fig. a p. 55; *La Fiera Letteraria*, 11 settembre 1949, n. 37 (*G. Marussi*); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 60, pp. 19, 25-26, 41, tav. XLV, 60; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 61; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 38, 47, nota 2, p. 60; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 72; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 24, n. 72; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, n. 23, n. 72, cat. fig. 72; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 72, cat. fig. 72; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 35, n. 72; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 358, fig. 456; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 8, tav. XXI; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, n. 72; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 179-180; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 149, fig. 103; Lilliu, *La civiltà dei Sardi*, 1963, p. 256, tav. XLIII, b.



187a

187b



188a

188b

188c

#### 188. A cavallo del bue, lungh. 6,5 cm, alt. 5,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Ierzu (Nuoro), loc. sconosciuta.

Una figurina umana, tutta nuda, cavalca un bue che si ferma dopo il viaggio, giunto alla mèta.

La posizione del bue, infatti, è stante con le zampe posteriori verticali e le anteriori leggermente oblique in avanti. L'animale è anche quieto pure se l'agitarsi della coda rivolta sulla groppa, mostra un certo fastidio, forse dovuto al posarsi di mosche o di altri insetti che la bestia scaccia con un movimento tutto proprio e che l'artigiano ha colto ed espresso con occhio diligente.

Per il resto la bestia sembra rilassarsi e si distende nella sua struttura corporea piuttosto allungata e abbastanza naturalistica sia pure nella sommarietà dell'espressione. Si disegna l'ingrossamento della pancia, si modellano le articolazioni delle zampe e la piega longitudinale sotto al collo; soltanto la testa dal muso puntuto è più schematica, sebbene non si ometta di indicare qualche particolare: la bozza della cervice in mezzo alle corna, il tondino delle orecchie, gli occhi accennati.

Sul corpo stirato dell'animale sorge la figura del cavalcante, tozza e grossa, esageratamente sproporzionata rispetto alla bestia. Modellata com'è, rozza e sommariamente,

darebbe l'impressione di nascere quasi dal corpo dell'animale facendo un sol blocco (una specie di centauro con la parte umana sorgente nel mezzo anziché sul davanti della struttura animalesca) se non si vedessero i rilievi informi e contorti delle gambine dell'uomo che stringono i fianchi della cavalcatura perdendosi nella massa corporea.

L'omiciattolo cavalca col busto un po' inclinato in avanti, stringe con la mano sinistra la redine costituita da una fune che si attacca all'orecchio sinistro del bue, e poggia la mano destra sul collo dell'animale per reggersi in equilibrio e per riposarsi, ora che è appena giunto. In questa azione da fermo le braccia sono entrambe scese ad arco sul dorso del bue e vi insistono con le estremità delle mani ridotte ad abbozzi informi e confusi.

Nessun particolare del nudo corpo è rappresentato. Sono invece dettagliati, sia pure per tocchi impressionistici, i segni del volto. Forma, questo, una minuscola parte del testone del personaggio: un testone a capocchia oblunga (da autentico dolicocefalo) che incombe e si stacca col suo volume tondeggiante dalla placca del corpo. Nel volto, una mascheretta rotonda, piccolissima e appena accennata all'estremità anteriore del capo a botticella, si individuano gli occhi a puntino incavato, il nasino ricurvo, la sottile minuta incisione della bocca. Un faccino più da uccello o da topo che di uomo, concepito col solito gusto *caricaturale* e *animalesco*, dove si ripete il senso nascosto di figurazione magico-apotropaica, legato alle finalità della religione naturalistica come la rappresentazione del nudo.

Quanto al costume di cavalcare il bue, esso doveva essere normale e proprio delle popolazioni nuragiche, e la sua diffusione e consuetudine sono provate anche dall'uso che se ne fece sino alla fine del secolo XIX, quando ancora, come scrive il Nissardi, molti abitanti dell'Isola, massime nella parte montuosa, si servivano come mezzo di cavalcatura di speciali buoi chiamati col nome di "boes de fune", cioè *buoi da fune*.

E un *bue da fune* è chiaramente figurato nel bronzetto di Ierzu, un bue di quelli piccoli del monte che ha portato il suo padrone su sentieri malagevoli e per luoghi selvaggi, su, fino al santuario, facendogli compire il voto a lungo promesso e da tanto tempo desiderato. Patina nera.

#### Bibliografia

Nissardi, *Scop. arch.*, 1876, p. 49 s., tav. n. 21; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, p. 26; Zervos, *Civilization*, 1954, p. 339, fig. 424.

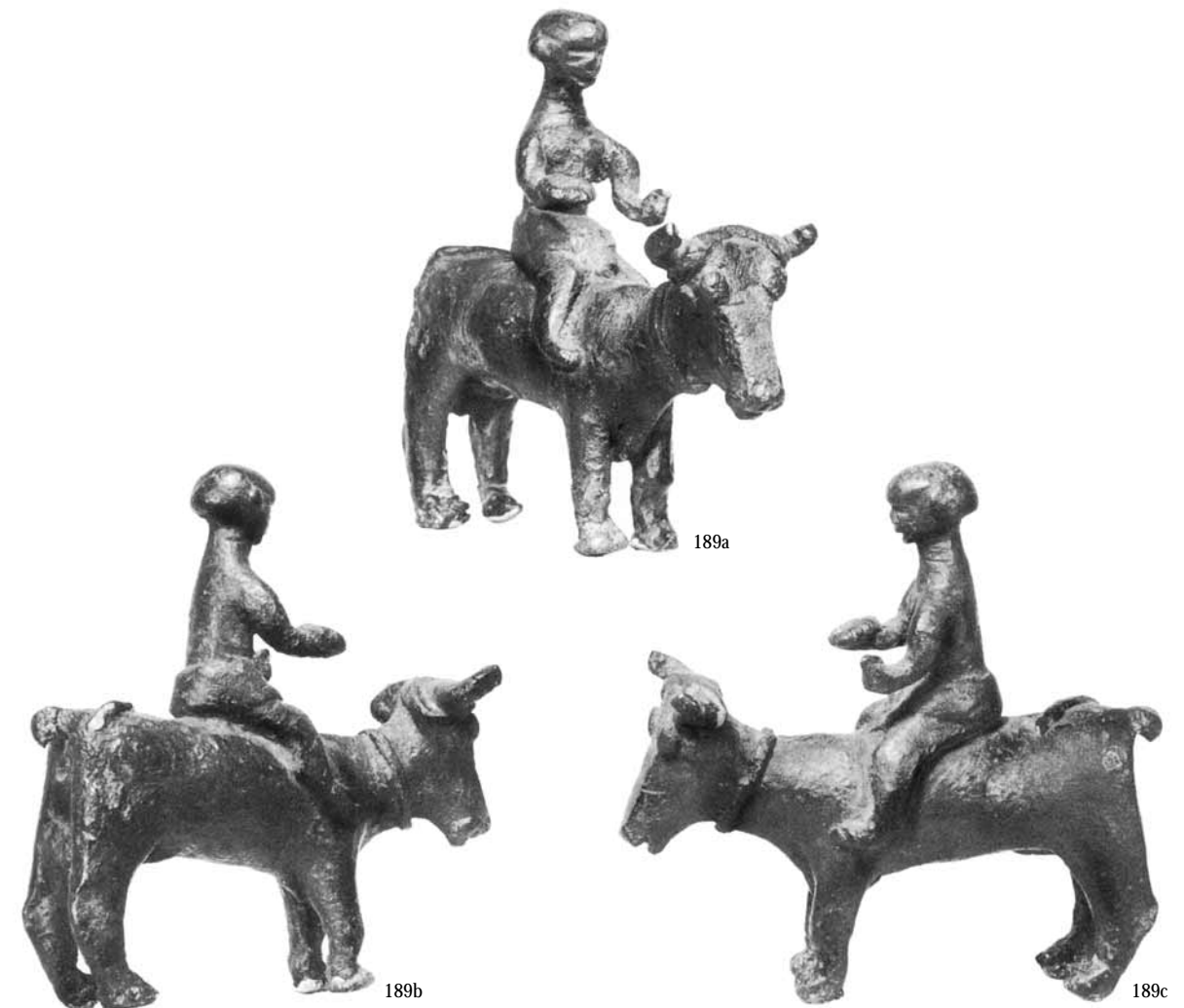
#### 189. Offerente con focaccia, a cavallo del bue, alt. 8 cm, lungh. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Nulvi (Sassari), nuraghe Orku.

Il tema è identico al 188: un uomo che cavalca il bue e, in più, stando a cavallo, fa un atto di orazione e di offerta.

La statuina è, però, modellata assai meno sommariamente e, pur nelle immancabili alterazioni morfologiche, mostra un senso più naturalistico delle proporzioni.

La figura del bue, solida e quasi regolare nelle fattezze, è stante, con le zampe ben piantate, più corte, sottili e lievemente flesse al ginocchio quelle anteriori, più lunghe e larghe alle cosce che sollevano la groppa quelle posteriori con l'indicazione arcuata del garretto. Ben rilevata la coda ritorta sulla schiena, marcato il sesso maschile della bestia.



È un piccolo bue tranquillo, dalla grossa testa squadrata, con le brevi corna ricurve orizzontalmente in avanti; sul frontale piatto spiccano gli occhi a grossa pastiglia e, sotto le corna, si rilevano a disco le orecchie.

L'animale muggia festoso dalla bocca semiaperta e il tono di festa lo ribadisce il sottile collare di cuoio o di tessuto cordonato a colori che gli cinge il collo robusto. Ornamento festoso è diventata anche la redine, ora che il pellegrino, giunto al tempio e impegnato con ambedue le mani nell'atto devozionale, ha avvolto la fune, a doppio giro, attorno alle corna.

L'ometto, appunto, è tutto intento all'azione votiva che compie montato, alla nuda, sulla bestia. Così, forse, intende richiamare la pena del lungo viaggio dal paese lontano al remoto santuario, fatto con una buona cavalcatura ed anche la sua abilità di cavaliere e i suoi mezzi che gli consentono di possedere un animale da trasporto. Ambedue le braccia sono portate in avanti sullo stesso piano, piegate al gomito con una morbida linea sinuosa; la mano destra protende nel palmo una stacciata rotonda con un lieve incavo nella superficie a vista e striature sul contorno, la mano sinistra è levata nel gesto del saluto rituale.

L'acerba plastica *silhouette* del devoto, tutta movimentata nei piani ondulati del corpo e specie nel profilo serpeggiante delle braccia corte e delle gambine strette ai fianchi della bestia, spicca, minuscola al confronto, ma netta e ben dritta sulla groppa della tozza cavalcatura. Di vestito ha soltanto il breve gonnellino ai lombi sufficiente appena per coprire le pudenda, ma che gli lascia il resto del corpo nudo: estremità inferiori e torso sul quale si rilevano le mammelle maschili, a pastiglia grossa, come quelle degli occhi del bue ma meno in risalto.

Nuda è anche la testa perché quella sorta di calotta schiacciata che sporge fortemente dal filo della nuca, non pare essere un copricapo, come ad esempio in 183, ma un modo di rendere con accentuata stilizzazione la capocchia della testa ed insieme una folta capigliatura a zazzera sulla fronte e specie dietro l'occipite sopra il collo. Per il resto è da notare l'aspetto caricaturale del volto con i tratti fisionomici alterati che si assomigliano, ora per un segno ora per un altro, ai bronzetti 178, 185, 187 etc.; costituiscono questi tratti, gli occhi allungati ed incavati sotto la frangetta frontale, la bozza delle orecchie e quella adunca del naso, la bocca a taglio largo e profondo. Nel complesso una faccia un po' simioide sul cui significato rimando a quanto già detto in precedenza.

Patina nera. Spuntate le corna del bue. Rotto il braccio sinistro del devoto, al polso.

#### Bibliografia

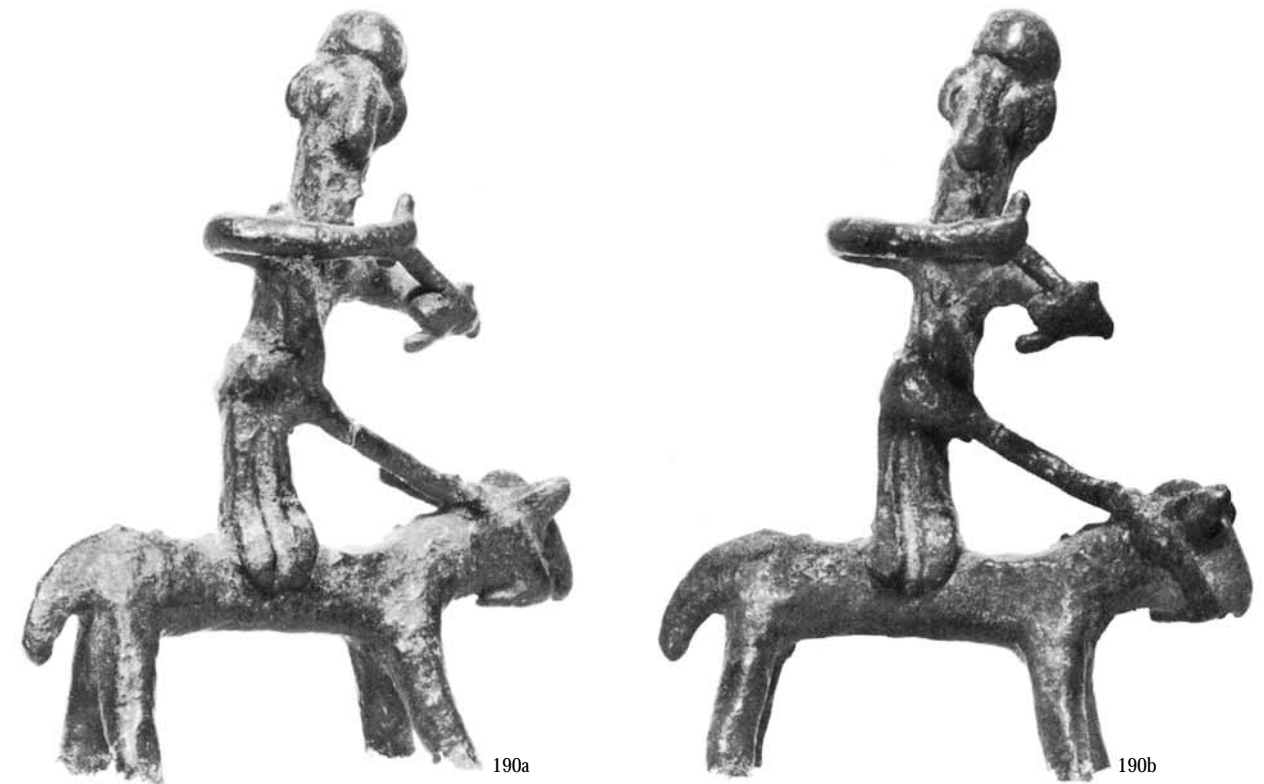
Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 327, *Atlas* pl. XXIX, 142; Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1, 1860, p. 71, 10; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), p. 26, 1 (5-6), p. 101; Taramelli, *Not. Scavi*, 1907, p. 358; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 156; Taramelli, *Not. Scavi*, 1911, p. 304; Manunza, "Cenni storici sul mancinismo" cit., 1935, p. 19, fig. 16 (estratto); Lilliu, in Cambosu, *Miele amaro*, 1954, p. 176, tav. foto in alto; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 90; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 26, n. 90; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 24, n. 90; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 90; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 37, n. 90; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 344, fig. 435; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, tav. XVIII (errata l'identificazione della figurina umana come di donna, anziché di uomo); Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 90; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 183.

**190. Arciere saettante in piedi sul dorso del cavallo, alt. 7,2 cm, lung. 5,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sulcis (Cagliari), loc. Saliu.

La statuina è di estremo interesse perché rappresenta finora un *unicum* non soltanto fra i bronzetti sardi ma anche – per quanto io ne so – in tutta la piccola plastica in bronzo mediterranea. Il suo valore di rarità può essere messo alla pari con quello del n. 183 al quale, anche, si stringe stilisticamente.

Su di un piccolo rozzo schema di cavallo sorge, dritta nel mezzo del dorso dell'animale, una figurina umana maschile, in atto di scoccare la freccia dall'arco impugnato con tutte e due le mani. La bestia è certamente un cavallo nell'aspetto generale e per alcuni segni particolari, mentre altri possono lasciare adito a qualche leggero dubbio. Di un equide sono, specialmente, la coda grossa e pendente dietro le zampe e la testa col frontale arcuato al muso e con bozza alla cervice tra le orecchie a punta rivolte in avanti come cornetti. Il corpo animalesco, a struttura cilindrica un po' appiattita, è esile e piuttosto allungato e nella sua impostazione rigida sulle zampe ben poggiate a terra e staccate tra di



loro e inclinate in fuori, rientra negli schemi comuni all'arte geometrica, a partire già dalle prime esperienze submicenee; si vedano ad esempio le statuine in terracotta dipinta di dea a cavallo e di cavaliere da una tomba trovata tra Charvati e Spata in Attica, datate al XIII-XII sec. a.C. (D. Levi, "La dea micenea a cavallo", in *Studien presented to David Moore Robinson*, p. 108 ss., pl. 4, a-b, c; a c si accosta anche l'offerente a cavallo del bue 189, per la linea serpentina delle corte gambette).

Il cavallo ha la bocca semiaperta perché vi sta il freno attaccato alle briglie le quali curiosamente, anziché essere tenute in mano dal cavaliere per reggere e guidare la cavalcatura, sono invece legate al corpo dell'uomo passandogli alle spalle sotto il collo; più precisamente, anzi, i due capi delle redini, congiungenti obliquamente la cervice della bestia alla figura umana, si riuniscono e si fondono sul gonnellino, per poi risalire, nuovamente distinti, come bretelle, sopra il petto e girare dietro la schiena. Era, questo, l'unico modo per tenere in equilibrio l'arciere-cavallerizzo, che è rappresentato in una posizione acrobatica, per certo inconsueta nella comune pratica dell'equitazione. Non altrimenti, infatti, se non legato al destriero per le lunghe briglie, il personaggio poteva starsene in piedi avendo le mani impegnate con l'arco, tanto più che, indipendentemente dalla posizione da fermo dell'animale che è del tutto convenzionale, dobbiamo immaginare l'azione dell'arciere in piena corsa: ciò che ne ribadisce il carattere di esercizio acrobatico. Si aggiunga, al proposito, che anche la forma delle briglie sembra fuori dell'ordinario, fatta per assicurare meglio il legame tra cavallo e cavaliere nell'atto

dello sfrecciare correndo. Appunto dal morso si stacca una placchetta che si prolunga aderendovi orizzontalmente sotto il collo, e che serviva, con evidenza, come punto di appoggio e di resistenza alla tensione esercitata dalle redini le quali, all'altro capo, trovavano l'opposto punto di forza nelle spalle del cavallerizzo. Fra i non molti morsi in bronzo ed in ferro di luoghi e di età nuragici (Spano, *Scop. arch.*, 1871, p. 52, tav. n. 49: *Sòrgono*; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, p. 25: *Abini*; Taramelli, *Mon. Ant.*, XXIII, 1914, col. 382, fig. 59: *S. Vittoria-Serri*; Id., *Mon. Ant.*, XXVII, 1921, col. 56, fig. 79: *Monte Idda-Decimoputzu*), non si ha un esempio con la placchetta subiugulare. Quello del bronzetto di Saliu, è dunque, proprio fuori del comune, un freno speciale per i giocolieri dell'equitazione, non per normali cavallerizzi.

Nell'azione il personaggio è rappresentato con il corpo di fronte, ma con le braccia e l'arco di profilo, così che risulta una figura svitata e contorta che obbedisce alle convenzioni della prospettiva geometrica dell'unico piano di lettura ma forse anche suggerisce l'intenzione di rendere i movimenti del cavaliere per tenersi in equilibrio. Questi ha il busto leggermente inclinato in avanti in direzione della testa del cavallo, per seguire l'inclinazione dell'arco che è puntato verso il basso su un bersaglio immaginato dinanzi al tiratore scelto. Le braccia girate in cerchio orizzontale davanti al busto, come in 182 e 183, stringono l'arco, la fune e la cocca con la mano sinistra e la verga con la destra.

Quanto al modellato della figurina umana, esso appare rozzo, sommario e trascurato come quello del cavallo. Il corpicciatolo, tutto contorto e bavoso per mancanza di rifinitura, è sgraziato e sproporzionato nelle sue parti. Un embrione di gonnellino gli copre i fianchi, lasciando nudo il resto del corpo con le membra indistinte salva una solcatura che divide le gambe inerti, fuse col dorso dell'animale. La testa è un piccolo blocco prismatico, stretto e allungato, con i tratti grossolani fortemente marcati: le orecchie a ventola, gli occhi a pastiglia ed il naso a pilastrino; sul capo una calottina emisferica come in 183. È uno schizzo acerbo, deforme, nel gusto caricaturale e apotropaico dei bronzetti sardi "mediterraneizzanti".

La statuina pone alcuni problemi, date la sua rarità e singolarità, principalmente quelli del significato dell'azione e della natura del personaggio; problemi strettamente connessi e organicamente dipendenti così nell'impostazione come nella soluzione.

L'azione in sé, cioè materialmente parlando, è chiara: un arciere a cavallo che colpisce un bersaglio in corsa, in piedi sul destriero in posizione acrobatica. Di qui l'ipotesi, affacciata da qualcuno e che io seguo, che la figurina sia di un cavallerizzo equilibrista che si esibisce al tiro al bersaglio con l'arco, in una festa stagionale in uno dei tanti santuari nuragici: il bersaglio sarà stato un piccolo animale o un altro oggetto qualsiasi, da colpire in una gara pubblica costituente spettacolo e rito culturale insieme. A ricordo della festa, e forse della vittoria toccata nel torneo, il personaggio ha lasciato nel santuario la sua immagine votiva. Un'esegesi così di genere, che riflette un tipo di gioco popolare, un costume della vita comune e pratica vista sempre però nell'ambito del sacro, si adatta al carattere "terreno" e "realistico" da noi visto e sottolineato nella quasi totalità dei bronzetti "mediterraneizzanti" di cui il piccolo arciere fa parte. Considerazione che ci fa accogliere l'ipotesi proposta di un cavaliere acrobatico, che precisa un aspetto inedito del folklore nuragico, al quale dobbiamo ascrivere il tema nel suo insieme: cavaliere indigeno su un cavallo sardo.

È questo tema, però, che desta dubbi in altri studiosi circa l'accennata interpretazione; dubbi che sorgono dalla eccezionalità della figura del cavallo nella produzione dei

bronzetti nuragici, animale che i più ritengono non dico usato ma nemmeno conosciuto dai Protosardi e nella Sardegna prima della venuta dei Cartaginesi. Di qui la difficoltà di pensare a un protosardo a cavallo d'un cavallo, mentre la normale cavalcatura era il bue come provano le statuine 188, 189. Ed allora un'altra spiegazione, proposta remotamente dallo Spano che riconosceva un "dio indigete" (o un eroe sardo) e ripresa, più di recente, da C. Zervos incline a vedere nel bronzetto di Saliu l'immagine d'una divinità di tipo orientale, un dio della luce che viaggia a cavallo nel cielo e scocca i raggi del sole come frecce.

Certo vi sono schemi di figurine umane sopra il dorso d'un animale (o di mostri) che derivano da una concezione originaria di Babilonia per cui il dominio della divinità sulle forze della natura risalta rappresentandola sovrastante l'animale stesso. Sono schemi che conoscono l'arte urartea, la minoica (Levi, cit., p. 117) la stessa arte nuragica (si veda l'arciere sulla protome cervina n. 259). Ma perché legare il cavaliere al cavallo, perché il tipo speciale di freno nella statuina del Sulcis? Sono domande a cui viene luce dalla prima spiegazione.

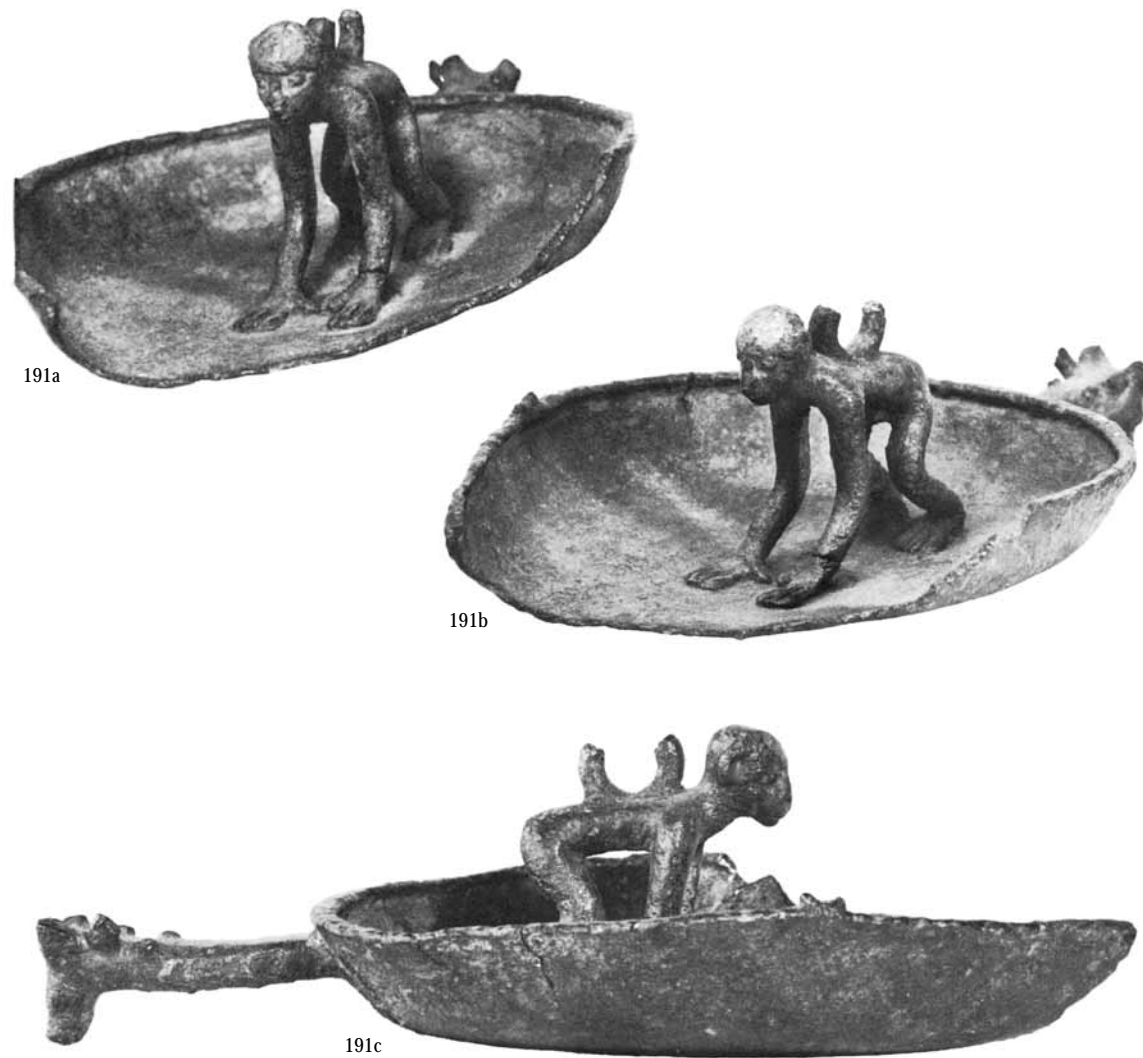
Del resto non è certo che i Protosardi non conoscessero il cavallo, anzi si può ritenere che essi ne avessero qualche esemplare almeno a partire dal VII sec. a.C., ottenuto dai Fenici o dai Cartaginesi. Il Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, p. 25, ricorda una rozza statuina di cavallo, in bronzo, da Terranova (Olbia), ed i morsi metallici sopra ricordati non si spiegano se non con la presenza di cavalli. La statuina, per la sua rozzezza, accenna a tempi nuragici non meglio determinati, ma i morsi vengono da monumenti e da ripostigli del VII sec. a.C., se non risalgono anche all'VIII.

Altra cosa è se il cavallo i Sardi lo usassero come mezzo di normale cavalcatura. Se si pensa che l'uso dell'equitazione era raro nello stesso mondo miceneo ed altrove, ancora sulla fine del II millennio, e che un vero sviluppo si ebbe, nella Grecia ed in altri luoghi dell'Occidente grecizzato, soltanto nell'età geometrica, possiamo credere che in Sardegna la proprietà del cavallo ed il costume del cavalcarlo fossero piuttosto rari e limitati a pochi notabili che esercitavano il potere nei piccoli reami. Forse, di più, il cavallo veniva adoperato in speciali circostanze o per particolari spettacoli in cui l'attrazione era determinata non soltanto dall'abilità prestigiosa e temeraria del cavaliere ma anche dalla preziosa rarità esotica dello stesso animale; un po' come lo strano e fascinoso parco zoologico dei nostri grandi circhi equestri.

A qualcosa del genere, in ampi circhi all'aperto, come lo è il vasto recinto delle feste di S. Vittoria di Serri (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 210), io vorrei pensare per il bronzetto di Saliu. Patina nera. Rotto l'arco; rotta la redine di sinistra.

#### Bibliografia

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1861 (VII), pp. 65-66, tav. n. 1 e a; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 124, tav. VII, 7; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, p. 25; Pais, *Storia della Sardegna e della Corsica*, II, 1923, p. 503; Della Maria, *Mediterranea*, VIII, 1934, estr. fig. a p. 8; Levi, *Not. Scavi*, 1937, p. 90, nota 4; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 44, pp. 18, 22, 24-25, 39, tav. XXXVI, 44; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 46; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 39, nota I; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 67; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 23, n. 67; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 22, n. 67; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 67; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 34, n. 67, fig. 19; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 360, fig. 458; Lilliu, "Small Nuragian Bronzes", 1955, p. 289, fig. 14; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 11, n. 67; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 182; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 27.



**191. Lampada con figurina di antropoide nel piattello e manico a protome bovina, lungh. 13,2 cm, alt. 4 cm, largh. 8,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Baunei (?) (Nuoro), loc. sconosciuta.

La lucerna in forma di foglia cuoriforme è identica al n. 270, esemplare a cui si stringe anche per la foggia del manico terminante in una piccola testa bovina morfologicamente e stilisticamente simile. Ha pure, nella parte posteriore dell'orlo, un minuscolo rilievo a sella che forse stilizza un uccello o qualche altro animaletto, come sul bordo anteriore di 270. In più, qui, si aggiunge la figurina situata nel cavo del recipiente che, per la presenza dell'anello sul dorso, funge da appiccagnolo oltre che da decorazione. Si osserva uno schema antropoide, rappresentato carponi, cioè con tutte e quattro le estremità ricurve e poggiate sul fondo della lampada a cui aderiscono col palmo largo delle mani,

indicate chiaramente nel dettaglio preciso delle dita. L'essere, con la testa ben profilata sul corto collo, cammina in avanti e sembra guardare un po' verso il basso.

Il corpo dell'antropoide è interamente nudo e, tranne che nella parte del dorso a rigida linea orizzontale, per il resto è tutto un movimento e una contorsione di membra, specie nelle quattro estremità che si flettono, nell'appoggiarsi sul piano e per l'incedere, in curve serpentine. È una *silhouette* decisamente plastica, di morbida modellazione, che sviluppa interamente quel gusto "rotondo" e "molle" soltanto accennato in particolari dai bronzetti 168, 173, 181, 182, 183, 189.

A queste e ad altre statuine "mediterraneizzanti" si accosta il nostro bronzetto anche per lo stile "caricaturale" ed "animalesco" della testa e del volto, che nel n. 159 trova pure l'esatto riscontro morfologico (testa a capocchia, orecchie a ventola, occhi a globuletto, muso simioide con bocca incisa). Così esatta è la rispondenza da poter indurre taluno poco incline a riconoscere nell'antropoide, come i più fanno, una scimmia (un macaco), ed affacciare l'ipotesi – che pure è stata fatta – d'uno sgorbio antropomorfo e cioè di una figurina umana vera e propria.

A pensarci bene, in una concezione artistica tendente, come abbiamo detto, a volgere in animalesco, per particolari fini ideologici, il volto umano, il passaggio a mutare in schema zoomorfo anche l'intera immagine dell'uomo, era facile e, direi, da aspettarsi. A fare, poi, di una figurina umana stante un essere che cammina come un animale, col dorso rivolto in alto, si aggiungeva la funzione della figurina stessa, come base dell'appiccagnolo ad anello saldato proprio sul dorso, e cioè nel punto più adatto.

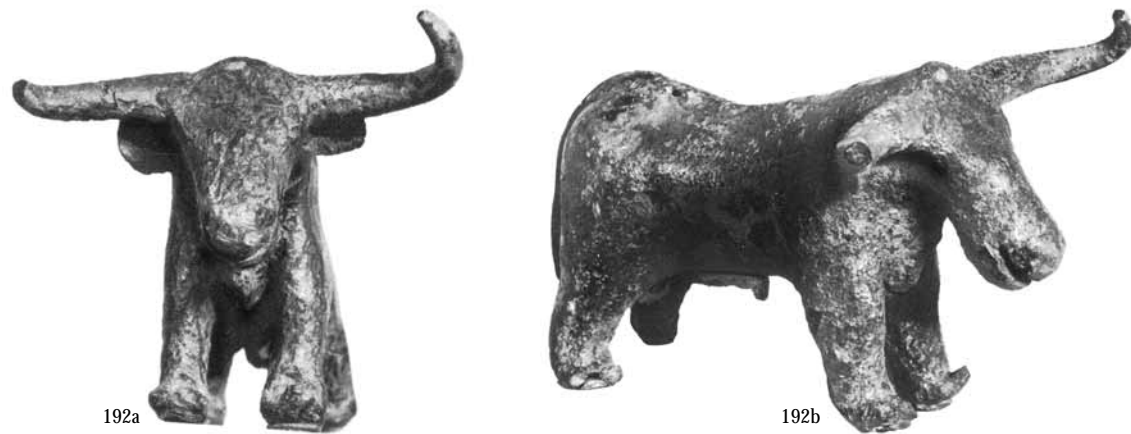
Non mi inoltro qui a ricordare dotte discussioni e frettolose conclusioni fatte da qualche zoologo sulla varietà rappresentata dalla supposta scimmietta e del suo eventuale ambientamento in Sardegna in tempi remoti, o da altri circa l'idea della figurazione vista come memoria d'un felice viaggio marino di Sardi nuragici in paesi esotici popolati di scimmie, donde avrebbero portato seco qualche grazioso esemplare (cosa, questa, che era possibile fare, ma con una barca e non su una lucerna!).

Per me l'ipotesi di un tramutamento totale, per ragioni magico-apotropaiche, della forma umana in forma bestiale è sempre la più accettabile, maggiormente se si immagina che la lampada, per la sua rarità iconografica, abbia avuto carattere più votivo che pratico, e perciò, in qualche modo, si colleghi con concetti e cose del culto dove quell'ideologia traspositiva trovava terreno assai fertile. E non vorrei omettere di suggerire la possibilità di un intervento anche del fattore decorativo il quale, tra le sue convenzioni, ha pure quella di produrre immagini che superano o alterano o confondono nel *mito ornamentale* gli elementi della realtà e della natura.

Patina nera. Manca circa un terzo del piattello. Rotto l'anello dell'appiccagnolo.

#### **Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, tav. XXX, 167, p. 334; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 19, tav. II, 8; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 27, nota 19, p. 32; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 84, fig. 84; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, fig. 105; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 11, fig. 3; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 33; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 31; Tore, *Historia*, 1929, p. 167, figg. 1-2; Taramelli, *Conv. arch.*, 1936, p. 64, fig. 120; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 64, pp. 20, 25, 42, tav. XLVIII, 64; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22, nota 18, p. 23; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 77; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 25, n. 77; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 77; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 77; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 36, n. 77; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 330, fig. 417; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, n. 77; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 184; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 22; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 176, pl. 56.



**192. Toro stante, lungh. 8 cm, alt. 5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto delle riunioni federali.

La mole poderosa del toro se ne sta ben piantata a terra, sulle quattro zampe divaricate davanti e all'indietro per maggiore riposo; le zampe posteriori sono un po' più aperte di lato di quelle anteriori che cadono rigidamente parallele. Le zampe sono corte e tozze, prive di articolazioni, somiglianti a quelle di un pachiderma; gli zoccoli sono ridotti a placchette informi con un rialzo anteriore (anche per ottenere una migliore aderenza alla base).

Il volume del corpo dell'animale, dappertutto tenuto presente nell'espressione, è accentuato nel treno posteriore della bestia, che è rilevato sulla sella del dorso e sulla depressione dei fianchi rese naturalisticamente. La distesa superficie del corpo, non priva d'una certa plasticità, è variata dai rilievi della coda cadente in stretta aderenza al dere-tano, e della verga rigida del membro segnato anche nei particolari veristici del prepuzio e dello scroto.

La testa, a piatta modellazione, si circoscrive in un poligono pentagonoide con gli angoli stoncati, costituiti dal rialzo della cervice, dalle due prominente temporali dove piccoli incavi segnano gli occhi e dal giro del muso con narici incavate e taglio profondo della larga bocca. La testa è coronata dalle corna ad ampia falcatura orizzontale protesa in avanti, sottolineata dal piano parallelo delle orecchie a ventola esibite di fronte. Patina verde. Integra.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 418, tav. VIII, 102; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 16; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 9 e fig. a p. 57; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 47, pp. 19, 24-25, 39, tav. XXXVII; "Altsardische Bronzeplastiken", in *Luzerner Neueste Nachrichten*, 30 gennaio 1954, n. 25, p. 21, in basso a d. (E.F.); "Bronzes from Sardinian", in *The Listener*, 9 dicembre 1954, p. 1022, fig. ivi (Geoffrey Grigson); "Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *Journal de Charleroi*, 10 marzo 1954, fig. al centro (R. Rousseau); Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 55; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22, n. 55; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 55; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 55; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 55; *The Times*, 26 novembre 1954, fig. ivi; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 55; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 102; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 20; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 157, fig. 108; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 176, pl. 54; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287 s., tav. XLVII, a.

**193. Vacca stante, lungh. 8,6 cm, alt. 6,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto delle riunioni federali.

La figurina è di costruzione solida e robusta, piantata pesantemente a terra sulle zampe aperte e divaricate.

Dal toro frontale spuntano, ampie e lunghissime, le corna lunate, protese in avanti e ricurve in alto. Esse fanno corpo con la struttura voluminosa della testa, piuttosto schiacciata, che si allarga alla cervice cadente sulla fronte spiatellata, e si restringe al muso a taglio netto segnato dall'incisione della bocca. Degli occhi è traccia in minuscoli bulbetti ai lati del risalto frontale e delle orecchie segni più vistosi nelle emergenze a ventola orizzontale dietro le corna.

Il particolare più veristico, per quanto sommario, è quello delle grinze della pelle al collo dietro la cervice, espresso da una serie di tre incisioni parallele. Ma anche nella flessuosità del dorso, incavato nel mezzo e pronunziato nel treno posteriore, nella coda pendente, persino nelle zampe corte e tozze con zoccoli marcati, v'è una naturalità tendenziale di rappresentazione.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, XXIII, 1914, col. 418, tav. VIII, 103; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 332, fig. 423.





**194. Toro stante, alt. 11 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.***Provenienza:* Pèrfugas (Sassari), loc. Predio Canòpolo.

Più raccolta nell'insieme del n. 192, la statuina ne ripete la voluminosità corporea, che è più mossa e fluida, più chiaroscurata direi nella superficie a masse plasticamente modellate. Le zampe posteriori, fra cui si scorge lo scroto che indica l'animale "intero", sono rientrate obliquamente, quelle anteriori cadono dritte e parallele; sono entrambe cortissime e tozze, sufficientemente articolate, e con l'indicazione degli zoccoli bifidi. La coda sta girata veristicamente sulla groppa e termina in un riccio.

Sulla piatta struttura della testa, a taglio netto nel muso, spiccano gli occhi a globetto o a pastiglia. Le corna strette e lunghe, protese obliquamente in avanti, finiscono in pomelli spianati: uno stilismo ornamentale. Intorno ad esse, sulla cervice, si intreccia una fune: il laccio per catturare la fiera, libera nei vasti pascoli degli altipiani sardi.

Patina nera. Integra.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1924, p. 530, fig. 7; Taramelli-Lavagnino, *Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, 1933, p. 8; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 23; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 336, fig. 423; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 103.

**195. Toro stante, alt. res. 3,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta. (Sarà la statuina di toro da Bolotana in Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 71, n. 12, o quella di loc. Fenosu di Olzài, *ibidem*, n. 13?).

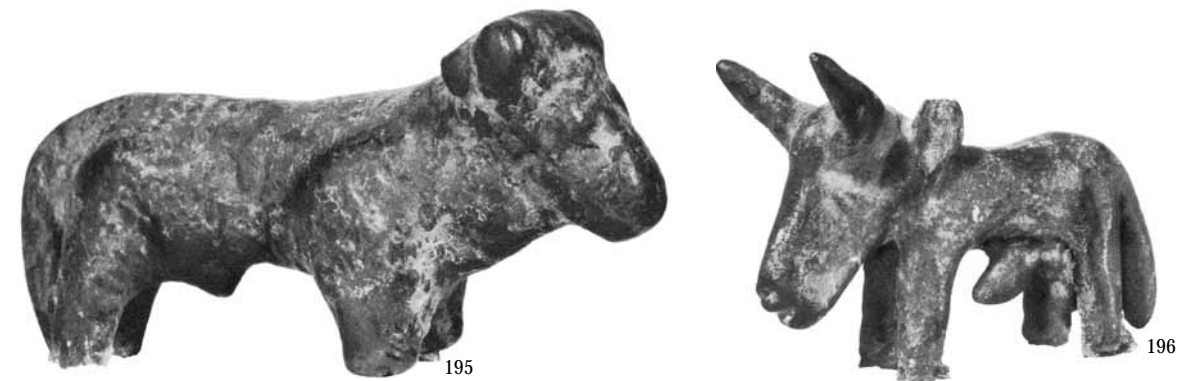
Il toro ha la solidità massiccia e robusta dei nn. 192-194 ai quali si lega nell'insieme, pur non essendo simile.

La schiena accenna a una lievissima concavità, molto meno marcata che nei nn. 192-193; la coda come in questi ultimi; il sesso come in 192 (non visibile lo scroto). Differisce la sagoma della testa, più piena e rotonda, a muso corto, con gli occhi a tenue globuletto e con invito di orecchi dietro la base delle corna.

Patina verde. Rotte le corna alla radice, spezzate le gambe alla articolazione del ginocchio.

**Bibliografia**

Inedito.

**196. Toro stante, alt. 2,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Lula (Nuoro), loc. Fontana di Dio.

Schema come il n. 195. La statuina è solida e plastica come le precedenti ed ha il dorso insellato dei nn. 192-193.

È veramente *toro*, come dimostra la voluminosa ed ostentata massa del sesso eretto.

Colpisce anche l'enormità della testa che pesa su quel corpo così piccino, mostruosamente.

Per il resto, essendo tutta "membro e testa", poco o nulla conta la figurina, anzi non deve contare nella caratterizzazione morfologica e sessuale della bestia, perché disturberebbe l'essenza della rappresentazione.

Dalla testa spuntano le brevi corna aguzze, oblique in fuori rigidamente; sul frontale sono incisi gli occhi, incise pure le narici a forellini ciechi sul muso col taglio della bocca. Le orecchie sono come elementi a sé stanti, distanti dal punto naturale d'attacco, impostate sulle spalle; grandi e grosse come sono, hanno l'apparenza di alette verticali.

Patina verde.

**Bibliografia**

Inedito.



**197. Bue stante, lungh. 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**  
*Provenienza:* Pèrfugas (Sassari), loc. sconosciuta.

La statuina sorge su d'una basetta rettangolare che, alle estremità, si divarica in quattro apici, due per parte, corrispondenti ai punti di appoggio delle quattro zampe che si fondono senza indicazioni di zoccoli. La basetta è sostenuta nel mezzo da un perno a colonnina rastremata in alto e terminante in basso in un dischetto che era immerso nella massa di cui restano ancora scarse ma chiare tracce qua e là.

Il bue sta ben piantato sulle zampe, inclinate in avanti a dar l'idea che la bestia si ferma improvvisamente.

Il corpo dell'animale è di solida struttura, se si fa eccezione delle zampe che sono gracili rispetto alla massa muscolosa e pesante dell'insieme. Il modellato, abbastanza naturalistico, si apprezza specialmente nelle superfici mosse delle scapole e dei fianchi e nel profilo ondulato della spina dorsale e dell'addome dove si disegna, discreto, il sesso maschile; le zampe, pur mostrando accenni di articolazione, sono invece piuttosto rigide nella loro accentuata simmetria. Anche il collo è ritratto quasi al naturale, robusto, rotondo e plastico specie nella rappresentazione della massa cartilaginea di pelle subiugulare.

La testa, invece, è di rendimento più sommario e rigido. La sua struttura triangolare si appuntisce nel muso senza segno di bocca e con le narici appena accennate da forellini ciechi; sul frontale liscio spiccano i globetti degli occhi, sotto le corna verticali sporgono le piccole orecchie a ventola. Le grinze della cervice sono stilizzate con un rilievo tra le corna, sottolineato sulla fronte da una solcatura arcuata.

Patina verde. Rotte le corna, il sinistro alla radice ed il destro poco sotto la punta; rotta la coda al giunto.

#### **Bibliografia**

Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 340, fig. 429.

**198. Toro che si ferma, lungh. 7,5 cm, alt. 4,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Ogliastra (?) (Nuoro), loc. sconosciuta.

A differenza dei nn. 192-197 che sono stanti, ben dritti sulle zampe, questa statuina di toro si atteggia in una cadenza obliqua degli arti, col treno posteriore tutto portato all'indietro come se la bestia si fermasse improvvisamente di fronte a un pericolo o per altra causa. È uno stilismo non singolare, anzi comune nell'arte protosarda per la raffigurazione di animali e vuole esprimere il momento di passaggio dal moto al riposo: un attimo di tempo, un qualcosa che si fa, non definito.

Perciò è assente la solita geometria – che fissa in schema l'atto e non ciò che sta per attuarsi (il perfetto e non l'imperfetto); e, invece, la rigidità simmetrica fa luogo a una plasticità confusa e distorta, in movimento, che, se innegabilmente inelegante, è tuttavia piena di fluidità e di vita.

L'atto che diviene e che non si compone ancora è specialmente suggerito dalla postura diversa delle gambe, nelle quali la coppia laterale destra risulta nell'immagine arretrata rispetto a quella sinistra che è avanzata; è il segno caratteristico del muoversi che viene pure indicato dalla struttura sbilanciata del corpo della bestia con la testa storta. Forse anche le brevi corna distorte (il destro rialzato e il sinistro ricurvo in basso), se vogliono indicare veristicamente una malformazione, vogliono insieme concorrere, nell'intenzione dell'artigiano, a perfezionare il senso di movimento instabile della figura.



Nella statua non manca la rappresentazione dei particolari: rilievo della cervice, orecchie a ventola, occhi a globetto, muso con incisione per la bocca, nella testa; zampe con indicazione della rotula e degli zoccoli; coda lunga e marcata e insinuata fra le zampe posteriori; membro con dettaglio di scroto e prepuzio.

Patina verde. Rotte la punta del corno sinistro e la zampa posteriore destra. Per il resto integra.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 329, tav. XXX, 148; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 17; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 46, pp. 19, 24-25, 39, tav. XXXVII, 46; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, 11-54; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22 n. 54; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 54; Pesce, *Præhistorische Bronsplastiek*, 1954, n. 54; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 54; Lilliu, "Small Nuraghian Bronzes", 1955, p. 289, fig. 13; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 54; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 107; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 159, fig. 111.

#### 199. *Bue stante*, lungh. 9 cm, alt. 6,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Impostato sulle robuste zampe a profilo uniforme, internate a cadenza obliqua (distinti gli zoccoli bifidi).

Forma della testa, taglio del muso, fattura della testa, posizione della coda come nel n. 194. Corna lunate erette; orecchie staccate dalle corna, ad esse sottostanti e parallele, con ventola frontale.

Patina verde. Rotte le corna dopo l'introduzione in Museo; per il resto integra.



#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1865, p. 15, tav. n. 9 (qui le corna sono integre, d'un bel garbo lunato); Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 68; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 48, pp. 19, 24-25, 39, tav. XXXVIII, 48; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 77, nota 1; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 56; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22, n. 56; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, cat. fig. 56; Pesce, *Præhistorische Bronsplastiek*, 1954, n. 56, cat. fig. 56; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 56; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 56; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 104.



#### 200. *Bue stante*, alt. 5 cm, lungh. 7,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza*: Laèrru (Sassari), loc. Monte Altanu. Rinvenuta fra i resti d'un "antico fabbricato" supposto "tempio", in un ripostiglio di bronzi vari, di età nuragica (altre due statuette di bove ed una di muflone, armille, anelli e pendini) e romana (statuina di Minerva e stili).

La bella statua ha l'identica impostazione del n. 199, ma gravita di più sulle zampe anteriori verso cui scende obliquamente, assai più che nel 199, il profilo della pancia; le zampe anteriori sono più corte e senza indicazione di zoccoli, come le posteriori.

Il taglio della testa, alta e rivolta in avanti, è simile a quello del 199; così pure la postura delle corna e il movimento plastico della coda, più lunga, rivolta sulla schiena.

La statuette, nell'insieme, appare più corposa e solida della precedente, con una modellazione quasi naturalistica specie nel treno posteriore a masse carnose tondeggianti.

Sulla groppa, dal lato sinistro, si osserva un segno ovale in rilievo che lo Spano identifica con una piaga, traendone l'ipotesi che la figurina fosse stata offerta alla divinità, sulla sua basetta rettangolare, come ex-voto per esser guarita dal male.

Patina verde. Spuntate le corna, del resto integra.

**Bibliografia**

Spano, *Scop. arch.*, 1873, p. 29; Id., *Scop. arch.*, 1874, p. 36; Id., *Scop. arch.*, 1876, p. 31, tav. n. 20.



**201. Vitello stante, lungh. 6,5 cm, alt. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Le corna, che spuntano appena in due escrescenze coniche, indicano un vitello, raffigurato stante in tutto riposo, rilassato e disteso, col lungo corpo, sulle zampe inclinate in fuori per dare un maggior piano di appoggio. Il piccolo animale solleva leggermente la testa e guarda in avanti col muso vivacemente teso, a bocca aperta come se mugghiasse rispondendo alla voce della madre o la chiamasse.

Il corpo del vitello è ben costituito e robusto, abbastanza mosso nella linea di profilo, sia nella pancia leggermente rigonfia con il sesso segnato discretamente, sia, e specialmente, nella marcata insellatura della schiena; la coda, molto grossa e rilevata, si ritorce plasticamente sulla groppa e costituisce una nota di volume sul corpo sentito piuttosto a gusto di superficie.

Sommara, ma vivacissima, la testa, a struttura conica, con l'indicazione dei piccoli occhi a puntino incavato e con le minuscole bozze delle orecchie a ventola sotto i cornetti.

Patina nera. Intgra.

**Bibliografia**

Inedito.

**202. Bue stante, alt. 6,3 cm, lungh. 7,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Illorai (Sassari), loc. sconosciuta.

Impostazione come nel n. 205, al quale la statuina è simile anche per la struttura affusolata e inerte del corpo; è più tozza, però, nell'insieme e più massiccia specie nelle zampe fuse, come nell'esempio che segue, con la tavoletta oblunga di sostegno.

Ha la testa bassa, che fa angolo ottuso col collo ed è quasi parallela alle zampe; le corna, invece, cadono su un piano perfettamente ortogonale al corpo e si levano dritte sulla cervice, con bel garbo lunato.

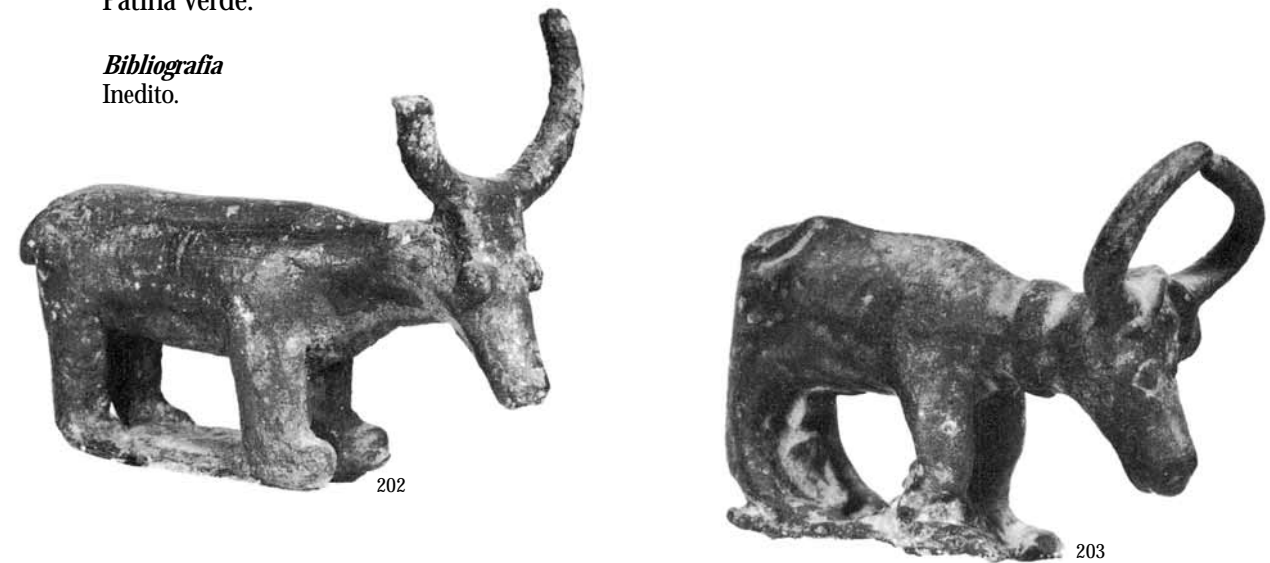
Nella testa, di contorno trapezoidale, a volume schiacciato, risaltano solamente gli occhi a globetto, il resto dei particolari è accennato da sottili incisioni: il taglio della bocca e tre fini striature trasversali che vogliono segnare il pelo corto sulla fronte della bestia.

Curioso è lo stacco delle corna sulla cervice, tanto marcato che si ha l'impressione che siano state modellate a parte ed applicate dopo la fusione della figurina.

Patina verde.

**Bibliografia**

Inedito.



**203. Bue stante, lungh. 6 cm, alt. alle corna 5,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 137; Cat. Lilliu, 249/1890).**

*Provenienza:* Laèrru (Sassari), loc. Monte Altanu; (forse è una delle tre statuine di Monte Altanu di cui, oltre al nostro n. 200, parla lo Spano in *Scop. arch.*, 1873, p. 29).

L'impostazione delle zampe del bue, come in n. 202; ma il corpo si curva in avanti con la testa bassa, quasi che la bestia stesse per chinarsi a pascolare.

Il profilo della schiena è ondulato, mossa l'intera superficie del corpo, marcata la muscolatura delle zampe anteriori che si fondono, come le posteriori, con la tavoletta quadrangolare di sostegno.

Al collo uno spesso collare, al quale possiamo immaginare appeso un campanaccio di bronzo, che serviva per riconoscere, al suono, l'animale fra i compagni della mandria. Attorno alle corna, alla base, è intrecciata una fune, necessaria per legare la bestia (alla mangiatoia o nel pascolo libero stringendone le zampe per non allontanarsi molto, o per curarla), oppure per guidarla alle faccende agricole: al carro, all'aratro etc. Nella sua rudezza e ingenuità formale, la testa ha un'impressione viva e abbastanza naturale, data dagli occhi a cerchietti incisi, dalla bocca a profonda incisione trasversale sul muso a punta stondata, dalle orecchie larghe sotto le corna. Queste ultime, poi, si sollevano verticalmente sopra la cervice, ad ampia falcatura chiusa alle punte. Segnati il sesso e la breve coda sul lato destro della groppa. Integra. Resto di piombatura sotto la base in corrispondenza alla zampa anteriore destra.

**Bibliografia**

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, 415/2, tav. XXX, 1-2, fig. XXXII, 1.



**204. Bue che si accoscia, lungh. 7,5 cm, alt. 7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Olmedo (Sassari), loc. sconosciuta.

La statuina si distingue dalle precedenti perché le sue zampe, anziché poggiare diritte sulla tavoletta di base, si piegano all'interno convergendo a semicerchio e si fondono riunendosi in una scabra piastrina ricurva che fa da supporto.

La bestia, dunque, è qui raffigurata nell'atto di flettere le gambe per accosciarsi e poi riposare, come è d'uso ai bovi specie dopo aver mangiato.

La forma e la proporzione del corpo della figurina ricordano quelle del n. 206, ma la coda è rivolta sul dorso in posizione inversa, con plasticità. Al collo, un collare anche più spesso che nel 203. Con quest'ultima statuina la nostra ha in comune lo stilismo dell'occhio a

circoletto inciso (incise pure le narici e la bocca). Differisce invece per la struttura della testa, a contorno triangolare smussato e ammorbidito, di taglio piccolo e gracile. Le corna lunate, erette verticalmente sopra la cervice, al posto della punta presentano un globetto come nel n. 194. Patina verde. Rotto il globetto del corno sinistro.

**Bibliografia**

Inedito.



**205. Vacca stante, lungh. 6,3 cm, alt. 4,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Nulvi (Sassari), loc. nuraghe Orku.

La statuina sta ritta su una basetta rettangolare come il n. 200, ma insiste con gravitazione equilibrata sulle quattro zampe; il profilo della pancia è quasi orizzontale, le zampe divergono poco quanto a proporzioni.

La struttura corporea della figura, nel complesso, è agile e svelta e a renderla tale contribuiscono specialmente la linea orizzontale del dorso col collo ben sviluppato e la testa molto avanzata sul piano ortogonale delle zampe anteriori. La statuina così risulta molto allungata e sottile, ma è ben lontana dallo schematico longilineo e laminare delle stilizzazioni caratteristiche dei nn. 209 ss.

Quanto ai particolari, la coda, ripiegata in senso contrario a quella dei nn. 199-200, riserva ancora un segno naturalistico, ma nemmeno la testa è così inerte e devitalizzata da evitare una minima descrizione. Le corna, infatti, sono ben modellate nella loro verticalità a bella falcatura; il volume del capo indulge a una certa rotondità di forme, gli angoli essendo smussati in un profilo relativamente morbido; il muso è modulato nel taglio della bocca (non indicati, invece, gli occhi).

Abbastanza dolce ed ampia è anche la linea concava sotto il collo e la testa che cade all'altezza del petto dell'animale, in una giusta misura.  
Patina nera. Integra.

**Bibliografia**

Spano, *Scop. arch.*, 1865, p. 15; Id., *Catalogo racc. arch.*, 1860, p. 71, n. 10.



**206. Bue stante**, lungh. 5,5 cm, alt. 3,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Nulvi (?) (Sassari), loc. nuraghe Orku.

L'impostazione ricorda quella del n. 205, ma la fattura, al confronto, è molto sommaria e rozza.

Corpo e collo costituiscono un volume cilindrico allungato e inerte, che si restringe verso la testa, un'appendice, questa, sunteggiata in una placca oblunga di profilo lievemente ricurvo cadente, ortogonalmente al corpo, dal dorso quasi al piano della tavoletta oblunga di supporto.

Il bue è rappresentato nell'atto di mangiare nella stalla o di pascolare. Ma è un atto che intuiamo, perché nessun particolare lo dimostra. Anzi i particolari sono del tutto assenti nella statuina: nel corpo, dove c'è soltanto l'abbozzo della coda che sembra uno di quei cordoncini di fango modellati dai bambini nel fare i loro rudimentali pupazzetti, e anche nella testa, generalmente più curata, senza segno alcuno di orecchie, occhi e bocca per dire dell'essenziale. Le corna si riducono a una forcina rudimentale.

È l'offerta di un povero.

Patina verde. La statuina è integra, ma molto corrosa.

**Bibliografia**

Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 71, n. 11.

**207. Bue stante**, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

I piedi informi della statuina poggiano su una tavoletta rettangolare che è sostenuta da una robusta forcina per l'infissione nel piombo.

L'impostazione e la fattura sono come in 206. Da notare che le gambe sono più staccate e, quelle anteriori, più alte delle posteriori, in modo innaturale; le zampe sono pure un po' meno rigide che in 206. Altra variante nella presenza del sesso, mancante nella precedente. Per il resto il corpo, la posizione rigida, il particolare della coda girata sulla groppa sinistra, sono come in 206.

Diversa è, invece, la forma della testa, più corta, a struttura troncoconica come in 202; di quest'ultima statuina la nostra ha pure gli occhi a globetto, ma più piccoli e meno sporgenti. Non si può stabilire la posizione delle corna, perché rotte alla nascita.

Al collo un collare a cordone come in 203, 204.

Patina nera. Rotte le corna, per il resto integra. Numerose sbavature di fusione, soprattutto in corrispondenza alle gambe, farebbero pensare che la statuina manchi degli ultimi tocchi del ramaio.

**Bibliografia**

Spano, *Scop. arch.*, 1865, p. 8, tav. n. 8; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 341, fig. 432.





**208. Bue stante, lungh. 10,5 cm, alt. 7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Asinara (?) (Sassari), loc. sconosciuta.

La statuina poggia con le zampe inclinate in avanti, quelle posteriori arcuate all'interno per il ripiegamento ad angolo del garretto.

Il corpo è liscio, cilindrico, un po' appiattito; il collo molto grosso al confronto del corpo al quale si unisce senza soluzione di linea con una dolce insellatura. Relativamente grossa anche la testa, a cilindro schiacciato, con gli occhi indicati da rilievi oblunghi e le orecchie a tesa orizzontale rivolta ai lati. Sulla cervice si levano le corna, pendenti in avanti sin sopra la linea del muso a taglio netto, e con la punta ricurva all'indietro.

Segnato il sesso maschile e bene in evidenza la coda, che scende rigidamente sin sotto i garretti, terminando a punta, in un modo inconsueto; sembra più la coda di una volpe che quella di un bue.

Patina verde. Integra, ma con le superfici raschiate modernamente, per saggiare la consistenza del metallo.

**Bibliografia**

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 105.

**209. Toro stante, lungh. 13,6 cm, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, a sud del piazzaleto fronteggiante il pozzo sacro, in esterno.

La figurina è di profilo, resa come se si fermasse d'improvviso, col corpo gettato un po' all'indietro (di uno stilismo frequente nelle sculture nuragiche). È stilizzatissima nella sua linea orizzontale tesa ed allungata, e nella struttura in parte, come nel corpo cavo, a consistenza di lamina; pieni sono, però, la testa, le gambe, la coda, il sesso.

Linea e volume sono i valori di fondo; ma l'artigiano non ha ommesso di rappresentare quegli elementi che, sotto il simbolo prevalente, lasciassero intendere il significato reale della statuina. Così nella testa a muso cilindrico spiccano gli occhi a globetto, le orecchie a corta spatola, il toro frontale e la cervice espressi in risalto; ed è dichiarata la caratteristica dell'animale con le ampie lunghe e sottili corna protese a far linea. Nelle gambe, poi, sono indicati gli zoccoli; e la rigida coda perpendicolare col nodo in basso, cadente lungo la linea delle zampe, e lo scroto della bestia "intera" marcato fra le zampe stesse, aggiungono annotazioni di elementare spedita lettura. Patina nera. Rotto il collo, poi risaldato, per il resto integro.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1932, XXXIV, col. 21, fig. 12; Apollonio, *Les Arts plastiques*, 11-12 novembre-dicembre 1949, p. 455, fig. 239; *Corriere dell'Isola*, Sassari, n. 218, 18 settembre 1949 (Arturo Mangano); *Corriere di Trieste*, 16 agosto 1949, fig. in alto a sin. (Giuseppe di Marco); *Gazzettino Sera*, Venezia, n. 186, 5-6 agosto 1949 (Guido Perocco); Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 14, pp. 19, 22, 33, tav. XIV, 14; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 57, tav. XV, 3; *Cahiers d'art*, Paris, XXVII, dicembre 1952, n. 11, p. 167; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 14; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 17, n. 14; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, cat. fig. 14; Pesce, *Praehistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 14, cat. fig. 14; Pesce, *Praehistorische Bronzen*, 1954, p. 27, n. 14; "Un art et une civilisation révélés: la Sardaigne", in *Arts Spectacles*, Paris, n. 462, 5-11 maggio 1954, p. 10, fig. in basso al centro; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 129, fig. 126; Lilliu, *L'illustrazione italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 29, fig. al centro; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, fig. 5; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 46; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 157, fig. 107; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 176, pl. 55.





210

**210. Bue stante con collare, lungh. 15 cm, alt. res. 6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Quartu Sant'Elena (Cagliari), loc. Coròngiu.

La statuina è simile per stile e fattura alla precedente.

Leggerissime varianti formali. La testa, allargata in corrispondenza alla lieve prominente degli occhi, ha il muso più corposo con taglio profondo per la bocca; piccole le orecchie. In più, rispetto al n. 209, c'è un collare liscio al collo, un ornamento consueto nelle statuine consimili. Notevole, infine, l'uccello appollaiato sulla testa.

Patina verde. Spuntati i corni; privo della testina l'uccello, priva delle gambe la figura del bue.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884 (3-4), p. 26, nota 17, tav. II, fig. b; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 119.

**211. Bue stante, lungh. res. 10,5 cm, alt. res. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Ogliastra (?) (Nuoro), loc. sconosciuta.

La figurina, in lamina di bronzo, come il n. 210, è legata strettamente per schema e per stile al n. 209. La posizione della testa è però più alta, come si può rilevare dall'angolazione del collo sul dorso, più risentita (o meno estesa); il 210 la chiarisce.



211

Il collo della bestia ha la robustezza del 213; la coda cilindrica cade rigidamente come nel n. 209.

Patina verde con chiazze nerastre. Priva della testa; rotte le zampe sopra il ginocchio; rotta la parte inferiore della coda.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, XXXIV, 1931, col. 22.

**212. Schema di bue sospeso su spada, lungh. 13 cm, alt. 16 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria.

La figurina, all'origine, era infilata sulla punta d'una spada votiva, come dimostra la piccola apertura praticata in fusione sul dorso, presso alla nascita del collo del bue; si presentava, dunque, come le statuine nn. 229, 248, 250 ss., e ne aveva il medesimo significato.

Il bue, trattato molto schematicamente, è rappresentato stante di profilo, con le gambe rigidamente parallele sullo stesso piano, che fanno un angolo deciso col corpo secondo le regole geometriche. Il corpo è cavo al di sotto e aperto; piene sono invece le zampe con l'indicazione degli zoccoli e dei ginocchi, ed il capo dal lungo collo stilizzatissimo, quasi di giraffa.

La testa è sunteggiata in una piastra rettangolare tagliata netta al muso col solco della bocca; gli occhi sono appena accennati nell'estremo angolo sotto la nascita delle corna, ampie, lunghe ed erette a dar slancio longilineo allo schema; le orecchie si drizzano a stretta e svelta ventola ricurva all'indietro, dietro le corna, parallele ad esse.



212



Fra le corna sta posata la *silhouette* d'un uccello, dalla linea serpentina; forse è una colombella che si affaccia sul davanti come nella cornice d'una finestra aperta sul vuoto. Chissà che il volatile non significhi un elemento consacratario dell'animale bovino che si offre alla divinità sostituendo l'offerta reale; ma forse siamo di fronte ad una semplice rappresentazione di genere, tratta dall'osservazione della natura e della vita dei campi. Lo schema assomiglia molto al n. 210.

Le gambe posteriori sono spezzate; per il resto la statuina è integra.

#### Bibliografia

Milani, "Sardorum Sacra", 1909, pp. 329 ss., 332, fig. 31; Milani, *Rend. Lincei*, 1910, XVIII, p. 586; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 54, fig. 15; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 362, fig. 34; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 52, fig. 107; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 17, nota 51; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 321, fig. 401; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 121.



**213. Bue stante**, lung. 10,5 cm, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* Olmedo (Sassari), loc. sconosciuta.

Lo schema, incavato al di sotto, si stringe stilisticamente al 210; ne ha pure il collare, a cordone anziché a fettuccia, intorno al collo largo e robusto.

Varia la posizione del collo e della testa della bestia, che eretti ortogonalmente al dorso nel 210, nella nostra statuina stanno sullo stesso piano orizzontale della schiena. La testa si allarga naturalisticamente, alla cervice.

Non sono segnati gli occhi, indicate invece le narici nel muso cilindrico; la coda si rileva in un mozzicone. Si osservano delle taccheggiate sul fianco sinistro del corpo, presso la spalla.

Patina verde. Spuntate le corna; rotte le zampe del lato destro. Superficie scabra con sbavature di bronzo, non rifinita.

#### Bibliografia

Inedito.



**214. Bue stante con giogo**, alt. 4,5 cm, lung. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 126; Cat. Lilliu, 248/1889).

*Provenienza:* San Vero Milis (Cagliari), loc. sconosciuta.

Schema come il 213, anche più stilizzato in quanto manca qualsiasi accenno a particolari anatomici che non siano di struttura (per esempio la coda che è rivolta sulla schiena da sinistra a destra).

Nella testa, il muso, a piastra rettangolare stretta e allungata, ricorda la forma di quello del n. 206; le corna sono a larga apertura, e sporgono in fuori.

Dentro le corna, sopra la cervice, un annese cilindrico rientrato nel mezzo, figura il giogo che, per quanto pare, è portato da un solo elemento della coppia, a differenza del gruppo n. 216. Il giogo è legato strettamente alle corna intorno alla base, con due strisce di cuoio.

Patina verde. Superficie molto corrosa. Spuntate le corna, rotti i piedi.

#### Bibliografia

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, 417/4, tav. XXXI, 2 e XXXII, I, fig. XXXII, 3.

**215. Bue stante con giogo (?)**, lung. 8,5 cm, alt. 7 cm, Palazzo Reale di Torino.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuina ripete, con forme agili ma non scheletriche (a differenza dei nn. 209-214), il pesante atteggiamento del n. 200; cioè, sta col treno posteriore rialzato sulla schiena fortemente incurvata ed ha la testa eretta col muso cilindrico volto in avanti.

Mentre le gambe anteriori sono consistenti, quasi robuste, quelle posteriori tendono ad assottigliarsi e a stilizzarsi in una struttura longilinea che torna, senza giungere a quegli eccessi astrattivi, ai nn. 209, 211. A queste figurine la nostra si avvicina anche per la cadenza della coda, sebbene qui rientri tra le gambe come nei nn. 195 e 198.



A parte il fondo schematico e rigido della costruzione geometrica dell'insieme, si nota tuttavia uno sforzo di espressione naturalistica nel rendere qualche dettaglio: la coda, la giogaia, la stessa testa, vibrata e sciolta, non informale come in altri esempi. Taglio e modulo della testa, abbastanza proporzionata, ricordano un po' i nn. 199-200; la modulazione mossata, seppure irregolare, richiama quella del n. 198. La forma delle corna, brevi, il muso reciso nettamente al margine sono come in 199-200; gli occhi a pastiglia ricalcano, più da vicino, il modellato degli occhi dei nn. 194, 199, 202. Le orecchie sono indicate da brevi escrescenze informi al disotto della linea anteriore delle corna, dietro le quali, sulla cervice, sta di traverso un elemento appiattito che forse è il giogo, se non il suo cuscinetto; (v. n. 214). La statuina è integra per quanto corrosa. Gli zoccoli sono incastrati nella colata di piombo che saldava la figurina alla tavola d'offerta.

**Bibliografia**

G. Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, I, 1958, p. 292, tav. III, 2.

**216. Il giogo, lung. 5 cm, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.**

La coppia di bovi, domiti per i lavori agricoli (di aratura e di trasporto), sorge da una basetta sostenuta da un'asta cilindrica verticale per l'inserzione nella piombatura. Le bestie si mostrano unite sotto il giogo, un legno a tavoletta rettangolare messo sulla cervice dietro le brevi corna alle quali l'arnese è legato strettamente con strisce di cuoio.

La legatura è alta, alla cervice e non al collo, come usa ancora oggi nell'Isola forse sull'antico esempio preistorico. Gli animali sono figurati in rigido schema simmetrico perfettamente iterato, l'un bove parallelo all'altro, con cadenza un po' sghemba delle zampe più accentuata in quelle anteriori. Il corpo è incavato, anche se non si può parlare d'una lamina ripiegata come nei nn. 209 e seguenti; ed è proporzionato nelle sue parti, ben lontano dal rendimento tozzo e pesante dei nn. 192 e ss. Le zampe esili (senza partizione e senza segno di zoccoli), i colli lunghi stirati, le testine piccole ed agili col muso puntuto (accenni di occhi e della bocca), danno alle figurine gemelle una gentile eleganza unita a un vivo sapore agreste. Patina nerastra. Spuntate le corna.

**Bibliografia**

Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 154-5, tav. XIV, 8; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 340, fig. 43; Pettazoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 54, fig. 16; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 13; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 49, pp. 19, 24-25, 40, tav. XXVIII, 49; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 57; Pesca, *Bronzes antiqués*, 1954, p. 22, n. 57; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 57; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 57; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 57; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 340, fig. 431; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 57; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 106.



**217. Montone stante, lungh. 4,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.***Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuetta insiste, in posizione di riposo, su una base rettangolare insolitamente spessa, più alta nella parte posteriore per equilibrare la linea del dorso dell'animale che va salendo verso la testa, ed è più bassa sul di dietro. Le zampe, abbastanza solide specie quelle posteriori, cadono verticali, leggermente divaricate, senza indicazione di piedi che si fondono sul piano della base costruita in un sol blocco con la figurina.

Il corpo cilindrico, liscio, con l'accento d'una leggerissima cresta alla schiena, si prolunga senza soluzione di continuità nel collo spesso a sua volta sfumato nel profilo della testa.

L'identificazione dell'animale, che è un montone a giudicare anche dal sesso ben distinto, risulta dalla struttura della testa, mentre la coda, corta, potrebbe essere così di un ovino come di un'altra bestia. La testa è di forma conica terminante in un muso acuto indistinto, assolutamente priva di particolari, un puro e terso volume. Ai lati della testa, si rilevano marcatamente per il risalto e per le grosse proporzioni due escrescenze ad alette con punta in giù le quali più che orecchie sono da ritenersi la stilizzazione delle corna del montone ricurve in avanti.

Patina nera. Integra.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 329, pl. XXX, 114.



217

**218. Capro in riposo, lungh. 4,8 cm, alt. 4,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.***Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto delle riunioni federali.

La figurina è accosciata sulle quattro zampe ripiegate all'interno e insieme unite in una massa che si rileva a cordone, parallelamente al dorso.

Sta di profilo, nell'atto di godersi le prime luci del sole, su d'una roccia, o nel riposo all'ombra degli alberi nel bosco, vigile tuttavia.

È una statuina mal costruita nelle proporzioni, alterate specie nel rapporto tra il corpo (un volume cilindrico con accenno di coda) ed il collo, esageratamente lungo e tozzo. Vivace e veristica, invece, la testa. Le brevi corna si drizzano curvandosi all'indietro, e così le orecchie sulla stessa linea; nella testa (un solido schiacciato) si disegnano gli occhi a globetto circoscritto, nel muso spicca il taglio netto e profondo della bocca, mentre le narici consistono in due tenui forellini ciechi. Un'incisione stacca il muso dalla fronte della bestia.

Quest'ultima poggia, con le articolazioni piegate delle zampe, su due listelli o sbarrette per parte, a cui se ne aggiunge un terzo nel mezzo. Dei chiodi (ne residuano due) fissavano le traversine alla base che poteva essere una tavola di offerta, ma anche – e forse meglio – un'ansa o altra parte della superficie d'un vaso di bronzo laminato, di cui la statuina costituiva una *applique* ornamentale (v. n. 242).

Patina nera. Molto corrosivo.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1911, p. 306, fig. 13; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 418, tav. VIII, fig. 105; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 50; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, pp. 154, 158, tav. II, 3.



**219. Capretta in riposo, lungh. 2,5 cm, alt. 2,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dall'atrio del pozzo sacro.

La minuscola figurina, forse d'una capretta, è accovacciata al suolo (o su d'una roccia) con naturalezza; e giace di profilo, con le gambe ripiegate sotto il corpo, disteso in una massa quasi indistinta di membra, placido e tranquillo.

Ma col piccolo corpo contrasta la testa, grossa e pesante, e arguta nel contempo. Dal collo largo e solido spunta la sua struttura a muso aguzzo, con le prominenze della fronte su cui spiccano gli occhi a globuletto, con le lunghe corna erette e ricurve in alto all'indietro, accompagnate dal profilo acuto delle orecchie tese nell'ascolto: d'un pericolo, o della voce del padrone o del richiamo delle compagne del gregge.

Patina nera (?). Integra.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 366, fig. 36; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 434; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 111.

**220. Muflone stante, lungh. 8,7 cm, alt. 7,1 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

L'immagine originaria della statuina è da restituirsi con le zampe posteriori – ora piegate per un colpo antico – poggiate dritte, su una basetta oblunga che le unisce; anche le zampe anteriori, che adesso si presentano tagliate (da secoli) al ginocchio, dovevano congiungersi in una simile piastra di supporto; la figurina, cioè, stava su due tavolette

distinte come il n. 232 da Serri. Poiché, poi, le zampe sono oblique all'indietro si può essere certi, sulla scorta della posizione di altre figurine di animali (nn. 198, 235), che la bestia avesse il corpo tratto posteriormente, secondo uno stilismo consueto che dà energia e vivacità.

Il bronzetto è di buona, anche se sommaria, fattura. Col modellato tozzo del collo e con quello inerte affusolato del corpo dove costolature concentriche segnano il vello della fiera, contrasta l'agile e fine struttura della testa meglio curata anche nei particolari. Spiccano gli occhi a globetto, il muso puntuto col taglio esile della bocca; ma sono di speciale e tersa eleganza le corna divaricate simmetricamente sulla fronte e ricurve all'indietro con una raffinata precisa arcuazione, e le orecchie lanceolate, lunghe e sottili, tese frontalmente con segreta vibrazione.

Patina verde.



**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 329, tav. XXX, 145; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 17; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 50, pp. 19, 24-25, 40, tav. XXXVIII, 50; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota I, p. 89; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 58; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22, n. 58; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 58; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 58; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 58; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 335, fig. 421; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 7, tav. XVII; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 58; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 110.



221

**221. Muflone stante**, lungh. 5,2 cm, alt. 4,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* Laèrru (Sassari), loc. Monte Altanu.

Le striature concentriche sul corpo e le corna ricurve all'indietro, come nei nn. 220 e 223, caratterizzano la statuina come un muflone che sta, coi piedi riuniti, sui rami divaricati d'un sostegno a forcella.

La posizione della fiera, è quella del n. 223, al quale la figura si assomiglia anche per la struttura affusolata del corpo (benché più sottile).

Il muflone pasce.

Nel muso troncoconico rivolto a terra, gli occhi sono appena rilevati; nessuna altra indicazione di particolare, eccettuato il sesso che è di maschio.

Patina verde. Integra.

**Bibliografia**

Spano, *Scop. arch.*, 1873, p. 29; Id., *Scop. arch.*, 1874, p. 36; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 117 s.

**222. Muflone stante**, lungh. 4,7 cm, alt. senza supporto 3,3 cm col supporto 4,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Sant'Antioco (Cagliari), loc. Castello.

Il sostegno come in 221; anche la struttura corporea con le striature del pelo, si stringe a questo bronzo, ma il profilo ne diverge nel dorso che non è insellato. Il corpo così acquista la forma di una perfetta fusoliera.

Anche la struttura della testa è come in 221, cioè col muso a taglio netto, ma la testa è più corta e larga e si nota una certa modulazione di particolari (la bocca semiaperta, la rientranza ricurva sotto il frontale).

Patina verde. Integra, ma molto corrosa.

**Bibliografia**

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 114.



222

**223. Muflone stante**, alt. 8 cm, lungh. 13,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* Olmedo (Sassari), loc. Camposanto.

La grossa statuina rappresenta un muflone stante, che non trae il corpo all'indietro: una posizione, dunque, più statica, di tutto riposo, ben differente da quella del muflone n. 220.

Infatti, mentre, quest'ultima statuina ha il collo eretto e la testa che guarda, vigile, in avanti (è noto che il muflone – capo della mandria – sta in ascolto per avvertire del minimo



223

pericolo i compagni), il nostro muflone sta col muso rivolto a terra, e di nulla si cura come se pascesse tranquillo e pacifico in una radura fra le balze calcari del centro montagnoso dell'Isola, dove la specie – endemica del massiccio sardo corso – si conserva ancora, seppure in crescente diminuzione.

Sul corpo cilindrico e sul collo, corto e ristretto verso la testa, il vello è segnato da due zone di fini rilievi concentrici spartite da un'incisione lungo la schiena, i quali si estendono alla parte superiore delle zampe per il resto lisce e a profilo lineare uniforme. Le rigature delle corna sono, invece, espresse con taccheggiate oblique. Quanto ai particolari del corpo, si osservano la coda aderente al deretano, la "virga" del sesso, la borsa pettorale della pelle tra le zampe anteriori.

Mentre il lungo muso cilindrico completamente devitalizzato, ha perduto ogni interesse rappresentativo, la maestosa mostra plastica delle corna, girate dalla fronte all'indietro sino a toccare le orecchie, nell'introdurre un elegante motivo ornamentale, dà forza, insieme, alla fiera e la caratterizza in assoluto.

Patina verde. Rotta, all'estremità inferiore, la zampa posteriore destra.

#### Bibliografia

Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, LIII, 1933, pp. 118-119, tav. 1, 4; Taramelli-Lavagnino, *Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, n. 29, 1933, p. 8, fig. a p. 32, in basso; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77; Zervos, *Civilization*, 1954, p. 340, fig. 428; Lilliu, *Sculture*, 1956, nn. 112-113; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XLVII, c.



#### 224. *Mouflone stante*, lungh. 4,9 cm, alt. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza*: Nuggedu San Nicolò (Sassari), al margine dell'abitato.

L'impostazione della figurina sulla basetta rettangolare, come in 223.

Le gambe sono molto alte e sottili come nel muflone di S. Antioco; alla base si curvano in avanti come in 220 ed anche (quelle posteriori) come in 223 e 225.

Il corpo è fusiforme, liscio, ed ha segnati la coda a riccio verticale ed il sesso a listello orizzontale aderente alla pancia.

Per la conformazione del muso allungato e per il gioco delle corna, la statuina è simile a 223; solo che le orecchie sono più rilevate e vistose, risaltando ad arco contro il vuoto dell'anello di ciascun corno.

Patina nera. Integra.

#### Bibliografia

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 115; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, pp. 155, 159, tav. III, 5.

#### 225. *Mouflone stante*, lungh. 6 cm, alt. 4,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

L'impostazione sulla tavoletta rettangolare, come in 223.

Per il resto la figura è parecchio diversa, sia per il modellato plastico e la forma grossa e rozza del corpo che si rileva ad arco nel treno posteriore assomigliando a un bue (si veda la rispondenza formale ed anche stilistica con n. 203), sia per la rotondità delle membra e l'esile ed elegante movimento geometrico delle corna con un bel giro ad anello.

Anche la testa, a struttura troncoconica, è robusta come lo sono il corpo e le tozze zampe, più corte quelle posteriori dietro le quali si osserva l'accento della coda a piccolo riccio.

La testa mostra i particolari degli occhi a globuletto poco accentuato e della bocca semiaperta che suggerisce l'atteggiamento belante della bestia.

Patina verde. Rotto un lato della basetta; integra la figurina.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 117, tav. IV, fig. 9.





226

**226. Muflone stante**, alt. 3,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.  
*Provenienza:* Montresta (Nuoro), loc. sconosciuta.

Il muflone è impostato con le zampe perpendicolari alla basetta rettangolare stretta ed allungata, in posizione di tutto riposo.

La struttura del corpo, cilindrica, è variata da sottili incisioni concentriche che indicano il pelo, come in 221; dal cilindro esce il collo come una escrescenza conica che termina nella testa, le cui corna stanno sulla stessa linea del dorso, formando un unico e continuo piano orizzontale. Si distinguono le zampe per essere tozze e cortissime; si distingue anche il sesso per il forte e lungo rilievo della verga; marcata pure la breve coda. Nella testa fanno mostra le corna, basse ma plastiche, piegate lateralmente e ricurve in avanti come in 223 (meno vistose e senza rigature); e distaccano sul piccolo volume conico del muso con la bocca incisa, i grandi occhi a globo, che sono tanto superficiali da far pensare che siano stati lavorati a parte e poi applicati; meno prominente il risalto a bozza delle orecchie, sotto la punta delle corna.

La figurina, per impostazione, forma corporea, particolari, stile, in definitiva nell'insieme (salva la diversa natura) è identica alla statuina di bue di Illorai n. 202, tanto identica che si può credere al prodotto di uno stesso artigiano o di un'unica bottega.

Patina nera. Intgra.

#### *Bibliografia*

Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 71, n. 8.

**227. Cervo lappeggiante**, lungh. 8,5 cm, alt. 9,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.

*Provenienza:* Iglesias (?) (Cagliari), loc. sconosciuta.

Snella ed agile la figurina sorge da due supporti a forcella con una spina sottostante per l'infissione nella piombatura o (poiché non ve n'è residuo alcuno) per saldarla a un vaso

di bronzo laminato, di cui la statuina formava l'applicazione decorativa secondo un gusto corrente in periodo di cultura artistica "orientalizzante".

Il cervo sta di profilo, un po' tratto all'indietro col solito stilismo.

Le lunghe corna a quattro ramificazioni erette e inclinate verso il dorso, sovrastano la testa piuttosto schiacciata nella fronte a risalto e nel muso; vi si distinguono, con chiara modellazione, gli occhi a globetto con un'incisione marcante la pupilla, le orecchie brevi lanceolate, parallele alle corna, stese in fuori col lobo di fronte, la lingua lunghissima, ricurva, che fuoriesce dalla bocca.

Il corpo è rigido, a struttura cilindrica angolosa, come il collo corto e tozzo; indicati la breve coda ed il sesso del maschio, a verghetta cilindrica aderente alla linea del ventre, per quanto sembra eretto se la rigidità non è semplice stilizzazione. Nel treno posteriore della bestia, su di un fianco, sono marcate tre sottili tacche verticali: segni rituali o marca di fabbrica, o di riconoscimento dell'oggetto da parte del possessore?

Il cervo lappeggia, è rappresentato cioè in un atto comune in un ruminante: si toglie le asperità del mangime dalla lingua, muovendola alternatamente dall'interno all'esterno.

Patina nera. Spezzato il corno destro.

#### *Bibliografia*

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 329, tav. XXX, 146; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 325; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 84; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, fig. a p. 57; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 13, pp. 19, 22, 33, tav. XIII, 13; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, p. 14, fig. in basso; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 13, pl. VIII; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 17, n. 13, pl. 7; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 18, cat. fig. 13; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 13, cat. fig. 13; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 27, n. 13; Lilliu, *L'illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 28, fig. alto a sinistra; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 13; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 48; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 156, fig. 106.



227a

227b



228

**228. *Cervo stante*, lungh. 13,4 cm, alt. res. 9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuetta ha il corpo cavo, di sottile lamina di bronzo, come in 209, 210, 211, 213. Di queste figurine ha anche l'impostazione, per quel che si ricostruisce dalla cadenza verticale e aperta delle zampe.

Dal corpo schematico e rigido emerge, sovrastando, la testa a volume schiacciato col frontale allargato ed il muso cilindrico segnato dall'incisione della bocca. Il muso è lievemente rivolto all'insù come se il cervo annusasse l'aria o fiutasse un pericolo.

Nella testa sono indicati gli occhi con un lieve rilievo oblungo tagliato medialmente da una lineetta incisa; sono pure marcate le orecchie a piccola ventola sotto la radice delle corna.

Sono queste corna, di vasta e ricca architettura, che danno vista e senso all'animale, ampie ma leggere nella loro struttura di placca. L'impalcatura si leva verticalmente sul capo, e forma un ampio arco a mezzaluna, modulato sul davanti dei due elementi del palco da quattro brevi ramificazioni per elemento.

Il linearismo geometrico del corpo, agile e sottile, la tensione della testa che guarda alta in avanti, portano una nota di leggerezza e di vivacità stilistica e formale.

Patina verde. Rotte le zampe, quella anteriore destra e le due posteriori alla nascita, l'anteriore sinistra nel quarto inferiore; spuntate le corna.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 329, *Atlas*, pl. XXX, 147; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 325, inv. 50; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 315, fig. 393; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 120.

**229. *Cervo infilzato da uno stocco*, lungh. 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Uta (Cagliari), loc. Monti Arcosu.

Su d'un lungo stocco con lama a doppia nervatura, sta sospeso un cervo, infilzato dall'arma dalla pancia alla schiena.

Il corpo massiccio, nel punto in cui è trafitto, si presenta assottigliato e afflosciato con le superfici della schiena e dell'addome rientrate come per rappresentare il gioco delle carni colpite dalla puntura. È il corpo d'una bestia trapassata dal ferro con l'intenzione di ucciderla.

Difatti, la bocca molto aperta e la lingua rigidamente penzoloni vogliono indicare che l'animale, ferito, sta spirando. Del resto tutta la rappresentazione del corpo della figurina – un corpo straordinariamente allungato e rilassato, con le superfici ondulate e floscie, con le zampe inerti ciondoloni (cortissime, specie le anteriori, rispetto alla lunga massa corporea) – stanno a suggerire e ribadire l'immagine d'un animale ferito e morente.

Si tratta, dunque, del sacrificio d'un cervo, non reale, ma fatto simbolicamente in immagine, con un'operazione di magia traspositiva, col doppio figurativo. Un atto simile a quello che ha prodotto gli schemi zoomorfi, col corpo infilato dallo stocco nell'incavo del dorso o soltanto nella pancia, dei nn. 212, 248 (sacrifici di bove e muflone); in questi schemi, però, il concetto del sacrificio si intuisce ma non è rappresentato realisticamente l'atto come nel bronzetto di Uta.

Del cervo, che è maschio come mostra il sesso dalla lunga "verga" rigidamente aderente alla pancia, si coglie la natura soltanto dalle corna col palco ramificato, di cui resta unicamente un ramo corto e puntuto nel corno sinistro. Ma la coda corta e grossa potrebbe essere anche d'un altro animale, e la testa trova la simigliante in teste bovine, dalla



229



stessa struttura piatta senza indicazione di particolari. Ciò che non trova confronti è, invece, il realismo crudo della bestia morente.

La figurina fu trovata insieme con le belle statuette "cubistiche" nn. 7-12, ma se ne distacca per lo stile, plastico e "rotondo", nonostante il sottofondo dello schematismo geometrico. Patina verde. Rotti il corno destro alla radice, il sinistro al di sopra del ramo inferiore.

#### Bibliografia

Spano, *Lettera*, 1851, p. 12, tav. II, 7; Id., *Bull. Arch. Sardo*, III, 1857, p. 189, tav. E, 7 (indicato erroneamente come toro); Cara, *Cenno*, 1871, p. 23 s.; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 7-8, p. 109; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, XI, tav. X, 4; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 54, fig. 14 a p. 52; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 17, nota 51.

### 230. Cinghiale in riposo, lung. 6 cm, alt. 3,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Nurri (Nuoro), loc. Baracci.

La statua è di buona fattura naturalistica.

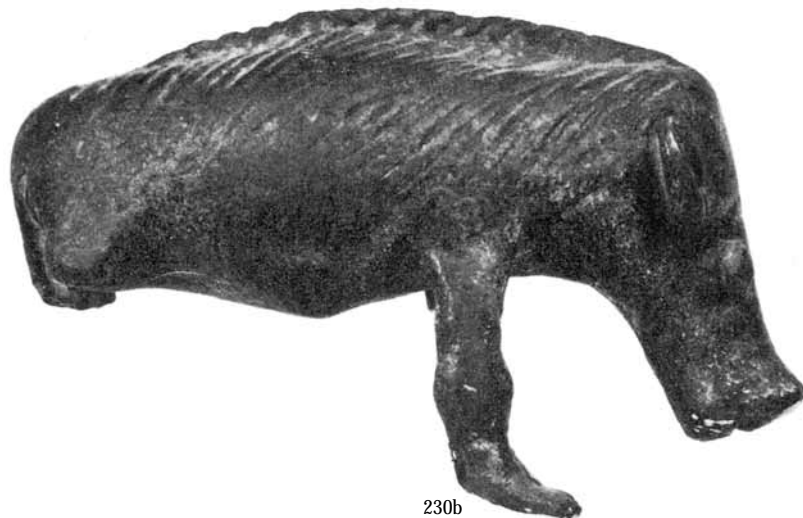
Visto di profilo, il corpo dell'animale appare asciutto e stirato, come è nella realtà il corpo del cinghiale: una fiera, cioè, che non cessa di correre, spesso con violenza cieca e travolgente, spostandosi di luogo in luogo e da montagna in montagna alla ricerca del cibo e per sfuggire alla spietata caccia dell'uomo sardo che lo considera la bestia selvatica per eccellenza (*su sirboni*, da "selva").

Qui, però, l'animale rista, col corpo tratto un po' all'indietro, come se si fermasse per riposarsi (le zampe oblique e parallele segnano bene questa posizione colta dal vero).

Le zampe, abbastanza articolate, sono piccole rispetto al corpo e questo è sproporzionato rispetto alla testa. Irsuto è il corpo, segnato sulla schiena dalla cresta acuta delle setole che si estendono anche ai fianchi come mostrano le fitte striature oblique.



230a



230b

Il testone "a campana", grosso e lungo, col grifo marcato (bocca a incisione orizzontale; forellini ciechi per le narici), si assomiglia, visto di fronte, a quello, più corto e tozzo, del n. 236. Gli occhi sono ugualmente modellati a globetto; le orecchie, invece, divergono nell'impostazione più bassa, sotto la cervice arrotondata.

Patina nera. Fatta eccezione dell'anteriore destra, le altre zampe sono rotte un po' sotto l'attacco al corpo.

#### Bibliografia

Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 71, n. 9; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 21, fig. 5.



231

### 231. Cinghiale (o porco) stante, lung. 4,9 cm, alt. 1,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* Sàgama (Nuoro), dall'atrio dell'Oratorio di Santa Croce.

Impostazione dello schema e forma affusolata del corpo come in 232; la statuetta è, però, meno sommaria e rozza.

Il dorso ed i fianchi della bestia sono segnati da striature oblique che, componendosi con l'incisione longitudinale sulla schiena, formano un disegno a rametto schematico che stilizza le setole del suino (v. n. 235).

La testa, un po' sollevata, è abbastanza regolare. Il grifo ben marcato nel risalto discoide, mostra l'incisione trasversale della bocca e i forellini delle narici; le orecchie si drizzano verticali con l'indicazione del cavo auricolare.

Patina verde. Rotte tutte le zampe all'attacco al corpo.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1872, p. 23.



**232. Statuette di cinghiale, lungh. 4,4 cm, alt. 3,1 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto delle riunioni federali.

La figurina sta fissa, con le zampe anteriori e posteriori, su due sbarrette trasversali fuse insieme ai piedi.

La bestia è resa col muso abbassato, a struttura piena rozzamente plasmata, con l'indicazione della bocca accennata da un'incisione e con le zanne espresse in due prominente laterali erette; a contatto con le zanne, gli occhi sono segnati da due piccoli incavi rotondi, fatti come se fossero stati impressi con uno stecco sulla creta molle.

Una scanalatura divide la testa dal corpo della fiera. Il corpo è costruito imperfettamente ed è tutto scabrosità ad indicare l'abbozzo del modello non rifinito. Che la figurina sia di un cinghiale, oltre che dalle zanne sporgenti e dal sesso, lo si ricava dalla criniera a spazzola sunteggiata da un rilievo acuto al sommo del dorso. La coda dell'animale scende corta dietro le zampe posteriori, che sono un po' arcuate e mosse, a differenza delle anteriori cadenti parallele, rigide quasi fossero di legno.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 418, tav. VIII, fig. 104.

**233. Cinghiale (o porco) stante, lungh. 6,6 cm, alt. 2,2 cm, Cagliari, Collezione privata.**

*Provenienza:* Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes. (Trovata nel 1958, con le statuette nn. 14-15, 58-59, 66, 70).

Per quanto molto corrosa, la statuina, per l'impostazione, la forma affusolata del corpo (v. n. 231), la struttura della testa, soprattutto per il risalto spigoloso della schiena, sembra essere d'un suino: un cinghiale o un porco.



Si distingue il profilo molto allungato del corpo; la testa, priva di particolari perché erosa, si restringe verso il muso.

Accennato il sesso, che è di maschio.

Patina verdastra. Rotte le zampe sotto l'attacco al corpo.

**Bibliografia**

Inedito.

**234. Cinghiale (o porco) in corsa, lungh. 6 cm, alt. 2 cm, Antiquarium Arborense di Oristano.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La statuina, che sembra essere d'un suino, è di fattura molto sommaria, che la corrosione rende più accentuata.

Non pare che ristia, come le precedenti, ma la posizione delle zampe inclinate e tese all'esterno, la suggerisce in movimento, anzi in corsa.

Nella testa a struttura troncoconica, col muso volto in avanti, si distinguono gli occhi a tenue risalto oblungo e le orecchie segnate da accenni ai lati della cervice tondeggiate dell'animale. Una corta prominente stilizza il riccio della coda.

Rotte, alla nascita, le zampe tranne la posteriore destra. Patina verde.

**Bibliografia**

Inedito.





235a



235b

**235. Offerta di un porchetto, lungh. 6 cm, alt. 3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del "tempio ipetrale".

La statuina, forse, d'un porcaro, è ridotta ad una mano – la sinistra – che sospende, con la testa in giù, afferrandola per la zampa posteriore destra, un porchetto che si offre alla divinità.

Il corpo dell'animale, segnato da forti e profonde incisioni a spina di pesce su tutto il corpo tranne che nelle zampe, è peloso ed ispido e con ciò si intende raffigurare un maialetto di *monte*, di aspetto ruvido e selvatico. Ben modellata la testa con gli occhi a globetto che spiccano sulla superficie liscia e scavata del frontale della bestiola, col muso a grugno ingrossato e rialzato dalle narici a forellini ciechi e dalla bocca distinta da una lunga e molto marcata incisione orizzontale; le orecchie lanceolate, corte e tese obliquamente all'indietro, mostrano all'interno il cavo oblungo.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 314; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 9; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 66; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, n. 66; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 66; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 66; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 34, n. 66; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 11, n. 66; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 118; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 158, n. 109; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XLVII, c; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, pp. 155, 159, tav. III, 3.

**236. Scrofa gravida, lungh. 4,2 cm, alt. 2,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Buddusò (Sassari), loc. nuraghe Iselle.

Trovato, nel 1819, dentro una tomba nell'interno del nuraghe Iselle, insieme a oggetti di bronzo (armi, bracciali, spillone) e a stoviglie grossolane di apparenza antica che corredevano il morto.

Quanto all'atteggiamento tra il moto ed il ristare, v. il n. 198. Come in quella statuina anche in questa c'è una ricerca di massa plasticità, per la quale le caratteristiche del corpo flaccido e pesante del suino non si può dire che non siano state espresse con sufficiente evidenza d'insieme.

Il volume della pancia dell'animale e l'assenza di segno sessuale maschile suggeriscono l'immagine d'una scrofa pregna.

La ricerca anatomica è abbastanza curata. La coda a riccio, le ungulature nelle zampe, le setole sulla schiena (segnate a tratteggio) marcano i caratteri del suino che è di piccola taglia e d'aspetto selvatico (il tipico micromorfismo sardo, di origine climatica ed ambientale). La natura della bestia la definisce, poi, in forma pregnante e vistosa, il testone. Questo volume troncoconico corto e massiccio che emerge in due brevi orecchie puntute, è variato sotto la fronte da tenui occhi a globetto, e termina col muso a ventosa (o a disco in risalto) dove forellini ciechi indicano le narici e una sottile incisione trasversale, la bocca.

Patina verde. Integra.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 330, tav. XXX, 155; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 51, pp. 19, 24-25, 40, tav. XXXVIII, 51; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 59; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22, n. 59; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 59; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 59; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 59; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 434; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 11, n. 59; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 109.



236a



236b



**237. Cane seduto sulle zampe**, lungh. 2,7 cm, alt. 2,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Barùmini (Cagliari), loc. Su Nuraxi.

La figurina del cane, per le minuscole proporzioni, richiama i bronzetti miniaturistici nn. 219, 236.

La bestiola è rappresentata seduta sulle zampe posteriori poggiate a terra orizzontalmente in modo da fare anche da base alla statuina; formano un angolo acuto con le zampe anteriori (spezzate), le quali insistono al suolo obliquamente, tese e rigide.

Il corpo a grossa struttura cilindrica termina posteriormente in una coda assai grande ripiegata in alto a uncino, e davanti si modella nelle linee rozze della testa, levata in su; vi si notano le orecchie brevi rialzate e aguzze, gli occhietti a fior di pelle, il muso segnato da una larga incisione che indica la bocca.

La bocca è chiaramente aperta e vuole suggerire l'abbaio del cane, scodinzolante. Parrebbe che l'animale faccia le feste al padrone sollecitandolo, col guagnolare, a muoversi per uscire alla caccia o comunque in campagna, o anche guaisce per avere un tozzo di pane o un osso che l'uomo non si decide a buttargli.

Ovvio il confronto della figurina col cane che guattisce al riccio decorante la prua della barchetta della tomba del Duce, n. 321 (VII sec. a.C.).

Patina verde. Rotte le zampe anteriori.

#### **Bibliografia**

Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1953, p. 89, nota; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, pp. 434-435, tav. LXIV, al centro; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 51.

**238. Cane in punta**, lungh. 4,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.  
*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, presso la capanna detta del Sacerdote.

La figurina di un cane sorge su una massa plumbea in cui ha affondati i piedi, e che la fermava alla tavola di dedicazione.

L'animale, più probabilmente un cane da pastore di razza rude e resistente alle intemperie, è rappresentato di profilo, col corpo tutto inclinato all'indietro come se si fermasse improvvisamente dinanzi a una cosa vista o percepita, in presenza, con l'udito o con l'olfatto.

Sembra, infatti, un cane in punta, con la testa, dal muso a taglio dritto, protesa in avanti, il corpo stirato (leggermente concavo sul dorso), la coda arricciata in alto, come se la muovesse.

Se non in punta, il cane può supporre rappresentato anche in atteggiamento di prepararsi alla lotta con altro cane o meglio, con la volpe, in quanto mostra al collo un collare molto grosso e spesso di cuoio rinforzato, di un tipo che serviva, appunto, per difesa dai morsi mortali nella zuffa.

La figurina, minuscola, è modellata molto sommariamente, e, tuttavia, la posa tesa e vibrante, le orecchie irte ed aguzze, il muso arguto, il movimento della coda, la rendono quasi viva e vera.

#### **Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1931, col. 28, tav. III, 3; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89, nota; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 435; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 45; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, pp. 154, 158, tav. II, 2.





239

**239. Volpe in agguato, lungh. 10,5 cm, alt. 3,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

La bestia è rappresentata in atto di fermarsi, puntata sulle zampe anteriori tese obliquamente in avanti, mentre quelle posteriori – modellate come le anteriori a stecco cilindrico – poggiano dritte e ferme, bilanciando in certo modo, tirate un po' all'indietro, il movimento dell'animale tutto proteso all'innanzi.

Il corpo, rappreso in un volume fusiforme elegantissimo di linea, si sviluppa lungo un piano obliquo, che sale leggermente dalla testa alla coda.

Della struttura corporea soltanto la testa è resa nei particolari: la bocca semiaperta, digrignante, o che l'animale sia sul punto di lanciarsi sulla preda, anelante, o che si disponga a sostenere la zuffa mortale con i cani custodi del gregge che sta assalendo o paventi il pericolo del pastore mettendosi in difesa; gli occhi a globetto liberi e vitrei sulla lunga e sottile superficie del muso arguto; le orecchie lanceolate, tese obliquamente sulla fronte. Il dorso è invece espresso sommariamente, tuttavia con una tersa e vibrante ondolazione; la coda si allunga irrigidendosi nella tensione cattiva della bestia.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 315, fig. 26; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 84; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 12, p. 19, 22, 33, tav. XIII, 12; *Cahiers d'Art*, Paris, II, dicembre 1952, p. 166; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 12; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 17, n. 12, pl. 6; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 17, cat. fig. 12; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 12; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 27, fig. 20; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 334, fig. 420; Lilliu, "Small Nuragian Bronzes", 1955, p. 289, fig. 13; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 12; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 44; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 23; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 158, fig. 110; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XLVII, d; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, pp. 155, 159, tav. III, 2.



240

**240. Volpe in agguato (o in corsa), lungh. 10,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La figurina è simile a 239, salvo leggere varianti. Così le orecchie anziché essere rizzate sulla testa, sono tese a rigido listello lungo il collo (questo particolare, insieme allo stiramento di tutte le membra suggerirebbe la stilizzazione d'un animale in corsa); gli occhi hanno il globetto sottolineato da un'incisione periferica; la coda è più grossa e caratterizza bene la bestia che è certamente una volpe. Patina verde. Spezzate le zampe.

**Bibliografia**

Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 89, nota; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 435; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 47.



241

**241. Colombi innamorati, alt. res. 8,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

Su di una lunga asticciola di sezione rotonda, che all'estremità inferiore – ora spezzata – era infissa in una massa di piombo sulla tavola di offerta, è posata una coppia di colombi in amore.

Il gruppo si salda a una piccola sbarretta di forma semilunare, e sta di profilo.

La struttura, del tutto schematica e geometrica, è identica a quella dei nn. 244, 245, ai quali il grazioso ex-voto si lega anche per stile e per mano di artigiano.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 315, fig. 31.

**242. *Colombi innamorati*, alt. res. 8 cm, lungh. delle colombette 1,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Il bronzetto è identico al n. 241.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1, 7-8, p. 115, tav. IV, 7 (ritiene, non bene, che sia il sostegno di una navicella votiva).

**243. *Colombi in riposo*, lungh. 1,8 cm, alt. 3,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

Altra coppia di colombi su d'una asticciola corta sormontata da una ampia sbarretta rettangolare a sezione ellittica.

I colombi vi stanno appollaiati a distanza l'uno dall'altro, in posizione frontale.

Un po' più grandi per proporzioni dei colombi dei bronzetti nn. 241, 244, 245, sono anche di questi più curati nella resa, sebbene mantengono le solite caratteristiche di schematismo geometrico, comuni alle figurine citate.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 315, fig. 32 e *Mon. Ant.*, XXXIV, 1931, col. 19, fig. 9.

**244. *Figurina di colomba*, alt. 3,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

La colomba, vista di profilo, poggia, in fusione, su d'un anello ampio a largo occhio rotondo, di sezione quadrangolare, a sua volta unito ad un altro anello sottostante di identica forma, che è immerso in gran parte nella massa del piombo che lo fermava al piedestallo.



242



243



244

Il volatile è molto stilizzato. Si riduce ad una placca laminare in cui testa e collo si riassumono in una linea angolata, e corpo e coda si fondono in una struttura unitaria, appuntita all'estremità, rigidamente tesa.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 315, fig. 29; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 346, fig. 436.



245

**245. *Colombe in riposo*, lungh. res. 10 cm, alt. 4,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal c.d. "tempio ipetrale".

Una lunga e stretta sbarra di piombo, incompleta, reca infissi tre anelli, dei quali quelli esterni sono a duplice occhio (con l'inferiore in gran parte immerso nella massa plumbea) e quello centrale mostra sull'occhio basale un'appendice rettangolare con foro oblungo mediano.

Sui tre elementi posano, modellati in unica fusione, tre volatili – forse colombe – presentati di profilo, con la testa volta verso sinistra.

Le colombe sono appollaiate, sulla stessa fila, l'una dietro l'altra, in atteggiamento di riposo, come per prendere il sole; sono estremamente stilizzate come l'esempio del n. 244. È possibile anzi che la colombetta del 244 appartenesse a questo gruppo, formando l'elemento all'estrema sinistra, mentre all'estrema destra stava una colombina andata dispersa ma di cui si vede la traccia lasciata dall'anello inferiore nella massa di piombo. In questo modo il gruppo doveva essere costituito da cinque elementi, con il centrale distinto e marcato dalla forma diversa del sostegno. Era una composizione ben bilanciata e geometrica di elegante effetto.

Manca la testa della colomba di sinistra.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 315, fig. 28; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 346, fig. 438.



**246. *Colomba volante*, alt. della sola colomba 2,5 cm, lungh. 4,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Provenienza: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".**

Da una lunga asticciola ripiegata, con l'estremità inferiore terminata a dischetto per infiggerlo nella massa di piombo, pende, attaccata ad un ampio anello saldato col dorso, una colomba come librata nell'aria.

È appunto rappresentata nel volo, anzi forse nel momento in cui sta scivolando nell'azzurro per posarsi. Le ali distese obliquamente in fuori, la coda aperta a spatola come un timone, il morbido vibrare della testina ondulata, indicano ciò chiaramente.

Di linea flessuosa elegantissima, la figurina mostra nella struttura schematica di fondo, qualche annotazione di particolari: l'incisione alla radice delle ali, che le stacca dal corpo, il piccolo rilievo della testa sul becco tondeggiante.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 316, fig. 34; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, pp. 155, 159, tav. III, 1.

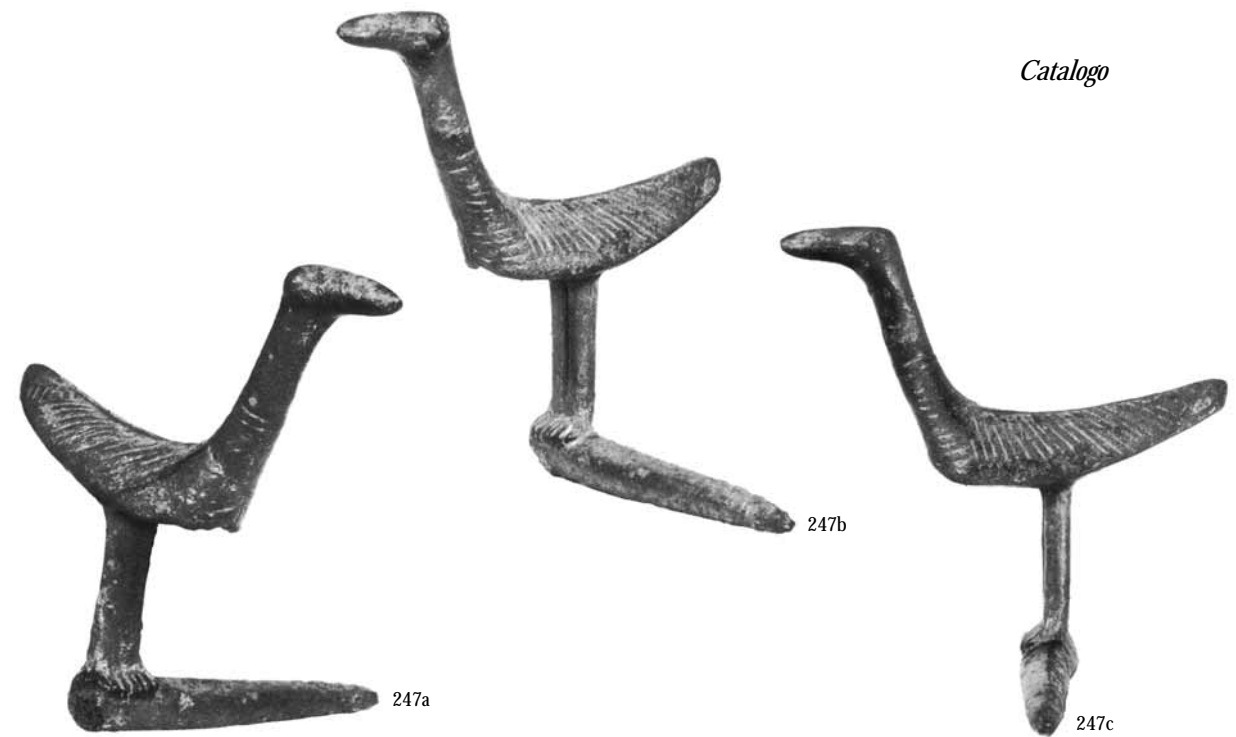
**247. *Uccello dalle lunghe zampe (corvo?)*, lungh. 7 cm, alt. 7,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dall'atrio del pozzo sacro.

Un uccello con zampe lunghe ed esili, piantate rigidamente parallele su d'una traversa orizzontale appuntita con tracce di piombatura per l'infissione nel supporto d'offerta, è presentato di profilo, in atto di riposarsi, e guarda, curioso e attento, in avanti.

Il corpo è condensato nell'angolazione rapida e fluida di tre piani fondamentali, sufficienti a caratterizzare la figurina e a farla comprendere: il piano orizzontale della testa, quello obliquo del collo e l'altro, leggermente concavo e inclinato all'interno, del corpo.

La testina, col becco acuto e una lieve prominente al sommo, ha segnati soltanto gli occhi, stilizzati in globuletti a fior di pelle; il lungo collo obliquo è liscio, come la testa nella metà superiore, ma nella metà inferiore è segnato da fitte striature trasversali che indicano il piumaggio del petto. Dal dorso acuto, poi, solcato da un'incisione longitudinale dal collo alla coda, scendono, ai due lati, una serie di incisioni oblique, fra di loro parallele, che vogliono rappresentare le piume delle ali fuse col resto del corpo, pure piumato, e indistinte; distinta invece è la piccola ruota della coda con l'accorgimento di segnarela con una zona tratteggiata a striature che cambiano direzione, essendo contrapposte a



quelle del dorso. Il gusto ornamentale della parte superiore del corpo è ripreso, e sottolineato in tono minore, nelle incisioni che rendono le dita dei piedi dell'uccello. Patina nera.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 365, fig. 35; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 347, fig. 439.

**248. *Biprotome di muflone e bue, su spada*, lungh. 9 cm, alt. 3,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Pattada (Sassari), loc. sconosciuta.

Si uniscono a contrasto, per il dorso, due protomi animalesche: una di muflone e l'altra di bue, due specie, cioè, caratteristiche della fauna sarda, così vicine visivamente e ambientalmente che l'artigiano – sensibile alle associazioni del mondo esterno – ne ha fatto uno schema accoppiato di buona, seppure imperfetta, simmetria geometrica.

I mezzi corpi dei due animali sono fusi in un unico volume pieno, più grosso al centro e affusolato alle estremità, in corrispondenza ai colli da cui emergono le teste delle bestie, una selvatica (il muflone) e l'altra domestica (il bue). Il ramaio aveva dunque consuetudine coi campi e col bosco, e non altrimenti poteva essere in una società primitiva a forme economiche non specializzate, ma miste e integrate.

La testa del bue si assomiglia molto per fattura e stile a quella del n. 199 (occhi a globetto, muso a taglio netto con bocca sottilmente incisa); più curato il modellato della testa del muflone (globetti degli occhi più grandi, bocca più marcata nel taglio), con il giro delle corna somigliante al n. 223, ma più raccolto e terso, più geometrico, mancando il disegno delle rigature che, in quel bronzo, introduceva un motivo "naturalistico".



Nella parte inferiore del corpo delle protomi, fra i risalti delle sacche pettorali, si osserva una fessura che non riesce sul dorso, nella quale si inseriva la punta di una spada. Si ripete il particolare delle protomi animalesche sospese su spade, come nei nn. 212, 229. Per l'origine urartea dello schema v. quanto detto nel n. 259. Patina verde. Spuntate le corna; rotte le zampe sotto l'attacco al corpo.

#### Bibliografia

Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 103, nota 5; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 190; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 11, nota 24; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 76; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 25, n. 76; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 23, n. 76; Pesce, *Praehistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 76; Pesce, *Praehistorische Bronzen*, 1954, p. 36, n. 76; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 12, n. 76; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 116.



**249. Pendaglietto a biprotome bovina**, lung. 6 cm, alt. 3 cm, Antiquarium Arborense di Oristano.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Il pendaglietto, a doppia protome animalesca, ricorda nell'insieme il n. 248, con la differenza che questa statuina è infilzata da una spada, mentre il nostro grazioso oggettino pendeva da una catenella, a mo' di ciondolo, per mezzo dell'appiccagnolo fuso sul dorso, ad anellino appiattito in alto e con un foro rotondo nel centro. L'oggettino aveva valore ornamentale, e forse, insieme, talismanico.

Le protomi sono chiaramente bovine, nonostante la stilizzazione accentuata che le riduce all'arco orizzontale delle corna e alla escrescenza puntuta del muso, senza particolari annotazioni.

La figurina non è priva di una certa morbida plasticità che sa di esperienze extrainsulari (v. specialmente consimili pendagli della civiltà del ferro picena, P. Marconi, "La cultura orientalizzante nel Piceno", in *Mon. Ant. Lincei*, XXXV, 1935, col. 361 s.). Un riscontro preciso lo si ha col pendaglio del Museo Preistorico di Roma, pubblicato dal Pettazzoni in *Religione primitiva*, 1912, p. 50, fig. 13.

Patina verde. Spuntate le corna; rotte le zampe sotto l'attacco al corpo.

#### Bibliografia

Levi, *Boll. Arte*, 1948, gennaio-marzo, p. 62, fig. 2, terza fila dall'alto, al centro; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 11, nota 24; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22 (errato protome di muflone); Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 123; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 160, fig. 112, in mezzo.



**250. Doppia protome cervina su stocco**, lung. 12 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Due protomi di cervo sono congiunte per il dorso in uno schema araldico come gli animali accoppiati dei nn. 248-249.

Lo schema, in origine, era sospeso all'estremità d'uno stocco del quale resta la punta inserita nella fessura mediana della groppa delle bestie, un po' curvata ma non ribattuta. Ciò fa pensare che, quando l'oggetto era integro, la lama fuoriuscisse dritta sopra lo schema animalesco, essendo stata piegata poi con la rottura e lo strappo violento dello



stocco dalle protomi, già prima, forse, che il pezzo fosse messo nel ripostiglio in cui fu trovato con gli esempi consimili e con numerosi altri elementi votivi.

Per le osservazioni sulla forma, lo stile ed il significato della figura si legga, più avanti, al n. 259. Per la struttura della lamina zoomorfa, si veda già il n. 209 e ss.

Patina verde. Spuntate le corna di ambedue i cervi; rotti gli zoccoli dell'animale a sinistra.

#### Bibliografia

V. in generale al n. 259.

#### 251. Doppia protome cervina su stocco, alt. con lo stocco 88 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Il disegno dello schema animalesco ripete quello del n. 250. Dorso orizzontale, lunghi colli obliqui e alte corna subverticali appena pendenti all'indietro, compongono uno spazio a cornice poligonale. La mezzeria dello spazio, geometrico e simmetrico, corrisponde al punto in cui, nella fessura del dorso per mezzo d'una ghiera aperta in basso, si incastra la punta dello stocco. È probabile, però, che l'elemento che ora sostiene la figura non gli appartenesse in origine, e sia stato inserito in una ricostruzione museografica. Infatti non si capisce come il tallone dello stocco, appuntito alla base senza alcuna traccia di piombatura per il fissaggio mostrata da altri esempi, potesse reggere il peso dello schema cervino.

La protome di sinistra si differenzia da quelle del n. 250, perché il cervo mostra il muso con la lingua in fuori. Sul tipo in genere v. n. 259.

Patina verde.

Rotta la zampa destra della protome sinistra; rotte le corna e le zampe della protome destra.

#### Bibliografia

V. al n. 259; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 317, fig. 398 a destra.



251

#### 252. Lungo stocco sormontato da due protomi cervine, alt. res. totale 94 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Come il n. 251, con schema a riquadro poligonale e stocco inserito nella ghiera a "campanello" sotto la placca.

Le orecchie dei cervi sono ben marcate, come gli occhi a globetto a fior di pelle; entrambi gli animali hanno i musci con la lingua in fuori. Segnati gli zoccoli.

Lo stocco è pertinente allo schema; si vede la base rotta divelta dalla piombatura che la fissava alla tavola d'offerta.

Sul tipo in genere v. n. 259.

Patina verde. Rotte le corna della protome sinistra e la zampa sinistra del cervo a destra.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 247, tav. VII, 3; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 73; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 81, fig. 78; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 207, tav. XIV, 9; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 329, fig. 27; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 48, fig. 11; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 29; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 94; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 17; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 327; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 27, pp. 20, 24-25, 36-37, tav. XXIV, 27; Lilliu, *Il Ponte*, VII (Sardegna), 1951, p. 997; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 88; "Beeldjes uit Sardinië", in *Het Binnenhof*, Den Haag, 10 aprile 1954, fig. in alto a d.; Pesca, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 49, pl. VI; Pesca, *Bronzes antiques*, 1954, p. 21, n. 49, pl. 15; Pesca, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 49, cat. fig. 49; Pesca, *Praehistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 49, cat. fig. 49; Pesca, *Praehistorische Bronzen*, 1954, p. 32, n. 49; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 315, fig. 391, n. 317, fig. 398 a d.; Pesca, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 49, fig. 8 a sinistra; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 66, n. 122; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 138, fig. 95, al centro; Guido, *Sardinia*, 1963, n. 267, pl. 44 a sinistra (indicato per errore come proveniente da S. Vittoria di Serri).



252

**253. Lungo stocco sormontato da doppia protome di cervo, alt. totale 94 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

L'oggetto è identico al 252.

In generale v. il n. 259.

Patina verde.

Rotte le estremità delle corna e la zampa destra del cervo a destra.

**Bibliografia**

V. in generale al n. 259; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 315, fig. 390; Lilliu, "Small Nuragian Bronzes", 1955, p. 285, fig. 10.

**254. Doppia protome cervina su lungo stocco, alt. totale 88 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Si distingue dai nn. 250-253 perché il profilo interno di contorno dello schema cervino non è a "poligono", ma a "mezzaluna".

Si differenzia anche perché, mancando la ghiera "a campanello", lo stocco si inserisce direttamente nella fessura del dorso, fuoriuscendo di poco con la punta. I musi cervini non mostrano il particolare della lingua cacciata in fuori.

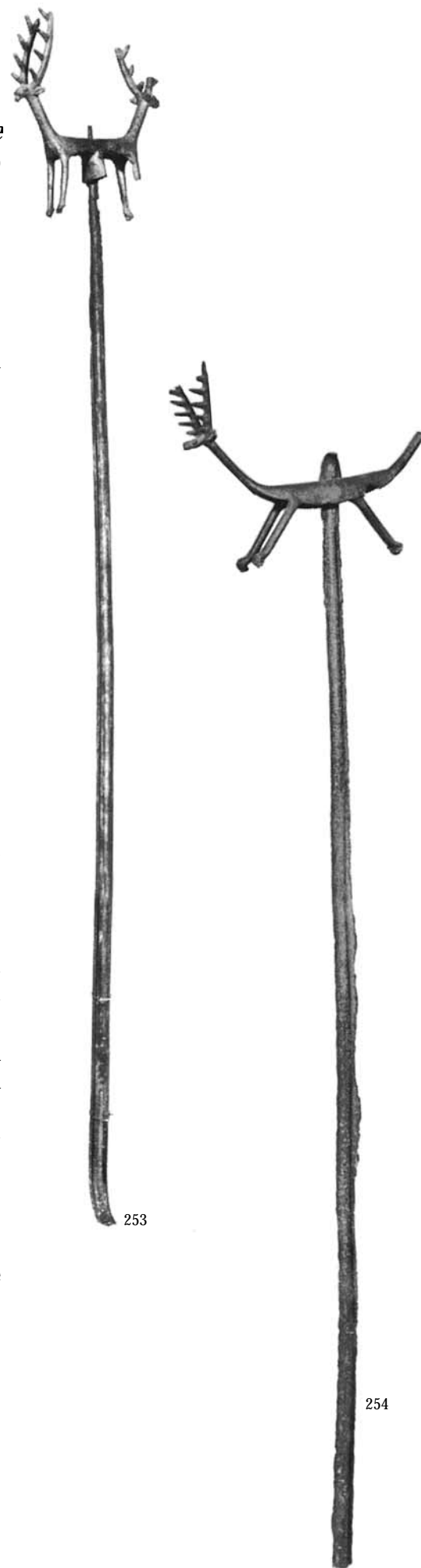
In genere vedi il n. 259.

Patina verde.

Spuntato il corno destro della protome di destra; manca la testa della protome di sinistra, priva anche della zampa destra; spezzato il tallone dello stocco.

**Bibliografia**

V. in generale al n. 259; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 317, fig. 398, a sinistra.



**255. Doppia protome cervina su lungo stocco, alt. 125 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Identico al n. 254.

Lo stocco non pare pertinente per le ragioni addotte al n. 251.

Sul tipo, v. n. 259.

Patina verde.

Spuntate le corna di ambedue i cervi; rotta la zampa sinistra della protome di sinistra.

**Bibliografia**

V. in generale al n. 259.

**256. Doppia protome cervina su lungo stocco, alt. totale 140 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Identico ai nn. 254 e 255. Sul tipo, v. in genere il n. 259.

Patina verde.

Spezzata la protome sinistra alla radice del collo, spezzate le zampe della stessa alla nascita; spuntate le corna e rotta la zampa destra della protome di destra; scheggiature nella lama dello stocco, specie nella parte superiore.

**Bibliografia**

V. in generale al n. 259.



**257. Placca bicervide su lungo stocco, alt. totale 108 cm, dello schema senza il terminale 97 cm, del terminale 11 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Lo stocco, inserito per la punta nella placca bicervide, ne sostituisce, per recente cambiamento museografico, un altro visibile in *Sculture*, 1956, n. 57. Questo stocco mostra il tallone col bolo della piombatura per fermarla alla pietra d'offerta, e si infigge, di traverso allo schema cervino, in una fessura che si rileva, sopra il dorso della biprotome, in una ghiera piatta aperta verso l'alto.

Il profilo dello schema ricalca quello "poligonale" dei nn. 250-253, ma con disegno più terso e chiuso e con più elegante effetto geometrico e simmetrico. Della cornice "poligonale" è centro e perno l'elemento che si eleva sopra il dorso, a cavallo della fessura, costituito di due lunghi, esili e svelti bastoncelli cilindrici divaricati in basso, che, in alto, si fondono in una placchetta trapezoidale, decorata finemente con incisioni a rametto schematico, nella quale si incastra il resto basale d'una sottile lama indicata, dal confronto con il terminale del "labaro" di Padria n. 258, come di un pugnale. La lama era fermata alla placchetta da un chiodino che entrava nel piccolo foro visibile nella zona superiore, nel mezzo.

Quanto ai particolari figurativi dello schema animalesco, si notano i lunghi colli lisci sproporzionati rispetto alle zampe che sono corte come nel n. 250, le teste, stilizzate "a bastoncello", ma non del tutto "devitalizzate" e nelle quali sono segnati i dettagli degli occhi a globetto e dei musi modulati nel taglio della bocca. Dal muso della protome di sinistra emerge la lingua come nei nn. 251-253.



257a



257b

Se si volesse seguire l'ipotesi del Ferri nel ritenere lo schema un'elsa di spada, lascio immaginare la comodità e la sicurezza nell'impugnare l'arma per un manico terminante con la lama aguzza e tagliente d'un pugnale. Non è ripudiabile, però, l'idea dello stesso Ferri, che l'oggetto sia un segno di culto oplolatrico.

Per altre osservazioni v. il n. 259.

Patina verde. Rotti il corno sinistro della protome di sinistra ed il destro di quella di destra; rotto il pugnale del terminale, nella saldatura alla placchetta.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 247, tav. VII, 2; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 73; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 81, fig. 77; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 207, tav. XIV, 7; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 329, fig. 28; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 29; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 305; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 84; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 327; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 17; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 26, pp. 20, 24-25, 35, tav. XXIV, 26; Lilliu, *Il Ponte*, VII (Sardegna), 1951, p. 997; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 88; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 50; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 21, n. 50; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 50; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 50; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 32, n. 50; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 322, fig. 402; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 50, fig. 8 al centro; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 55, n. 57; Ferri, *Rend. Lincei*, s. VIII, vol. XII, 11-12, 1957, p. 356, fig. 2, 1 (non esiste la ghiera qui figurata sotto la placca dello schema; non esatta la posizione della spada infilata di fronte; non disegnata la ghiera sopra il dorso animalesco); Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 138, fig. 95 a sinistra; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 267, pl. 44 al centro (data, per errore, come proveniente da S. Vittoria di Serri).

**258. Insegna oplolatrica?, alt. del supporto della spada centrale 9 cm, di detta spada 129 cm; alt. dello schema dalla punta del pugnale alla base dei pendagli 20 cm; alt. spade laterali 127 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 162; Cat. Lilliu, 244).**

*Provenienza:* Padria (Sassari), loc. Sos Cunzados o Funtana Coberta, nome, quest'ultimo, che fa pensare all'esistenza d'un pozzo sacro adatto all'esposizione della "insegna" (per un omonimo pozzo sacro a Ballào, nel Gerrèi, v. Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 276, fig. 65 a p. 281).

Lo strano oggetto fu rinvenuto con gli elementi separati e presto fu ricomposto, nella collezione privata del primo possessore V. Dessì, come lo vediamo a fig. 258b, in un'immagine divulgata da tempo perché la osserviamo già in riproduzioni fotografiche del 1909. Fu quasi certamente lo stesso Dessì a proporre la ricostruzione, non mai discussa sino al 1957, quando S. Ferri la giudicò "archeologicamente" inaccettabile (p. 353 ss., dell'articolo citato in bibliografia). Così come appare nella figura abituale, l'oggetto risulta composto di tre elementi aperti a ventaglio, disposti in simmetria; cioè di due spade laterali oblique in fuori che ne limitano una terza, dritta, che risalta sia per la postura centrale – perno della composizione – sia perché è sormontata da un curioso finimento a lastra bicervide terminante in alto in un pugnaleto. Uno schema del genere si capisce nel gusto geometrico dell'arte protosarda, e non lo si deve rifiutare *a priori*, per non possederne l'autentica visione originaria; la c.d. "insegna" di Trestina (n. 260), ci

offre un altro esempio di partizione triplice, nelle tre protomi cervine di *stile sardo*, che sovrastano il fusto.

La spada centrale sorge da una basetta consistente in due pezzi fusi insieme. Il pezzo superiore è una ghiera cava a piastra rettangolare orlata in alto e in basso da un cordone in risalto zigrinato a spina di pesce; la sezione del cavo riproduce, in calco, quella in rilievo della lama che vi si introduceva, a nervatura bifacciale sfalsata (v. fig. 1 dell'art. del Ferri). Il pezzo inferiore consta di quattro peducci arcuati (due integri e due spezzati alla radice da antico tempo), posti perpendicolarmente alla ghiera e desinenti, alle estremità inferiori, in anelli per i chiodi che fissavano la basetta al suo supporto; (v. la ricostruzione in fig. 1 del Ferri che ritiene la basetta un'elsa).

La lama della spada, col tallone privo di elsa e senza tracce di piombatura, si leva dal sostegno con la punta in su. Nella parte basale, sulle costolature, si notano incisioni irregolari a spina di pesce; e su d'un margine si distinguono due brevi intacchi fatti ad arte. La punta della lama è stondata. Questa si incastra nella ghiera inferiore della lastra bicervide, ghiera di forma trapezoidale con l'orlo modinato, a sezione di cavo corrispondente a quella bicostolata della lama stessa (si confronti la ghiera con le consimili dei nn. 251-253).

L'elemento più vistoso ed eccitante è dato dalla grande lastra bicervide che corona la spada. La lastra, di forma quadrangolare, si allarga in alto e si fonde, in una linea sinuosa, con lo schema delle protomi.

Nel mezzo della lamina sono ritagliati, in simmetria bilaterale, due piccoli usci rettangolari, forniti di chiusini a maniglietta verticale (un elemento è andato perduto in una recente Mostra); i chiusini si adattano perfettamente al battente a rincasso degli uscioli, girando su cardini ad anellini orizzontali. Si aprono e si chiudono, alternatamente, uno da una faccia e l'altro dalla faccia opposta, per un simbolismo ideologico che ci sfugge: l'uscita e l'entrata d'un luogo trascendente, visto come in trasparenza di là dal diaframma terreno della lastra, o il segno materiale della partenza e del ritorno alla casa in un misterioso magico viaggio rituale corrispondente al ciclo vegetativo?

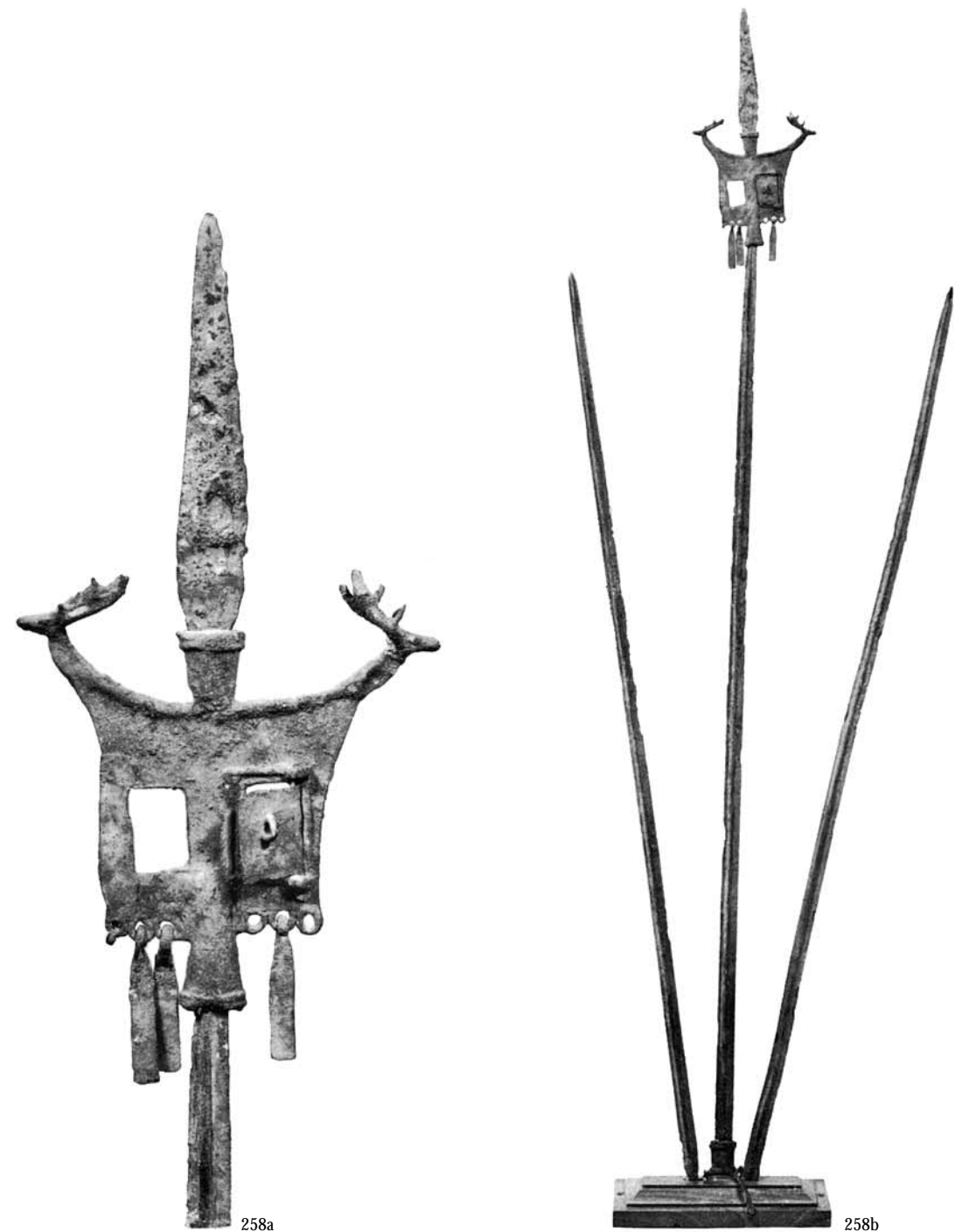
Sotto le minuscole aperture, al margine inferiore della lastra, tre occhielli per parte sospendono altrettanti pendagli in forma di accettine o linguette "hallstattiche" (Ferri), forse non soltanto ornamentali, sebbene torni ovvio il confronto di questi elementi mobili con guarnizioni decorative e monili delle civiltà estense, picena ed etrusca di tempi fra l'VIII ed il VII sec. a.C. (Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 339).

Infine, la lastra si confonde, alla sommità, con lo schema cervino, a doppia protome contrapposta. Lo schema è quello d'un crescente – non sappiamo se intenzionale o meno –; e, se lo ritagliamo idealmente dalla parte della lastra con gli usci (che potremmo chiamare parte architettonica), si assomiglia stranamente al profilo d'una navicella avente due anziché una sola testa di cervo all'estremità (il riscontro è sottolineato dal bordo in rilievo che accompagna il contorno dorsale – concavo – delle biprotomi). Queste ultime, a differenza delle consimili di Abini, mostrano le membra meno sviluppate: colli più corti, lisci; corna brevi, poco ramificate; teste meno irreali, gracili e puntute, con la solita indicazione degli occhi a globetto.

Le corna delle protomi convergono all'indietro per incorniciare l'elemento terminale – una sorta di acroterio – della lastra. È questo un pugnale a lunga e larga foglia lanceolata, infisso in una ghiera identica alla sottostante, che riprende e finisce la linea centrale della spada, lasciando aperta e tesa verso l'alto l'elegante e svelta composizione verticale dell'insieme figurativo.

Definire il significato di questa sorta di "labaro" è impossibile. Certo la lastra non è un

puro ornamento, nemmeno a ritenerla, sulle tracce di S. Ferri, l'elsa "barocca" di una spada di parata, di un culto oplolatrino. Vi sono concentrati tanti elementi che non si spiegano come semplice decorazione (si badi soprattutto ai piccoli usci), e non è casuale che, in essi elementi, prevalgono le armi, che sono simboliche (spade, pugnale, forse gli stessi pendagli se sono accettine). Non è un caso nemmeno che il coronamento della lastra "magica" sia data dalla figura dei cervi, per di più in uno schema del mondo surreale (cioè



258a

258b

*religioso* per gli antichi); ai cervi poteva essere riconosciuta anche una significazione sacra. Se non si temesse il rischio di “mitizzare” cose che soltanto la distanza dei secoli e la mutata spiritualità ci rendono oscure e “trascendenti” più di quanto non lo fossero all'origine e per genti di un luogo ideologico diverso, si sarebbe tentati di supporre, nell'oggetto di Padria, l'immagine astratta d'un dio della guerra: i cui segni esterni erano le armi e il cui doppio *totemico* era il cervo. Forse è resa anche l'atmosfera surreale nel quale questi viveva, quello squarcio di ambiente trguardato di là dai piccoli sportelli dell'edificio “magico” della lastra.

Chi legge vorrà scusare questo “poetico” excursus!

Patina verde. Perduti, oltre uno sportellino, tre pendagli, uno del lato sinistro e due del destro; perduti anche – di recente perché v'è un cenno nel Cat. Lilliu – tre anelli di bronzo ed una catenella frammentaria, alla base della spada di sinistra.

#### Bibliografia

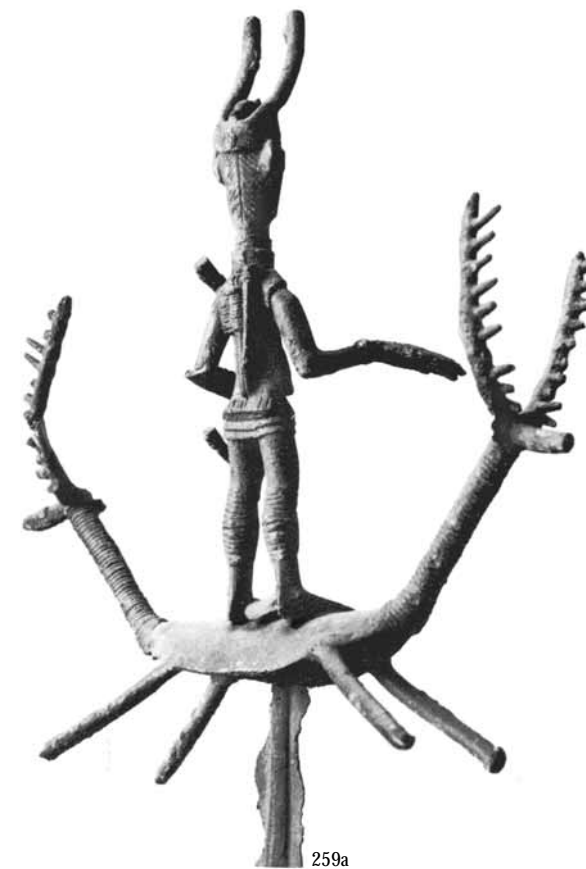
Milani, *Rend. Lincei*, 1909, XVIII, p. 591; Milani, “Sardorum Sacra”, 1909, pp. 314 ss., 335, fig. 1-2 e 2a; Pais, *Rend. Lincei*, 1909, pp. 37-38; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, pp. 128, 159, 177-180, figg. a pp. 127 e 129; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 365; Porro, *Atene e Roma*, 1915, XVIII, n. 199-201, p. 182, figg. 10-11; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 55; Taramelli-Mingazzini, *Edizione archeologica Carta d'Italia*, Foglio 193 (Bonorva), 1940, p. 111, n. 46; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 350, nota 33; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, pp. 10, 12, 20, 31, 456, tav. IV, 1; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 58, tav. XVI, 3; Lilliu, *Il Ponte*, VII (Sardegna), 1951, p. 997; Lilliu, *St.S.*, 1952, X-XI, pp. 88, 109; Lilliu, “Bronzetti nuragici da Terralba”, 1953, p. 59; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 319, fig. 399, p. 320, fig. 400; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 66, n. 124-125; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, tav. XXIX, fig. XXXI; Ferri, *Rend. cit.*, 1957, p. 353 ss., fig. 1 e fig. 2, 7 (ricostruito come elsa di spada con la punta in giù); Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 140, figg. 97-98; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 268, pl. 45.

#### 259. *Figurina d'arciere su schema bicervide*, alt. totale 113 cm, dell'arciere 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Lo schema è infisso sulla punta d'uno stocco, dalla lama lunga, sottile, ma elastica e resistente, che mostra il tallone spezzato (la spada originaria, visibile ad esempio in *Sculture*, 1956, n. 59, è stata sostituita, in un recente restauro, con altra spada che mostra il tallone immerso nel bolo di piombo che la fissava alla pietra d'offerta). Però non c'è da aver dubbio che anche il primitivo elemento avesse la piombatura al tallone, perché fra i settantatre stocchi restituiti dal ripostiglio di Abini ben ventidue conservano la saldatura plumbea che li fissava, con la punta in su e alle tavole d'offerta: cioè pietre delle quali furono rinvenuti esempi in posto, nell'area di un tempio delle acque (Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1, 9-10, p. 138, tav. V, 13: stocchi con resti di impiombatura; sul tempio v. Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, p. 50 ss., figg. 1-5).

Lo schema è costituito dalla statuina di un arciere eretto su d'una lastra laminare a duplice protome di cervo. I piedi della statuina sono saldati, a parte, alla lastra e questa era fissata alla lama dello stocco, ribattendone la punta, tra le gambe della statuina stessa (il restauro di cui si è detto falsa l'originale poiché la punta della lama emerge dritta dalla fessura della lastra).



259a



259b



259c

L'arciere sta frontalmente a gambe allargate, in posizione di tutto riposo, come le figurine consimili nn. 98 e seguenti, al pari delle quali leva la destra nell'atto di devozione e con la sinistra impugna l'arco appoggiandolo, per comodità maggiore, alla spalla.

In testa mostra l'elmo con lunghe corna erette, con cresta frontale (un abbozzo di visiera?) ed un anello nella parte superiore, ritenuto un appiccagnolo (Pais) ma adatto anche a mettervi un ornamento posticcio.

Al corpo veste un triplice indumento, costituito da due tuniche e da un corpetto, frangiato nell'orlo ma soltanto da tergo. La tunica superiore ed il corpetto si rilevano, al collo, in due stretti avvolgimenti di protezione, come nei nn. 11-13, 16, 30, 98. Intorno al collo gira pure una sorta di giustacuore dal quale pende, davanti, unita da una striscia più stretta, la solita piastra che difende lo stomaco (cfr. con il n. 98), e dietro il consueto gruppo di vasetto-faretra-spada. La difesa è completata dalle gambiere che coprono gli stinchi modellati a spigolo come nel n. 86; le gambiere mostrano la consueta placca ovale che protegge le tibie e, al polpaccio, sono strette da una serie di stringhe concentriche e sovrapposte di pelle rese a rigature e rilievi alternati (v. i nn. 82, 89, 96, 98).

Nella testa si distinguono i capelli, emergenti a frangetta frontale sotto l'elmo e sulla nuca resi col solito stilismo del rametto schematico. Colpisce la fattura del volto a contorno poligonale, allargato alle tempie e ristretto al mento: vi si nota soprattutto il taglio dell'occhio, perfettamente rotondo, contornato dal rilievo preciso delle palpebre; per il resto il solito schema a T di sopracciglia (tratteggiate) e naso, la piccola bocca, il mento sfumato nel collo fortemente scolpito.

Lo schema animalesco consta di una placca accartocciata e cava all'interno, non perché dovesse ricevere la massa di piombo fuso per saldarvi il tallone della spada (Ferri), ma perché è questo un modo, non molto frequente, ma usato, per modellare le statuine, secondo la tecnica della laminatura dei vasi: si vedano ad esempio i nn. 209 ss., senza alcuna fessura per introdurre una spada, in quanto figurine a sé stanti. Nel dorso convesso della placca si riuniscono, stilizzandosi, i due mezzi corpi dei cervi i quali, pertanto, mostrano ciascuno due zampe: quelle anteriori, modellate a bastoncello sottile, e tese obliquamente in avanti. Con la posizione obliquata in giù, esse fanno "pendant" geometrico e simmetrico, alla linea dei colli delle bestiole, obliquati in su. Questi colli sono lunghissimi, stirati, quasi volessero suggerire (d'accordo col movimento in avanti delle zampe) immagini di figure in corsa. La superficie ne è variata da un avvolgimento fine e sottile di anellini concentrici – dalla testa alla radice del collo – i quali sembrano "simbolizzare" una legatura reale, come se l'architettura anatomica si considerasse fatta di pezzi staccati, congiungibili fra di loro come oggetti materiali. Le superfici rigate marginali dei colli sono lo studiato riquadro della zona rigata centrale, costituita dallo stilismo delle gambiere ai polpacci, e concorrono, dunque, alla partizione decorativa dello schema figurale che gioca evidentemente sull'alternanza di superfici lisce e superfici disegnate tanto nella placca araldica quanto nella statua umana. In superfici lisce e marginali, che riprendono quella mediana del corpo bicervide, emergono, dal fusto rigato dei colli, le teste cervine con l'ampio palco delle corna eretto e articolato in dieci corti rami obliqui, scanditi geometricamente. Verghette cilindriche sono le teste, troncate alle estremità, variate solamente dai bitorzoletti a fior di pelle degli occhi e dalla testa embrionale delle orecchie.

Da quando l'oggetto fu rinvenuto insieme ad altri consimili nel 1878 e sino al 1957 (cioè per circa 80 anni), la sua posizione, anche originaria, con lo schema sulla punta della spada e col tallone di questa impiombato a una base di offerta, non fu mai messa

in discussione, essendo pacifica per tutti. Ma nel 1957 S. Ferri ha creduto insostenibile tale postura – che qui si mantiene – ritenendola erronea ricostruzione tardiva di una antica ed autentica collocazione delle parti in cui il tallone e non la punta della lama si inseriva nella fessura della lastra rafforzandosi con l'impugnatura colata nel suo cavo. Ed ha ritenuto, pertanto, lastra e figurina non altro che l'elsa d'una spada: una spada – soggiunge – non d'uso pratico, sibbene di parata e di culto, un segno oplitico, un "simbolo del dio della guerra". Una serie di else di spada con impugnature variamente architettate ad antenne dell'epoca di Hallstatt e secoli successivi costituirebbero per l'Autore le gemelle europee della nostra, e la prova della ricostruzione nuova e definitiva.

Ciò che più potrebbe allettare della spiegazione del Ferri è la semplificazione che essa porta nel campo esegetico dell'oggetto, il cui elemento figurativo da mitici e reconditi significati passerebbe a mera decorazione. Per il resto nulla v'è, in quella ipotesi, di stimolante e soprattutto di convincente, perché le spade addotte a confronto hanno poca o nessuna somiglianza nell'impianto e nell'ornato dell'elsa, hanno l'elsa manicata (mentre di impugnatura sono prive le supposte else di Abini), sono tutte "guerresche" e non di parata. Si aggiunga che niuna traccia di piombo, per la pretesa inserzione del tallone della lama, è nel cavo di alcuna delle tante placche bicervidi; che il modellato "a cavo" si riscontra, come ho detto, anche in bronzetti non pertinenti a spade; che – ripeto – 22 su 73 spade del tipo che ci interessa furono impiombate alle basi di pietra, col semplice tallone senza elsa alcuna, con la punta in su, per offerta alla divinità.

Non accettata l'ermeneutica del Ferri, bisogna tornare alle diverse interpretazioni date, in passato, della figurina. Chi ha visto nell'immagine una divinità della guerra, chi un soldato che effigiò se stesso e i due cervi sacrificati in onore del dio, chi una "magia di caccia" (il doppio sostitutivo dei cervi che si intendevano catturare e poi sacrificare, in ricordo d'una felice impresa guerresca) etc.

Lasciando libertà di scelta dell'una o dell'altra di queste spiegazioni, difficili da precisarsi per il simbolismo oscuro della religione e dei culti protosardi, conviene rilevare alcuni motivi formali ed ideologici che consentono di collegare lo schema singolare con prodotti della bronzistica mediterranea, specialmente orientale.

Anzitutto è la stilizzazione araldico-geometrica delle protomi cervine accoppiate per il dorso. L'origine sta nell'Urartu (Caucaso), come prova la doppia protome animalesca di Kazbek (A.M. Tallgren, *I.P.E.K.*, 1930, p. 50, tav. 5, 7); e di lì trassero ispirazione, diretta o mediata (Grecia), le imitazioni etrusche picene e continentali europee (Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 190 s.; Pallottino, *Archeologia Classica*, VII, 2, p. 120); potrebbero derivarne anche le sarde per il tramite della corrente "orientalizzante" c.d. "asiatica-continentale" (Pallottino, *Arch. Class.*, IX, I, 1957, p. 92 ss.), attiva sulla fine dell'VIII e nel VII sec. a.C. In ambiente urarteo si trovano anche protomi infilzate da spade, come le nostre da Abini e da altri luoghi sardi (nn. 212, 229, 248): per esempio quella bovina di Maicop, A.M. Tallgren, cit., tav. 7. E pure lo schema di figure umane sopra animali ha remoti archetipi transcaucasici, nell'area chaldica dell'Armenia russa, dove la civiltà fiorì, con uno splendido sviluppo metallurgico, tra il IX e l'inizio del VI sec. a.C.; si vedano le statuine antropomorfe su teste animalesche in Tallgren, cit., tav. 6, 6, 7 (Caucaso, Digurien).

Patina verde. Rotti: il corno sinistro, la mano destra e la corda dell'arco del soldato; le corna della protome di destra e una zampa della protome di sinistra.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 247, tav. VIII, 4; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 108, tav. IV, 2, p. 72;

Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 81, fig. 76; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 209, tav. XIV, 2; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 329, fig. 29; Pettazzoni, *Religione primitiva*, 1912, p. 48, fig. 12; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 29, fig. 35; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 325; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 84, figg. 105-106; Albizzati, *Historia*, 1928, p. 385, fig. 4; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 36, fig. 2; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 183; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 327; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 10, nota 16, p. 14, tav. IV, 2 e p. 22; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 25, pp. 20, 24-25, 35, tav. XXIV, 25; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 58, tav. XVI, 4; Lilliu, "Il Ponte", VII, 1951, *Sardegna*, p. 997; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 88; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 60-61; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 48; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 21, n. 48; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 48; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 48; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 32, n. 48, fig. 21; Zervos, "Bronzes sardes", in *Plaisir de France (Arts)*, num. spec., 1954, p. 35, fig. a sin.; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 323, fig. 403; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 48, fig. 8 a destra; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 55, n. 59-61; Ferri, *Rend. Lincei*, 1957, p. 356, fig. 2, 5 (non esiste il "cuneo" sotto la placca, figurato nel grafico); Lilliu, *St.S.*, XIV-XV, 1, 1958, p. 262; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 139, fig. 95 a destra e fig. 96; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 267, pl. 44 a destra (indicata, per errore, con provenienza da S. Vittoria di Serri).

**260. Insegna (?) con triplice protome di cervo, alt. 25,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze.**

*Provenienza:* Città di Castello (Perugia), loc. Trestina.

Su un grosso fusto cilindrico, modinato a tori con rigature concentriche e a scozie lisce, si levano marginalmente tre protomi cervine, col muso rivolto all'esterno.

Il collo delle protomi è lungo ed erto e mostra il pomello che segna il risalto delle cartilagini della laringe. La testa, "strutturale", presenta i dettagli della fronte bombata, degli occhi a globetto, del muso sfaccettato all'estremità, delle orecchie lanceolate tese all'indietro sotto le corna. I palchi si rizzano verticalmente a ramificazione corta, con i bronchi aguzzi come spine, triplici sulla punta; è segnata la corona del corno alla base del palco.

L'impostazione delle protomi si accosta a quella delle tre protomi di cavallo sull'ansa di un'anfora di Orvieto, della metà del VII sec. a.C., considerata di fattura etrusca (Giglioli, *St.E.*, 4, pp. 106 ss., 121, figg. 1-2); alla base di quest'ansa c'è un legame a funicella come l'avvolgimento al giunto tra corna e terminale nel doppiere n. 261. Più genericamente, si può dire che la postura delle teste cervine dell'oggetto di Trestina, marginate intorno ad una superficie rotonda, risponde alla concezione compositiva delle protomi varie animalesche, per lo più a contenuto fantastico, che girano, rivolte in fuori, intorno all'orlo di lebeti bronzei (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 287, tav. 16: Cere; Mansuelli, *Etruria*, p. 44, fig. 7: Vetulonia) o di bacini d'argento dorato (*Mostra dell'Arte*, p. 32, n. 94, tav. XX: Palestrina), di gusto orientalizzante, d'importazione sirio-cipriota o urartea o di produzione locale, del territorio toscano-laziale, di tempi del VII sec. a.C.

L'iconografia, invece, e lo stile, oltre che il senso generale e le caratteristiche di certi particolari, avvicinano molto le teste cervine di Trestina alle protomi di cervo degli schemi araldici e delle barchette sarde (nn. 250 ss., 319, 322 etc.).

Perciò, ed anche per la considerazione che il tema del cervo è molto raramente usato nel repertorio figurativo etrusco-italico, sarei propenso a supporre l'oggetto di Trestina di fattura sarda; o, quanto meno, a considerarlo il prodotto di un centro marginale all'arte

orientalizzante asiatico-continentale e sirio-cipriota, ancora da identificare, ma che potrebbe avere agito sia in Etruria o in luoghi perietruschi della Penisola, sia anche in Sardegna, verso il VII sec. a.C.

Patina verde.

**Bibliografia**

Baldeschi, *Not. Scavi*, 1880, p. 6; Magherini-Graziani, *Storia della Città di Castello*, 1881, p. 61 ss.; Gammurrini, *Roem. Mitth.*, 1897, p. 88; Mariani, *Bull. Paletn. It.*, XXV, 1899, p. 68; Milani, *Il R. Museo arch. di Firenze*, 1912, 1, p. 296, 2, p. 24, tav. CXIX; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, pp. 12, 26, 31-33, tav. III, 1; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 60; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 56; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 178.



260

**261. Doppiere liturgico con testine umane e segni simbolici, alt. 22 cm, largh. dei bracci 14,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Castelsardo (Sassari), loc. Santa Maria di Tergu.

Il doppiere consta di una ghiera cava troncoconica e di due bracci ricurvi a mezzaluna finienti ciascuno in coppette portacandele; alla base della ghiera si vede un foro che la fissava, per mezzo d'un cavicchio ribattuto, ad un supporto di legno o di altra materia facilmente perforabile.

La ghiera si fonde insensibilmente con i bracci simmetrici, di ampio garbo semilunare, con l'estremità superiore inclinata un po' all'indietro come corna bovine. Le coppette si attaccano alla sommità dei bracci con una modinatura simile a quella della lampada n. 368, stretta alla base da un avvolgimento di quattro cordoncini in rilievo, motivo comune per stilizzare un giunto, nella bronzistica nuragica.

Sulle due facce della ghiera, poco sotto l'incontro dei bracci, figurano in basso rilievo delle testine umane contrapposte in schema bifronte, come le note protomi animalesche (n. 259). Sono faccine oblunghe, un po' schiacciate e dilatate, con la fronte neutra, il mento sfuggente, le piccole orecchie esibite di fronte e con un forellino cieco per indicare il cavo, e con i tratti marcati dell'arcata sopraccigliare e del naso ortogonale ricurvo nel profilo (il caratteristico schema a T notato in tante figurine nuragiche) e degli occhi a globetto ellittico cerchiato dalle palpebre in rilievo; la bocca è, invece, appena accennata da una breve incisione. Il modellato dell'insieme del viso è morbido, un po' rigonfio, quasi soffiato, come in certe statuette a tutto tondo (nn. 24-26, 47-49, 60). Stilisticamente, e come espressione, le faccine ricordano molto il viso degli arcieri nn. 89 e 100: nessun dubbio quindi sulla autentica e genuina educazione "nuragica" di chi le modellò con la consueta tecnica della cera persa.

Al disotto delle testine, per tutto il giro e sino quasi alla base, la ghiera è segnata da una decorazione grafica, ottenuta a lieve puntinatura a mano libera. Sono otto segni – quattro forcine e quattro pugnoletti – che si succedono vicendevolmente, secondo un ordine alterno d'altezza e con una certa simmetria di disposizione d'insieme e nei particolari: le tre forcine interne, più alte e tutte della stessa lunghezza, cadono due sotto ciascuna delle testine e la terza – quella intermedia – sotto lo spazio compreso fra le protomi plastiche; nell'ordine basso una coppia di pugnoletti è più piccola dell'altra che si chiude alla stessa altezza della quarta forcina marginando, simmetricamente, il registro inferiore. Nell'insieme lo specchio ornamentale è tutto riempito e l'*horror vacui* eliminato.

La forma del doppiere è singolare per la Sardegna e per la civiltà paleosarda. Non è nuovo, invece, il mezzo di illuminazione con candele tipo "funale" che è molto antico e di cui si ha prova in candelabri bronzee di foggia chaldica-cipriota, d'importazione fenicia dell'VIII sec. a.C., trovati in vari luoghi dell'Isola in contesti medionuragici (Lilliu, *St.E.*, 1944, XVIII, p. 335; *St.S.*, 8, 1948, p. 9, nota 8; *Serri, San Vero Milis, Tadasuni*).

Un tipo di candelabro simile al nostro non si è avuto, finora, nemmeno in strati culturali, più o meno coevi, fuori della Sardegna. I candelabri fittili delle tombe tarquiniesi, datati 850-750 a.C. (Pallottino, *Mon. Ant.*, XXVI, 1937, col. 133, 144, fig. 26 a d.) o quelli, di origine asiatica, sui cilindri ciprioti quasi contemporanei (Palma di Cesnola, *Salamina*, 1887, p. 134, tav. XII, 16), che sono candelabri con ghiera sormontata da bracci lunati, si allontanano per la forma della ghiera e per il numero dei bracci (sino a sette) dall'esempio sardo che ci interessa (Lilliu, *St.S.*, cit., p. 9, note 9-10, con altre correlazioni).



261a



261b

Questa singolarità della foggia del lume ha contribuito certamente a far ritenere il nostro oggetto tutt'altro che un candelabro, ma invece, come ha ipotizzato il Ferri, l'elsa ad antenne di una lunga spada fissata al manico per mezzo del foro aperto alla base della ghiera (*Rend. Lincei*, s. VIII, vol. XII, 11-12, 1957, p. 360, fig. 2, 2). Ipotesi suggestiva ma che non riesce a farmi abbandonare quella di doppiere, proposta nella prima pubblicazione dell'oggetto ed accettata da tutti gli altri studiosi, tranne che dal geniale collega dell'Ateneo pisano.

Passando alla decorazione del mobiletto, per la postura delle testine in rilievo il confronto più ovvio è con lo schema di faccia umana figurata nel noto oggetto a corna bovine da S. Maria di Tergu, ripetutamente pubblicato e ritenuto dai più un'insegna rituale o religiosa (Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 97, fig. 95; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 156, fig. 5; Id., *St.E.*, 1944, p. 331, tav. XLIX, 3; Id., *St.S.*, 8, 1948, p. 11, tav. II, 2), salvo che dal Ferri che lo suppone l'elsa di una spada (cit., p. 360, fig. 2, 6). Risaltano le somiglianze iconografiche e stilistiche tra le faccine dei due oggetti, oltre che la rispondenza nell'impostazione dell'ornato sulla affine architettura degli oggetti stessi.

Non si riesce, invece, a comprendere il rapporto iconografico e specie stilistico che M. Guido ha proposto di recente tra le testine del candelabro e schemi di viso umano in anelli d'oro di supposta provenienza sardo-punica nel Museo Vittoria e Alberto di Londra, di fattura celtica (*Sardinia*, p. 179 s., fig. 56); il gusto baroccheggiante dell'ornamentazione



di questi gioielli è assolutamente estraneo alla rigorosa compostezza geometrica delle testine del candelabro.

Piuttosto, per il motivo delle testine accoppiate e opposte in schema bifronte, oltre che quello citato delle protomi animalesche, potremmo suggerire esempi della Grecia protoellenica, come nel noto ornamento aureo di Egina (Lilliu, *St.S.*, 8, p. 11, con bibliografia: VIII-VI sec. a.C.) e dell'Etruria, come nella statuina bronzea del Museo di Firenze (Lilliu, cit., p. 11, tav. III, 3: VII sec. a.C.): esempi, questi ultimi, assai pertinenti perché gli schemi contrapposti sono di protomi umane, quali nel candelabro. Il tema è sicuramente orientalizzante e, forse, di prima origine armeno-caucasica, come è stato detto.

Quanto ai riscontri iconografico-stilistici delle testine del mobiletto di Tergu, a p. 13 di *St.S.*, cit., ho portato quelli di parecchie statuine a tutto tondo medionuragiche dell'VIII-VII sec. a.C. (più vicina fra le altre il citato arciere di Usellus).

Ben strana e di significato oscuro è la grafia decorativa-simbolica del fusto del candelabro. Sicuramente vi si riconosce il tipo del pugnaleto ad elsa gammata per cui v. i nn. 345-346. L'altra forma di segno è di lettura incerta. O si tratta d'un oggetto rituale forcuto per cui sovengono i riscontri coll'insegna a corna bovine di Tergu sopra accennata e con l'asta terminale lunata stretta da una figurina in rilievo su vaso fittile da S. Anastasia di Sardara, arnese, pure questo, ritenuto religioso-culturale (Lilliu, cit., p. 15, tav. II, a; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 222, fig. 253; per Ferri, cit., p. 360, fig. 2, 4, invece, la solita elsa ad antenne di spada: ma qui l'ipotesi è assolutamente fantastica!). O si riproduce, schematicamente, la sagoma di spade ad antenne, interpretazione che, se valida, darebbe un argomento alla predetta tesi del Ferri, riconoscendosi nel disegno intero punteggiato sul fusto quello reale dell'arma ridotta all'elsa nel supposto candelabro.

L'abbinamento di due tipi di arma – pugnaleto e spada – sarebbe più proprio, certo, alla decorazione d'una vera e pratica arma e, in genere, l'associazione di due armi pare più coerente, per il contenuto, dell'associazione disforme di un'arma e di un'insegna religiosa di diversa natura. Ma nulla vieta di supporre che il segno del pugnaleto possa avere anche un significato sacro-culturale (nelle statuine è più che altro un oggetto talismanico) e che, pertanto, concorra a sottolineare il carattere rituale dell'arnese che decora insieme all'altro elemento, sia questo una spada o sia un'insegna lunata.

Faccine in rilievo e segni schematici puntinati sembrerebbero quindi costituire dei simboli ideografici – forse anche connessi con l'oplolatria – che fanno del candelabro un pezzo liturgico, chissà un candelabro processionale portato infisso su un lungo fusto ligneo o di altra materia. Al carattere sacro-culturale dell'oggetto potrebbe pure accennare la concezione simmetrica dell'insieme sia nella struttura sia nell'ornamentazione che è basata sul tema del doppio e dei multipli del doppio: cioè su d'una iterazione che, pur rientrando in una convenzione decorativa del gusto geometrico protosardo, ne esula per assurgere a significato di magia del numero, ossia a simbolo del mondo trascendente ed irreal della religione.

VIII-VII sec. a.C.

Patina verde. Integro.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 5 ss., tav. I, II, I A-B; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 58; Lilliu, *Il Ponte*, VII (*Sardegna*), 1951, p. 997; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 60; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 155, fig. 167; Ferri, *Rend. Lincei*, s. VIII, vol. XII, 11-12, 1957, p. 360, fig. 2, 2; Guido, *Sardinia*, 1963, pp. 176, 179 s., fig. 55.

**262. Sgabello simbolico, alt. res. 10 cm, alt. dello sgabello 3,1 cm, diam. al sedile 3,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dallay.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Uno sgabello rotondo a quattro piedi in croce, uniti da una traversa circolare che sovrappende tra piede e piede quattro anellini, è sostenuto nel fondo inferiore, proprio nel mezzo, da un'asticciola di sezione cilindrica, rinforzata nel giunto col sedile da un avvolgimento in risalto di sei cordoni metallici girati a spirale. È probabile che dagli anellini pendessero delle lamine ornamentali come nel n. 258 ("trofeo" di Padria).

La forma dello sgabello è simile a quella dei seggiolini delle statuette femminili nn. 68, 123, 124, nelle quali taluno ha voluto vedere delle divinità materne. Con questa ipotesi ci spiegheremmo un po' la raffigurazione del sedile, come se fosse eretto a simbolo della divinità assisa senza che essa venga effigiata. In fondo l'idealizzazione del sedile (trono, cattedra etc.) nel linguaggio simbolico e nelle espressioni artistiche della religione è abbastanza comune.

Ma può supporre anche che lo sgabello in esame sostenesse, in origine e per certe occasioni, senza essere fissata, una statuina vera e propria, figurata seduta come quelle di nn. 183 e 184, che sono pure di natura sacra.

Altrimenti non saprei spiegare lo strano oggettino la cui asticciola, spezzata nell'estremità inferiore, doveva introdursi in un supporto stabile, seppure non era impiombata sulla solita base di pietra, come elemento votivo.

Patina verde. Spezzato un piede del sedile, rotta metà della traversa circolare con due anelli mancanti.

#### Bibliografia

Inedito.



262a



262b

**263. Sgabello simbolico**, alt. 3 cm, diam. 3,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Villa Giulia in Roma (inv. n. 59918).

*Provenienza:* Vulci (Grosseto), loc. Cavalupo, necropoli Osteria.

Il piccolo oggetto si assomiglia nell'insieme a quello del n. 262, pur variando nei particolari.

Mostra, anzitutto, cinque e non quattro piedi, con altrettanti anellini alla base fusi col supporto, mentre nel n. 262 gli anellini sono saldati alla sbarretta circolare che unisce i montanti e ricorrono tra piede e piede.

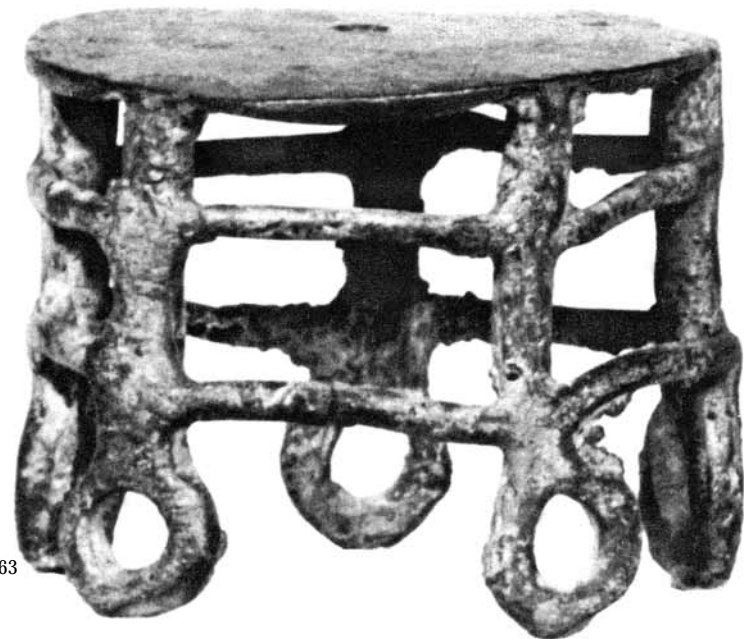
Altra variazione consiste nella presenza non di una ma di due traverse congiungenti i supporti, e nella forma di esse, a sezione cilindrica invece che a fettuccia come nel n. 262. Poi, il piano del sedile è di lamina meno spessa che nel precedente, anzi è a foglia assai sottile.

Anche questo esemplare doveva avere un sostegno verticale cilindrico, che sospendeva in alto lo sgabello. Non c'è traccia effettiva, ma lo fa supporre il foro al centro del piano del sedile, sufficientemente largo per farvi passare una verghetta.

Come il n. 262, l'oggetto sembra essere connesso con fatti d'ordine religioso e culturale, e comunque della sfera non pratica. Difatti, esso viene da una tomba e precisamente dall'interno del cinerario che restituì, con altri preziosi elementi, il preziosissimo bronzetto sardo n. 111.

Come questa figurina, lo sgabello si può datare nella prima metà dell'VIII sec. a.C., e tale datazione si estende al meno incompleto esemplare del n. 262. È molto probabile che il tipo del mobiletto sia di stile e di fattura protosardi, non apparendo nella mobilia etrusca nulla di simile.

**Bibliografia**  
Inedito.



263

**264. Rotella con simbolo solare (?)**, diam. 7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* ingresso c di nuraghe Albucciu (Arzachena-Sassari).



264

L'oggettino è costituito da due cerchi concentrici riuniti da due asticelle disposte in croce, che danno un disegno a traforo.

Consimili rotelle sono comuni nel territorio etrusco. Cito l'esempio, molto vicino al nostro, dalla tomba a fossa XLVII di Banditella a Marsiliana d'Albegna (Minto, *Marsiliana d'Albegna*, pp. 97, 268, tav. XLVII, 3) con datazione fine VIII-VII sec. a.C. Il Minto, che riscontra il pezzo della Banditella con esemplari di Vetulonia e delle necropoli volterrane e tarquiniesi (p. 268), ritiene questi oggettini delle falere o borchie traforate per bardature di cavalli.

Tali possono essere le rotelle della Banditella, che furono trovate in certo numero insieme ad elementi di morsi di cavallo dentro la fossa. Ma l'esemplare di nuraghe Albucciu, rinvenuto isolato, fa pensare ad altro significato. Per la sua forma a ruota radiata potrebbe essere, cioè, un pendaglio ornamentale-amulettico, che figura simbolicamente il sole.

Che un tale significato sia verosimile e molto probabile si desume dall'esempio di rotella di bronzo, a raggi, immersa in parte nell'impiumbatura, che si offrì come ex-voto nell'atrio del tempio di S. Vittoria di Serri (Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 381, fig. 55). Il dono votivo di una semplice e banale borchia di bardatura di cavallo non ha senso, lo ha, invece, l'offerta di un oggetto simbolico-sacrale.

Sulla simbologia religiosa di tali rotelle consente anche Zervos, pubblicando simili pezzi da Serri, *Civilisation*, 1954, p. 158, fig. 170.

Patina verde. Manca un quarto della rotella.

**Bibliografia**

Ferrarese Ceruti, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1-4, 1962, p. 189, fig. 8, 3.

**265. Modellino culturale di idolo taurino**, alt. 8,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* Olmedo (Sassari), loc. Camposanto.

Da una basetta rotonda a sezione lenticolare sorge, su di un corto e robusto sostegno cilindrico, lo schema delle corna taurine.

Queste si ergono verticalmente, curvandosi all'indietro, col margine superiore sbieco all'interno e puntuto.

Nel mezzo delle corna, alla base, si osserva una lamina triangolare, forse il resto di qualche figurazione.

Il bronzetto imita in piccolo le grandi immagini di corna taurine, forse di legno, simbolo del Dio-maschio (Deus pater), che si veneravano nei santuari nuragici. Anche il

modellino votivo viene da un luogo di culto: un pozzo sacro, dove il Dio-toro aveva devozione insieme alla Gran Madre, sua "partner".

La concezione ed anche l'iconografia dello schema sono sempre quelle che furono introdotte in Sardegna, sino dalla prima metà del II millennio a.C., sotto l'influenza della civiltà e della religione minoica. Si vedano, ad esempio, le figure schematiche di teste taurine in un ipogeo di Anghelu Rujù, dei tempi della cultura di S. Michele, 2000-1800 a.C., in Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 54, tav. XIII, b (anche alle pp. 117, 123 s., 125 s., 267 s., 282, 295 ss., sul culto della divinità tauriforme in età prenuragica e nuragica).

Patina verde. Integro.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 77, nota 15; Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1953, p. 118, tav. 1, 3.

#### 266. *Idolo betilico*, alt. res 3,75 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Teti (Nuoro), loc. Abini.

Su d'una basetta rettangolare, che sovrasta due perni cilindrici riuniti, prima della rottura, ad arco per essere infissi nel cavo della piombatura, sta piantata una strana figura. È un piccolo blocco trapezoidale, a sezione piatta con fianchi arrotondati, leggermente incavato nella parte anteriore, del tutto liscio e piano nella posteriore. Dal blocco, ai margini, emergono: in alto due colonnine spuntate separate da una gola rettangolare, in basso, sulla stessa linea delle colonnine, due escrescenze piatte e larghe a piede umano, con partizione delle dita segnate da striature sommariamente incise.



266a



266b



267

È ipotesi plausibile che la figurina rappresenti un doppio betilo antropomorfizzato in parte (segni dei piedi). La fasciatura a veste, o gonna, dell'idolo, lo farebbe supporre femminile: una deità madre. Evidente il confronto con la pietra a doppio betilo di Santa Vittoria di Serri, Taramelli, *Mon. Ant.*, 1931, col. 108, fig. 64, tav. XI.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1931, p. 57, fig. 8; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 150.

#### 267. *Demone (o divinità?) antropozoomorfo*, lungh. 18,5 cm, alt. 17 cm, spessore massimo 5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Nule (Sassari), loc. Su casteddu de Santu Lisèi.

Un'espressione, veramente originale e di grande interesse, di oscure ideologie mitico-religiose a sfondo di pandemonismo naturalistico, se non proprio un idolo di culto, è la singolare figurina che qui descriviamo tra insegne, simboli e immagini inerenti ad atti rituali. L'essere soprannaturale, in parte uomo e in parte bestia, è rappresentato in posizione stante, con le due zampe anteriori unite in basso da una laminetta orizzontale che funge da sostegno (visibile in Levi, *Not. Scavi*, 1937, p. 84, figg. 2-4); anche le posteriori, incomplete alla base per rottura, è possibile, per non dire certo, che aderissero a un analogo supporto, così che la forma del piedestallo della statuina può ricostruirsi come nei nn. 232, 236.

L'impostazione della figura è solida, anzi un po' pesante e tozza a causa del modulo lungo del corpo rispetto alla brevità degli arti, dei quali quelli davanti sono piuttosto sottili e affusolati nella forma e quelli di dietro si modellano a corto e spesso cilindro espandendosi lievemente alla base come se accennassero a zoccoli rudimentali col taglio netto delle estremità (la linguetta che si scorge all'interno della zampa posteriore destra è il resto della piccola sbarra di supporto).

La forte rientranza delle zampe posteriori, più brevi delle anteriori levate quasi verticalmente, porta a sollevare la linea del corpo fusiforme (e specie del dorso) dalla groppa alla testa a cui dà slancio e vigore il rigido e largo impettimento frontale della figura inquadrata in uno schema geometrico. Questo schema risulta dalla contrapposizione, sul piano verticale, alle zampe anteriori di due corte e informi braccia a fusto cilindrico che terminano in mani umane chiuse a pugno. Nel mezzo della cornice simmetrica creata dalla marginatura delle braccia prolungata nelle zampe contrapposte, come perno del disegno bilaterale spicca la testa dell'ibrido essere.

È questo una specie di mostro a corpo animale e testa d'uomo, nel quale la raffigurazione dell'elemento umano è chiara ed inequivocabile, ma quella animalesca appare piuttosto composita così da lasciare dubbi sulla precisa identificazione della specie, da parte nostra, ed anche sulla volontà dell'artigiano nel volerla precisare, poiché questi preferì affidarsi ad una libera interpretazione della sua fantasia, in armonia anche col carattere astratto del soggetto. La forma greve e statica del corpo e la brutale descrizione e accentuazione dell'organo genitale alludono alla corpulenza e alla forza sessuale del toro. La coda, viceversa, avvolta sopra la groppa ha più somiglianza con quella d'un suino e, meglio, torna alla stilizzazione a riccio che ne offrono figure di grifi e sfingi

nell'arte orientalizzante: ad esempio nel fregio inferiore della lastra di nenfro con rilievi da Tarquinia, loc. Monterozzi (*Mostra dell'Arte*, 1955, p. 15, n. 43, tav. X: VII sec. a.C.).

Il senso surreale del corpo dell'essere mitico, che risiede in questo non so che di indistinto e confuso di membra animalesche portate sul piano decisamente decorativo come nella coda, fa luogo, nella testa umana, a un segno più naturale. Di forma tondeggiante alla sommità espansa, eretta davanti sul collo lungo e robusto, nella parte posteriore la testa si fonde col dorso, marcando la stretta e organica congiunzione anche con la continuità sinuosa della linea. Il volto e il lato anteriore del collo emergono nudi dallo strano indumento che avvolge il resto del capo. Di profilo triangolare, piccolo di modulo, il volto è reso con tratto leggero di particolari fisionomici, a fine disegno di superficie, con stile che ricorda, in modo più raffinato e sofisticato, il tocco dei nn. 90, 100, 113, 117 ed altri. Al disotto della massa dei capelli, che fuoriesce dall'orlo del copricapo disegnandosi in una banda semicircolare incisa da sottili striature verticali decrescenti dal centro ai lati, sono segnati lievemente i vari dettagli della faccia: la fronte bassa e aggrinzita, le arcate sopraccigliari a segmento rientrante alla radice del naso, gli occhi a tenue tondino cerchiato dalle palpebre in rilievo, il minuto accenno del naso, la piccola bocca un po' aperta e la fossetta del mento distorta. Il gusto grafico e illustrativo è evidente e si inserisce nell'ornamentalismo proprio dell'essenza astratta e irrealistica della figura.

Questo linguaggio portato alla "decorazione" è più particolarmente marcato nell'abbigliamento del personaggio che presenta *vestite* parti umane e parti animalesche.

La testa, eccetto il volto e il lato anteriore del collo, è circondata da un copricapo (una sorta di elmo) a berretta conica, provvista alla base di brevi corna marginali ripiegate all'insù, con l'appendice superiore prolungata in un lembo ricurvo in avanti a larga lamina foliacea pendente sulla fronte come un riparo a tettoia. Il pennacchio, rigido, reca il dorso segnato alla mezzera e ai margini da incisioni longitudinali risparmianti all'interno due larghe bande a superficie liscia. La foggia del copricapo, limitatamente alle parti della berretta e del pennacchio, è nota e divulgata nella bronzistica protosarda, per essere portata per lo più da statuine di militari (nn. 90-94, 99-101, 127-131) e anche da esseri soprannaturali (nn. 108-110). In queste ultime figure iperantropiche il lembo ricurvo del copricapo è largo, anche se non nella misura del nostro, e rigato a fini incisioni seppure meno spaziate perché ricoprono tutta la superficie. Il rapporto interno è dunque evidente.

Ma la foggia è anche più interessante per le comparazioni esterne, in quanto, come è stato già notato, appare somigliante a tiare di origine orientale, assira e nord-siriana, con discendenze etrusco-italiche evidenti in figure di arte orientalizzante (K.R. Maxwell-Hyslop, *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs*, "Iraq", XVIII, 2, 1956, pp. 151 s., nota 1 a p. 152; Pallottino, *Arch. Class.*, IX, 1, 1957, p. 93, tav. XLVIII: teste barbute in lebe bronzeo con grifi da Vetulonia: VII sec. a.C.). Si tratta forse di influenza iconografica urartea, riconoscibile anche nella impostazione e nella forma delle corna alla base del copricapo del bronzetto di Nule, che si assomigliano a quelle di cappelli in statuette dell'Urartu. Porto l'esempio della figurina bronzea, del dio Teseba da Karmir Blur nell'Armenia sovietica, Pallottino, *Arch. Class.*, VII, p. 111, tav. XLIII: VII sec. a.C. (ma vedi lo stesso particolare delle corna nelle tiare dei tori a testa umana di Persepoli, S. Moscati, *Il profilo dell'Oriente mediterraneo*, Torino 1956, p. 284, tav. XXXII). Nell'esemplare sardo vediamo dunque la contaminazione di elementi che si presentano in fogge diverse di copricapi asiatici. Ciò da un lato sta ad indicare la fattura locale del



267a



267b



267c

pezzo, ma fa supporre, dall'altro, la lontana ascendenza concettuale e iconologica in aree esterne alla Sardegna, e specie in quella caucasica alla quale non mancano altri riferimenti tematici e formali nella bronzistica nuragica (v. n. 259).

Un adattamento dell'artigiano del luogo si scorge pure nell'ornato che figura nella parte posteriore del copricapo. Dalle linguette ai lati del pennacchio scendono due tenie le quali, riunite alla sommità della testa, si dividono sulla nuca e dietro il collo, allargandosi gradatamente verso il basso sino alle estremità frangiate che si fermano ai fianchi dietro l'attacco delle braccia. La cadenza ed il taglio dei larghi nastri ricordano le fasce che, in altre statue nuragiche, pendono per lo più dall'orlo superiore ma anche da altri punti di vari indumenti, doppie (nn. 4, 7, 11-13, 89, 96) o semplici (n. 113).

A sottolineare, per così dire, visivamente lo stretto connubio fra testa umana e corpo animalesco che diventano un tutto unico, il copricapo si prolunga, senza soluzione di continuità, in un'ampia pezza che, a guisa di camiciotto, scende sulle spalle e avvolge i fianchi sino all'altezza dell'attacco delle zampe anteriori, le quali, insieme al petto, fuoriescono libere dall'indumento. Come imprigionate nel camiciotto sono, invece, le opposte braccia, infilate in maniche lunghe e strette al polso, fatte d'un sol pezzo con l'indumento. Questo, infine, termina in basso con un orlo a frangia segnata da brevi lineette verticali incise sotto due rigature orizzontali parallele e sottostanti alla frangia delle tenie pendenti dal copricapo.

Il camiciotto copre il terzo anteriore del dorso risaltando a gradino sopra la parte mediana del corpo protetto, a sua volta, da una veste sottostante alla casacca. La veste, come il camiciotto, ripara le spalle e i fianchi dell'animale; ripara anche la groppa e le zampe posteriori che circonda con delle brache divise in due sezioni: la superiore liscia a risalto netto dell'orlo su quella inferiore che è ornata a reticolo inciso (una trina?) e si stacca sul sottosquadro degli zoccoli. Nella parte prossima al camiciotto, la veste è variata da profonde incisioni assai spaziate, concentriche alla curva del dorso e giungenti sino alla linea della frangia sui fianchi, che continua ininterrottamente quella della casacca. Anche la veste si rileva, a profilo semicircolare, sopra un tratto della groppa che, per essere liscio, potrebbe indicare l'unica parte rimasta nuda del dorso. Ma, di nuovo, in corrispondenza al margine esterno della stessa groppa, coprendo la veste, è disegnato in rilievo un terzo indumento che è una gualdrappa vera e propria.

Orlata da una frangia a striature, che prolunga completandolo a giro dietro la coda quella della casacca e della veste, la gualdrappa nasconde in parte il deretano, segna col taglio curvilineo la rotondità delle cosce e torna sul dorso alzandosi in una cresta dal lato interno della coda che emerge nuda. Non saprei spiegare l'acuta prominente della cresta, che è tutta circondata da sommarie striature verticali, se non come un elemento introdotto per accentuare il carattere irrealistico dell'animale, già del resto indicato dallo stilismo della coda simile, come si è detto, a quella di sfingi, grifi e altri esseri fantastici, facenti parte del patrimonio delle culture geometrica e orientalizzante specialmente portate all'astrazione ornamentale della figura.

A parte questa complessa e ricca bardatura cerimoniale, l'aspetto dell'immagine è minaccioso, e tale che, con la fronte corrugata, il viso accigliato, le mani chiuse a pugno e la coda attorcigliata in segno di ira e di assalto, sembra voler incutere rispetto e paura. L'artista intende esprimere un essere terribile e spaventoso, anche se i mezzi per giungere a rendere il concetto desiderato, sono elementari e bambineschi, specie l'espedito delle braccia levate a pugno che denunciano, forse, l'influsso del tipo protoellenico del centauro (Pallottino, *Arch. Class.*, IX, 1957, p. 93).

È da queste sembianze terrificanti, congiunte all'aspetto mostruoso del connubio tra l'umano e il bestiale, che può scaturire la spiegazione dello sconcertante personaggio, che è stato variamente interpretato.

Ritenuto d'ispirazione dal centauro classico nelle più arcaiche e periferiche rappresentazioni come le cipriote (Levi), avvicinato alla concezione del Minotauro cretese (Lilliu), di recente il mostro è stato ritenuto da R. Marchi un demone protosardo attestato, ancor oggi, nell'area folklorica interna del Nuorese, dalla figura mitica del *Bòe muliàche* (o *mùrinu* o *muliànu*), cioè il "Bue muggiante". Questa figura, a carattere demonico e infernale, è, nella credenza popolare, un uomo che, di notte, si tramuta in un bue dal muggito terrificante, seminatore di minacce e di morte in chi lo incontra nel suo correre violento ed angoscioso; guarisce dal "male dell'imbovamento", con una terapia di magia simpatica a base ctonia, col toccare la terra delle tombe di persone uccise di morte violenta. Il bronzo di Nule altro non sarebbe per il Marchi che la raffigurazione di un uomo-bue (sorta di licanthropo o vampiro), che offre l'immagine del suo "indemoniamento" per ottenere la guarigione dalla divinità.

La spiegazione del Marchi, pur suggestiva, trova difficoltà obiettive per essere accolta, sia nel tipo della figura che, pur presentando elementi taurini, non è completamente e chiaramente un bue, sia nel complesso e fastoso abbigliamento che non si addice al demone furioso e vagante del *Bòe muliàche* (e al carattere umile del supposto offerente), ma è proprio d'un pomposo cerimoniale di religione aristocratica e superiore. Vi sono, infine, a togliere la statuina da un'angusta esplicazione locale, gli innegabili, per quanto parziali ed eterogenei, collegamenti tipologici e formali con figure di esseri ibridi a corpo animale e testa umana (tori androcefali, centauri, sfingi etc.) nelle più o meno coeve civiltà orientali e greche, fortemente permeate ancora di residui animistici collegati alle forze elementari della natura ed espressi simbolicamente con quelle immagini surreali come la nostra.

Lo strano essere di Nule è uno di questi "démoni" sardizzati, forse emanazione a livello subordinato della grande divinità paterna del toro, conosciuta alla religione protosarda (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 125). Forse è anche un guardiano della stessa divinità, secondo la concezione orientale (e specialmente antero-asiatica), che lega strettamente gli animali agli dei, nel rapporto di forza dominante a strumenti di governo degli uomini, nelle forme d'una religione assoluta e spietata.

Che di questi démoni i Sardi avessero immagini in grande nei loro santuari è possibile, e chissà che non vi fosse un esemplare proprio nella località di Santu Lisèi di Nule, dove una leggenda ricorda l'esistenza antichissima di un "vitello d'oro" che i pastori adoravano. Il passaggio, poi, dalla venerazione d'un animale-demone a una divinità con caratteri antropici e zoomorfi era abbastanza facile. Ed è perciò che ci pare di non poter rigettare del tutto l'ipotesi che il nostro bronzo ripeta le sembianze di un vero e proprio idolo di culto.

VIII-VII sec. a.C.

Patina verde. Rotta la zampa posteriore di sinistra; scheggiata la punta del pennacchio.

#### Bibliografia

Levi, *Not. Scavi*, 1937, p. 84 ss., figg. 1-4; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, pp. 181, 188-189; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 327; Lilliu, *St.S.*, 1948, pp. 14, 22; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, p. 36, n. 32-33, tav. XXVIII, 32, XXIX, 33; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 46, tav. XVI, 1, pp. 57, 59 s.; Lilliu, *St.S.*, 1952, p. 89; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 32, nota 1, p. 59; "Altsardische Bronzeplastiken", in *Luzerner Neueste Nachrichten*, 30 gennaio 1954, n. 95, p. 21, fig. in basso a sinistra;

"Bronzes préhistoriques de Sardaigne", in *La nouvelle Gazette*, Namur, 13 marzo 1954, fig. in basso al centro (*Leon-Louis Sasset*); "Les petits bronzes de Sardaigne", in *Le Soir*, 7 marzo 1954 (*Paul Caso*); Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 43; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 20, n. 43; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 20, n. 43, cat. fig. 43; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 43, cat. fig. 43; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 31, n. 43, fig. 16; "Winckelmann und die sardische Bronzen", in *Neue Zürcher Zeitung*, n. 299, 7 febbraio 1954, p. 5 (*Hans Jüker*); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 342 s., figg. 433-4; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 7, tav. XIII; Lilliu, "Bronzetti", *Rivista Shell Italiana*, agosto 1955, p. 6; Lilliu, *L'Illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 28, fig. alto a sinistra; Lilliu, "Small Nuraghian Bronzes", in *Antiquity and Survival*, n. 4, 1955, p. 284, fig. 11; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 10, n. 43; Lilliu, *Sculture*, 1956, pp. 18, 62, n. 99-101; Pallottino, *Arch. Class.*, IX, 1, 1957, p. 93, tav. XLVIII, 3-4; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 180, pl. 63; Lilliu, *Civiltà*, 1963, pp. 299, 316 s., tav. XLV, b; Marchi, "Il Boe Muliache della Barbagia", in *Atti del Convegno di "Studi religiosi sardi"*, Padova 1963, p. 308 ss.

**268. Modellino di nuraghe e casette, lungh. res. della lastra basale 7,7 cm, largh. 9,5 cm, alt. res. dell'edificio turrato 7,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Ittireddu (Sassari), loc. sconosciuta.

Nel mezzo di una sottile piattaforma rettangolare, spezzata a sinistra ma ricostruibile nella lunghezza originaria di 12,5 cm, si erge un edificio a torricelle, limitato sulla destra da uno schema di casetta a doppia falda, al quale ne corrispondeva un'altra sul lato opposto rotto, in perfetta simmetria.

L'edificio centrale era, dunque, il perno di una composizione architettonica chiusa ai margini della lastra di base dai due minori elementi costruttivi, in rispondenza bilaterale, secondo la regola geometrica.

L'edificio maggiore consta di un corpo prismatico, di pianta quadrangolare, vuoto all'interno, guarnito agli angoli da quattro esili ed alte colonnine rastremate in cima dove terminano in un capitello a tori e scozia come in n. 330. Le colonnine, che sorgono direttamente dalla lastra di base, sono rilevate per tre quarti dal corpo dell'edificio di cui inquadrano i lati perfettamente lisci e si alzano per un buon terzo sul terrazzo (o spianata superiore) del tozzo e robusto basamento che circondano a schema *tetragono*.

Nel mezzo del terrazzo del basamento si eleva, poi, dominando il tutto una torre centrale, spessa circa il doppio ed alta, all'origine, poco meno di una volta e mezzo le torricelle laterali; la torre centrale è di profilo troncoconico come le colonnine minori con le quali doveva avere in comune anche la forma del capitello.

Diciamo capitello per mantenere l'immagine architettonica della colonna con la quale si idealizza la struttura della torre. Ché di torri infatti si tratta di cui il "capitello" segna il terrazzino col parapetto circolare a sbalzo, tanto nel principale quanto nei sussidiari elementi turrati dell'edificio quadrilobato, che è un nuraghe complesso di una forma divulgata e che trova l'esempio monumentale più completo e significativo nel Su Nuraxi di Barumini (Lilliu, *I Nuraghi, Torri preistoriche di Sardegna*, 1962, p. 117 ss.).

Presso il margine destro della lastra rimane una delle due piccole costruzioni che limitano la maggiore nel mezzo. Ha figura d'un vano rettangolare chiuso alle fiancate e aperto davanti e di dietro. Lo copre un tetto a doppia falda molto inclinata, sporgente



in basso sulle pareti con una modinatura a gola; il tetto mostra due stratificazioni sovrapposte di cui l'inferiore indica lo scheletro ligneo del soffitto e quella superiore, tutta liscia all'esterno, rappresenta la vera e propria copertura, presumibilmente straminea. Sulla cresta del tettuccio stanno posati tre uccelli, uno, nel mezzo, rivolto al castello nuragico, e gli altri due, ai margini, disposti lungo il colmo e guardanti rispettivamente sulla fronte e sul retro del minuscolo (specie se confrontato con le proporzioni dei volatili) edificio: una composizione simmetrica di gusto decorativo geometrico in cui non sembra si possa vedere altra intenzione come è stato fantasticato (Milani). Non è nemmeno, questo degli uccelli sul tetto, un motivo architettonico, d'acroterio, una reminiscenza degli ossuari a capanni della civiltà paleolaziale circa dell'VIII sec. a.C. (Pallottino). Trattasi di spartito squisitamente ornamentale nel gusto e, limitatamente, nel contenuto del motivo di colombe (o anatre) ritmate con la stessa rigida e chiara campitura geometrica sull'orlo delle navicelle (nn. 281, 287). È un motivo che partecipa, più largamente, d'una concezione diffusa e fatta propria dalla cultura figurativa "orientalizzante" del territorio paleoetrusco; si veda, ad esempio, per citare un gioiello notissimo, la fibula d'oro del circolo XLI di Banditella, Minto, *Marsiliana d'Albegna*, Firenze 1921, p. 83 ss., tav. XI in alto, intorno al 650 a.C.

Per quanto nella civiltà medionuragica non manchi il tipo della casa rettangolare (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 195, fig. 38 d, fig. 41), la forma aperta dell'edificio a tettoia del modellino ha fatto pensare non ad un tipo di dimora stabile ma, per chi vi riconosce un elemento della vita pratica, a una capanna campestre stagionale, o a garetta per guardie nel

turno di riposo. Sono state fatte, però, anche altre ipotesi pure in relazione con esegesi diverse della fabbrica maggiore. Così si è scritto di un'arca di Noè presso un modello di cattedrale del primissimo Medioevo (Spano); di edicole di culto dipendenti da un tempio di tipo fenicio-ciprioto (Spinazzola) o nuragico di carattere betilico (Milani) o micheo (Lanternari); di tettoia per deposito di minerali, materiali e arnesi di lavoro connessa con un altoforno metallurgico a cinque ciminiere (Mingazzini); di "testudo arietaria" nuragica (senza trave *krioforos*) in ricordo dell'assalto alla vicina fortezza (Contu).

Qui si segue la spiegazione già data dal Pais di nuraghe complesso nel contesto del villaggio segnato schematicamente e idealisticamente da casette del tutto convenzionali ma significative.

Delle date proposte, del VII secolo a.C. e del IV (Mingazzini), si ribadisce la prima.

Patina nera. Spuntata la torre centrale e tre delle colonnine laterali; rotto un uccello sulla casetta; rotta la parte sinistra e frastagliata la parte destra della lastra.

#### Bibliografia

Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1864, p. 52, tav. n. 7; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), p. 32, tav. II, c; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 98; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, pp. 312-313, fig. 1; Milani, *Rend. Lincei*, 1909-10, XVIII, p. 583, fig. 4a; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 89, nota I; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 364, fig. 93, col. 390; Porro, *Atene e Roma*, 1915, p. 182; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 55, fig. 111; Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1933, pp. 116-117; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, tav. a p. 58, fig. a sinistra; Lilliu, *St.E.*, 1944, 18, p. 350, nota 33; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 437; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 52-54, tav. VII, 3; Lanternari, "Il culto dell'acqua nella Sardegna arcaica", *Annali del Museo Pitrè*, anni II-IV, 1951-53, p. 17 s. (estratto); Lilliu, *Il Ponte*, VII (*Sardegna*), 1951, p. 993; Contu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 156; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 67, ss. fig. 1, tav. I; Mingazzini, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 52 ss., tav. I; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 216, nota 206, p. 294; Contu, *Bull. Paletn. It.*, n.s., vol. 65, 1956, p. 175 ss.; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 145; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 163, fig. 116; Lilliu, *I Nuraghi*, 1962, p. 21; Lilliu, "Las nuragas", in *Ampurias* XXIV, 1962, p. 82, lám. VI, a; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 254.

**269. Modellino di nuraghe quadrilobato con piombatoio**, alt. totale 25,8 cm, senza il piedestallo 18,6 cm; alt. basamento da solo 6,9 cm, largh. 3,4 x 3 cm; alt. colonna centrale 11,10 cm, colonne angolari 2,93 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza*: Olmedo (Sassari), loc. Camposanto.

Il modello sorge su un piedestallo a cinque bracci – uno interno centrale e dritto e quattro marginali esterni e ricurvi – che si dipartono da un peduccio discoidale plumbeo destinato a incastrare l'oggetto votivo in una basetta, probabilmente di pietra, esposta nel tempio a pozzo da cui deriva l'oggetto stesso.

La forma dell'edificio architettonico è la medesima che in n. 268. In più, alla sommità del basamento troncopiramidale, corrono sui quattro lati fra le torrette, delle modinature a fitti rilievi verticali che modulano la liscia parete delle fiancate a scarpa con elegante effetto chiaroscurale, e la campiscono, insieme alle colonnine, con bella simmetria *tetragona*. Da notare anche la terrazza del basamento, che è leggermente incavata e protetta come da un parapetto sospeso sulle modinature a rilievi.

Questo spartito fu già accostato agli elementi di cornice delle facciate architettoniche in pietra dei pozzi sacri, e ritenuto una derivazione indigena, molto schematizzata, di coronamenti egittizzanti a urei discofori di edicole e stele puniche non anteriori al VII secolo a.C. (Taramelli). Vi si volle anche vedere il ricordo delle cornici baccellate delle sime arcaiche greco-italiche, vale a dire di membrature originarie circa del VII-VI secolo a.C. (Pallottino). La stessa partitura, a puro titolo decorativo, torna in supposti altarini e in capitelli di pietra ritrovati presso i templi a pozzo e nuraghi (Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 90), e la mostra pure la colonna centrale del castello di prua della barchetta del Duce, n. 321, VII a.C. La riproduce, infine, una colonnetta betilica di calcare, rinvenuta più di recente, dentro il vano 80 del villaggio nuragico di Barùmini; questa colonnetta imita chiaramente la forma schematizzata d'una torre a terrazzino sporgente su mensole (Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, I, 1955, p. 290 ss., fig. 14, tav. XLI).

Avvicinando le modinature della colonnetta di Barùmini, che rappresenta la torre d'un nuraghe, e quelle in cima alle fiancate, tra le torri, del nostro modellino di edificio, si ha una sequenza ideale di uno spartito solo in apparenza decorativo, ma in effetti architettonico, che corrisponde alla realtà di un ballatoio per piombatoio, sospeso a sporto su mensole situate sul coronamento di un nuraghe quadrilobato.

E che così debba intendersi il modello si comprova con l'esistenza di nuraghi della particolare forma, principe quello di Su Nuraxi di Barùmini recentemente scavato, ma anche altri minori (Nuracale di Scanu, Cummassàriu di Furtè, Cuccurada di Mògoro etc.), i quali, in origine, presentavano la singolare e militarmente efficace mostra architettonica del terrazzo aggettante su grandi mensoloni di basalto e di marna calcare, ad uso di piombatoio. Questo uso lo han dimostrato soprattutto grosse palle di pietra trovate nel terreno archeologico di Barùmini, alla base esterna degli spalti, insieme con le centinaia di mensole ben rifinite a scalpello che, quando la fortificazione era in perfetta agibilità, sostenevano la "corona" ed i recinti rettilinei dei piani di ronda, a circa quindici metri di altezza.

La mostra del Su Nuraxi, e forse anche quella dei nuraghi di Cummassàriu e Cuccurada, fu costruita intorno all'VIII sec. a.C.; all'VIII o al VII può riferirsi pure il modello votivo di Olmedo.

Patina verde.



**Bibliografia**

Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1933, pp. 112-117, tav. I, fig. 2; Taramelli-Lavagnino, *Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, 1933, tav. a p. 33, fig. in alto a d.; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 437; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 53; Lilliu, *Il Ponte*, VII (*Sardegna*), 1951, p. 993; Contu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 156; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 67 ss., fig. 2, tav. II; Mingazzini, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 53, ss., fig. 2, tav. II; Lilliu, in *Le Vie d'Italia*, ottobre 1953, LIX, n. 10, p. 1297, fig. ivi; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 45, fig. 16; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 216, nota 206, p. 294; Contu, *Bull. Paletn. It.*, n.s., vol. 54, 1956, p. 175 ss.; Lilliu, *Sculture*, 1956, pp. 19, 70, fig. 146; Lilliu, "I nuraghi", in *Il progresso della Sardegna*, 1960, p. 29, ivi fig.; Lilliu, *Ampurias*, XXVI, 1962, p. 82, lám. VI, b; Lilliu, *I Nuraghi*, 1962, n. 21, tav. LXXVI, 2; Guido, *Sardinia*, 1963, pp. 116, 149, pl. 33; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 254.



270

**270. Lampada in forma di chiatta, lungh. totale 13,1 cm, senza il manico 6 cm, alt. 2,2 cm, spess. parete 0,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Gouin.**

*Provenienza:* Abbasanta (Cagliari), loc. sconosciuta.

Lo scafo è in forma d'una foglia a cuore, col fondo piatto e l'orlo tondeggiante ingrossato in alcuni punti mediante ribattitura.

Sull'orlo, ai due margini, circa a metà del corpo, si osservano due rilievi contrapposti simmetricamente. Uno, sul bordo sinistro per chi impugna l'oggetto, sembra che indichi un topo o un ranocchio, distinto nelle parti del corpo affusolato e della testa; l'altro, a segmento di luna con la concavità in alto, potrebbe essere la stilizzazione d'un uccello.

L'utensile è provvisto di lungo manico a sezione ovale in cui si riconosce il collo d'un bue segnato dalla protome all'estremità opposta a quella dell'attacco al cavo.

Collo e testa del bue sono sullo stesso piano orizzontale del corpo della lampada.

La testa bovina è molto sunteggiata, risolta in un volume cilindrico senza indicazione di particolari.

Nel collo, in posizione molto arretrata rispetto alla testa, sono rappresentate le orecchie con due brevi appendici oblique tese lateralmente. Dietro le orecchie, fra queste e l'attaccatura del manico al piattello, si scorgono anche due escrescenze oblique, che nascono

sotto il collo ed hanno l'estremità del tubercolo rivolta verso la testa bovina; sembrerebbero fatte per agevolare la presa del manico.

L'oggetto è indubbiamente una lampada ad olio, come è stato supposto; il lucignolo si adattava nell'estremità acuta del piattello opposta a quella allargata dove si attacca la protome, che fungeva da beccuccio aperto.

In questo esempio si imita nel bronzo una foggia di lampada a foglia, di terracotta, di cui si sono trovati parecchi esemplari in nuraghi e villaggi nuragici, datati all'VIII-VII secolo a.C. (Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 8, nota 5). La presenza degli animaletti sul bordo – un motivo che riecheggia la cultura artistica *orientalizzante* – induce ad assegnare allo stesso tempo – più al VII che all'VIII – anche questa lampada bronzea.

**Bibliografia**

Baux-Gouin, "Essai sur les nuraghes et les bronzes de Sardaigne", in *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 1884, p. 210, fig. 133 (erroneamente indicata come "lampe en terre de Teti"); Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (7-8), p. 116; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 12, fig. 4; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1909, col. 283, nota 1; Taramelli, *Boll. Arte*, 1914, p. 259, fig. 11; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 8, nota 6.



271a

271b

**271. Navicella con protome bovina, lungh. 17,5 cm, alt. (alla protome) 10,8 cm, largh. 6,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Nurra (Sassari), nei pressi del nuraghe Cuggiareddu.

Lo scafo è di sezione ellittica, col fondo piatto e l'orlo in risalto.

Nel terzo anteriore, un listello di sezione rettangolare, curvato a ponte, congiunge e sovrasta i bordi, sormontato, alla sommità, nel mezzo, da un anello che funge da appiccagnolo. L'oggetto, in tal modo, si poteva poggiare su un piano od appendere per l'anello, per quanto il peso della protome bovina lo sbilanci dalla parte anteriore.

Questa protome, fusa con lo scafo, si erge un po' obliqua, sopravanzando dalla "prua" col lungo collo cilindrico e con la testa di struttura piramidale, allargata alla fronte ed appuntita in corrispondenza al muso; il profilo dell'insieme è spigoloso, rigidamente geometrico.



Ai margini dell'osso frontale, piatto ed angoloso, gli occhi si rilevano fortemente, in forma di piramide. Sopra la cervice si levano verticalmente le corna, flessuose, ampie, ricurve all'indietro, costituendo l'elemento formale di maggior spicco e naturalezza; sotto le corna, ai lati del collo, emergono, in veduta frontale, le grandi orecchie a ventola. Patina nera. Integra.

**Bibliografia**

Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 86, n. 8; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, p. 17, tav. I, fig. 4; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 319, fig. 104.

**272. Navicella con protome bovina, lungh. 17,5 cm, alt. 8,8 cm, largh. 5,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Nuoro, loc. sconosciuta.

Identica alla precedente; il muso un po' meno appuntito.

L'ha modellata lo stesso artigiano.

Patina nera. Rotto il listello a ponte, alla base; per il resto integra.

**Bibliografia**

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, p. 19, tav. 1, 9; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 319, fig. 405.



**273. Navicella con protome bovina, lungh. 16 cm, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Bultèi (Sassari), loc. Is Argiolas o Bonotta.

Scafo e manico come in 271 e 272; identica anche l'impostazione della protome.

Meno scolpiti i lineamenti e la superficie della testa, al solito senza indicazione di particolari.

Il ponte del manico all'attacco sul lato destro del bordo (impugnando la navicella per la protome) presenta una rottura che è stata poi restaurata già da tempo antico, con un rinforzo grossolano in bronzo, esteso dal punto di rottura lungo l'intradosso del manico sino quasi alla mezzeria.

Patina verde.

Rotte le corne, rivolte lateralmente.

**Bibliografia**

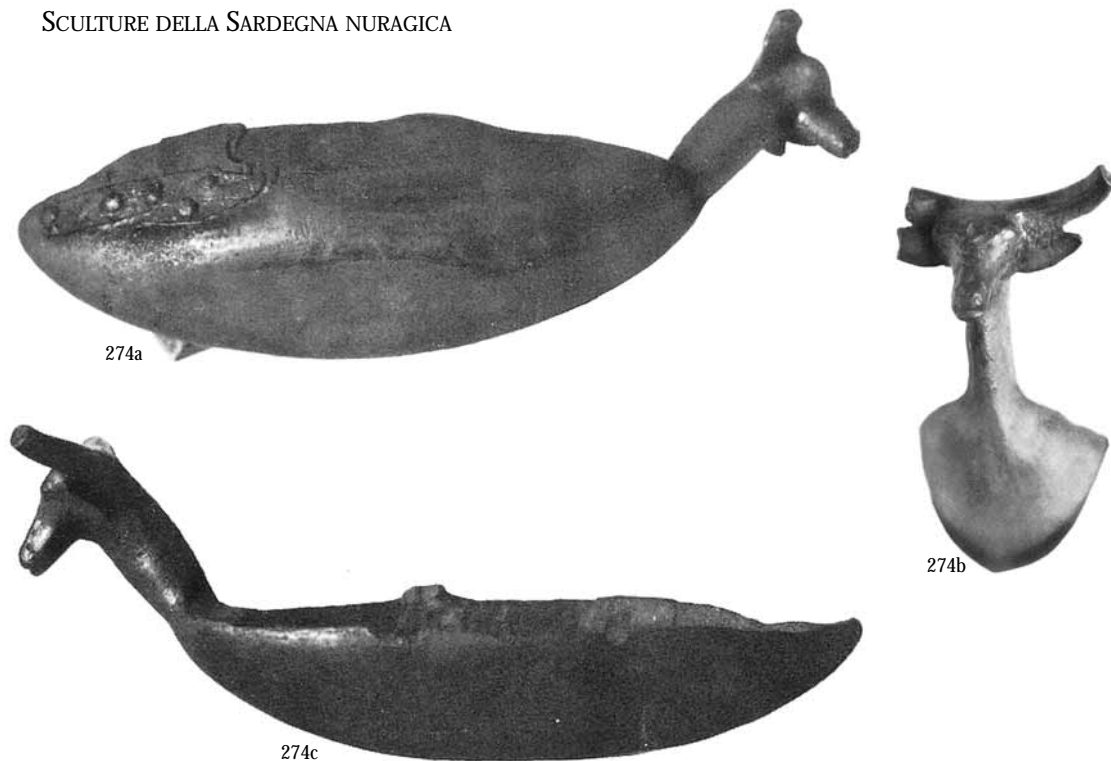
Lilliu, *St.S.*, 9, 1950, p. 436.

**274. Navicella con protome bovina, lungh. 18,5 cm, largh. 5,4 cm, Collezione del Prof. Antonio Mura in Cagliari.**

*Provenienza:* Aritzo (Nuoro), loc. Tescile.

Lo scafo si distingue dalle precedenti perché non ha l'orlo in rilievo, ma a profilo semplice girato all'interno.

Anche la protome bovina varia leggermente: il collo è corto e robusto, ingrossato all'attacco con la testa, minuta e gracile al confronto, appuntita nel muso come il n. 271 (ma più breve). Il gusto geometrico, essenziale nell'impostazione d'insieme, concede rapide annotazioni di particolari: il taglio ampio delle corna, quello lanceolato delle orecchie parallele alle corna, i bitorzoletti degli occhi includenti nel mezzo un piccolo segno triangolare inciso, il solco della bocca e due puntini in corrispondenza alle narici.



L'oggetto si nota perché su un lato, presso la "poppa", presenta un restauro antico. Consiste in due toppe di lamina bronzea, fissate con sei chiodini, di cui l'inferiore gira all'interno dello scafo, e quella superiore rinsalda una filatura della parete che corre sotto la lunghezza dell'orlo. Il restauro è maldestro e dimostra che l'oggetto dovette essere usato nella vita domestica, come lucerna; altrimenti non si spiegherebbe il rappezzo, perché, in un tempio o in una tomba, avrebbero offerto un ex-voto o nuovo o ben conservato, integro comunque.

Patina nerastra. Spuntate, poco sopra la nascita, le corna del bue; sulla fiancata opposta a quella del rappezzo, un forellino rotto sull'orlo; spuntato l'orecchio destro dell'animale. Rotto il listello a ponte alla radice.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, p. 260 ss., tav. 1, 1-2.

**275. Navicella con protome bovina, lungh. 18,6 cm, alt. 10 cm, largh. 6,1 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Lo scafo è piatto e orlato come nei nn. 271 e 272, ma la prua e la poppa sono contraddistinte dallo spigolo di una carena che sottolinea la somiglianza con un'imbarcazione. La protome bovina si attacca alla prua, sorgendo da una piastra convessa saldata dopo la

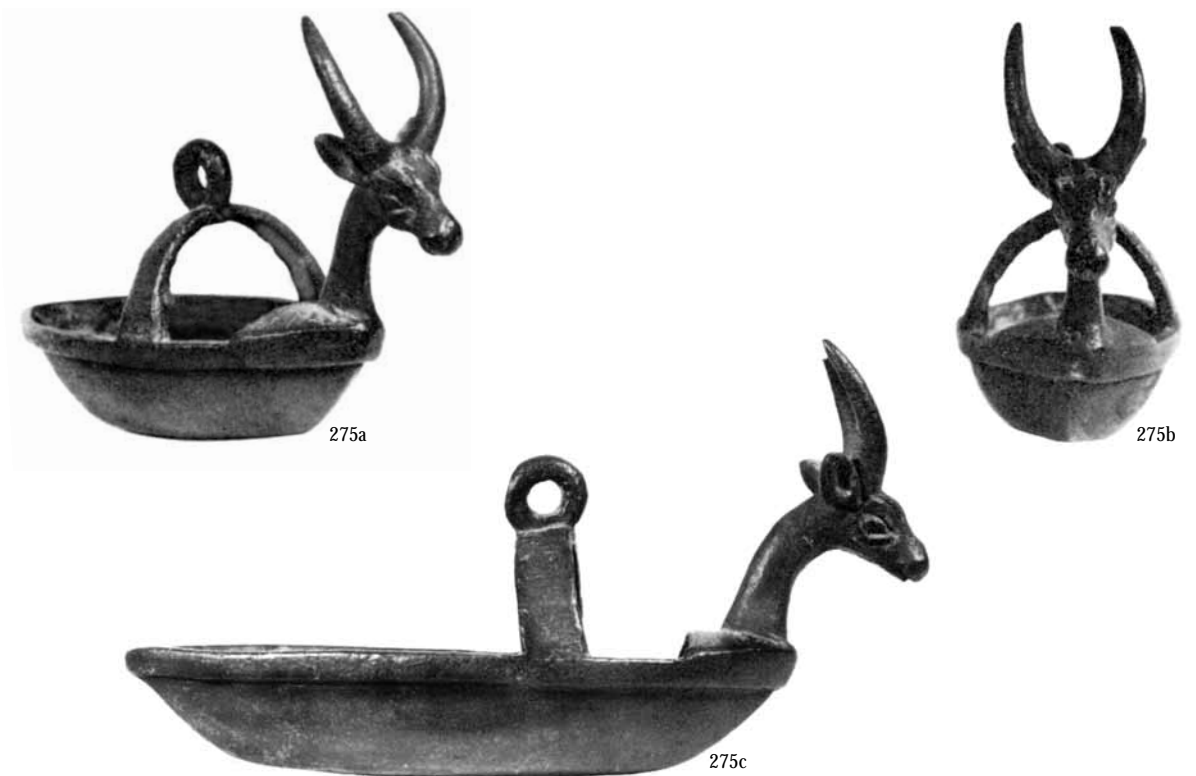
fusione dello scafo, così che la protome sembra essere stata modellata e colata a parte; la piastra potrebbe suggerire anche un piccolo spazio coperto dell'imbarcazione. La testa dell'animale sporge in avanti dalla prua, con un elegante flessuoso inarcamento del collo. È una mano d'artigiano che modella con una certa delicata morbidezza che si apprezza anche nella bella falcatura delle corna, ma soprattutto nella struttura plastica, mossa, della testa.

Questa è curata nei suoi particolari anatomici, è scolpita a masse pronunziate e a piani rientranti, fusi dolcemente in un contorno sinuoso continuo. Non mancano certe asperità e acerbità *illustrative* che, tuttavia, non disturbano, anzi valorizzano, il senso "strutturale" della costruzione, apprezzabile specialmente nel rilievo ossuto della fronte e nel volume tondeggiante del muso. I cedimenti descrittivi sono visibili nelle forti scanalature che stilizzano le pieghe della pelle sull'osso frontale; nella cavata a "sgorbia" degli occhi a bulbo oblungo scontornato e circoscritto dalle palpebre col taglio sbieco, nella decisa incisione della bocca e nei forellini che segnano le narici. Le orecchie, infine, erette sulla cervice, dietro la base delle corna a cui sono parallele, sottolineano, tese ed aguzze come sono, la verticalità sottile ed agile delle corna appuntite, appena ricurve all'indietro come le orecchie stesse.

Dall'insieme della protome risulta un'immagine viva e vivace, di una espressività suggestiva ed eloquente, pur nelle concessioni astratte d'un'arte fortemente "religiosa". Patina nera. Spuntato il corno sinistro.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 335, *Atlas* pl. XXX, n. 169; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), pp. 16-17, 32, tav. 1, 3; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 327, fig. 412; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 130.



**276. Navicella con protome bovina, lungh. 21,5 cm, largh. 6,3 cm, Antiquarium Arborense di Oristano.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Modellata dalla stessa mano che ha scolpito il n. 275, la navicella gli è identica, a parte l'aggiunta di due listelli longitudinali di rinforzo e di bilanciamento dello scafo, che nascono, una per parte, dall'orlo presso la "poppa" e, descrivendo un segmento di cerchio, si attaccano al listello maggiore, a ponte, del manico.

Nel fondo e su d'un fianco, la navicella reca incisa, a puntini, un'iscrizione in latino aggiunta successivamente sull'oggetto, considerato prezioso, e tramandato di generazione in generazione, in una famiglia, sino a divenire proprietà di un ricco signore provinciale, in età romana.

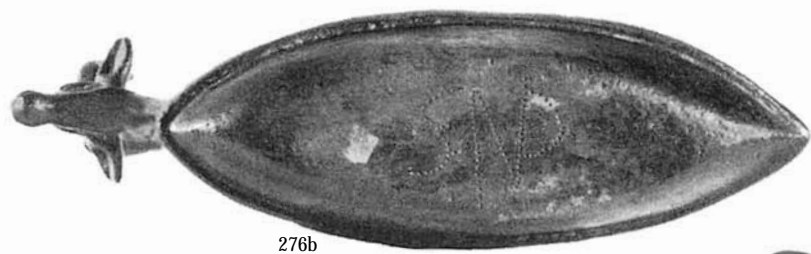
Patina nera. Integra.

**Bibliografia**

Patroni, *Mon. Ant.*, 1904, col. 253; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 114, nota 1, p. 116, nota 2; Levi, *Boll. Arte*, n. 1, gennaio-marzo 1948, p. 62, fig. 2, terza fila dall'alto a sinistra; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 16, nota 46; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 129; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 160, fig. 112, a sinistra.



276a



276b



276c



277

**277. Navicella con protome bovina, lungh. 21 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 93505).**

*Provenienza:* Populonia, ripostiglio della Falda della Guardiola.

Come nel n. 275 la sagoma dello scafo e la forma del manico che, come piccola variante, ha il ponticello decorato da tre costolature.

La protome bovina è congiunta alla prua per mezzo d'un avvolgimento a rilievi concentrici che nasconde il collo.

La testina, dal muso sottile e appuntito, si protende dal collo su una linea che continua quella dello scafo allungandola, in posizione leggermente rialzata e obliqua rispetto all'orlo dell'imbarcazione.

Nella testa è accennato il risalto frontale e la cervice è sormontata da gracili corna rotte poco sopra la radice.

L'esemplare è molto ossidato ed è contorto nella parte posteriore destra.

**Bibliografia**

Minto, *Not. Scavi*, 1926, p. 375, fig. 17; Lilliu, *St.E.*, XVIII, 1944, pp. 334, 361, nota 95.

**278. Navicella con protome bovina a manico costolato, lungh. 16,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La sagoma dello scafo differisce da quella delle navicelle precedenti, sebbene il contorno resti ellittico. Infatti oltre il risalto superiore dell'orlo, lo scafo mostra altri due rilievi longitudinali e paralleli, sulle fiancate: uno circa alla mezzeria e l'altro al margine esterno del fondo, limitatamente al suo piano. Il fondo, poi, non ha un appoggio diretto, come nelle predette navicelle, ma si adatta alla base con quattro piccole sporgenze a peduccio, simmetricamente distribuite.

L'impostazione e la struttura del manico a ponte non si differenziano. Come nel n. 277 il dorso è segnato da tre costolature convesse le quali sono fissate, all'imposta sull'orlo, con una guarnizione di tre borchie: quella centrale – corrispondente alla costolatura



mediana – appena più in alto delle laterali (alla base delle costolature marginali), queste ultime sporgenti dal risalto dell'orlo. L'anello di sospensione, messo al solito di traverso al listello semicircolare, completa il giro senza che le estremità si saldino, segnando un'altra piccola variazione (nelle barchette descritte l'anello ha il filo completamente chiuso). La protome bovina, come del resto i peducci, non pare fusa insieme con lo scafo, ma sembra essere stata modellata a parte e poi saldata; il lungo avvolgimento a fitte e piatte costolature intorno al collo, nel far decorazione marca anche uno stilismo che vuol ricordare la legatura di un pezzo a un altro (v. n. 277).

La testa, situata quasi allo stesso piano orizzontale dello scafo, e tutta fuori dal suo margine anteriore, è stilizzatissima; e si può dire che abbia perso ogni concreto riferimento al vero. Si riduce a un bastoncino cilindrico ricurvo che finisce in un globetto indicante il muso; un altro globetto chiude lo schema in alto, al posto della punta delle corna che si levano, erte e contenute in ampiezza, sopra la cervice ai lati della quale l'abbozzo a lingua delle orecchie suggerisce l'unico richiamo del simbolo geometrico alla realtà.

La testa è dunque un puro ornamento; basterebbe a provarlo lo stilismo dei pomelli che torna, con coerenza, al motivo *decorativo* delle borchie e delle costolature tondeggianti sul dorso del manico.

Patina verde. Rotto il corno destro; frastagliato l'orlo dello scafo alla poppa.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 335, tav. XXX, 170; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, pp. 18, 32, tav. I, 7; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 193, figg. 102-103.

**279. Navicella con protome bovina, lungh. 14 cm, alt. (compresa la protome) 5,9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Ferònia di Posada (Nuoro); trovata nel 1855.

Lo scafo è analogo a quello della navicella n. 278, con la variante che i peducci sporgono ad alette verso l'esterno. Il manico doveva essere come in n. 271.

A quest'ultima navicella porta anche l'impostazione della protome, mentre la forma



della testa ricorda i nn. 273 e 277; le corna, brevi e falcate, si assomigliano al garbo delle corna del n. 274, del quale ha la stessa posizione delle orecchie.

Patina nera. Spuntate le corna; manca il manico di cui si vedono le rotture dell'attacco; frastagliato a tratti l'orlo.

#### Bibliografia

Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 86, n. 4; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (3-4), p. 18, fig. p. 32, tav. 1, 6.

**280. Navicella con protome bovina, lungh. 20,5 cm, alt. 7 cm, largh. 7,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Àrdara (Sassari), loc. Scala de Bòes. La barchetta fu trovata presso il nuraghe di Scala de Bòes, insieme a un'armilla bronzea. Lo Spano (*Scop. arch.*, 1874, p. 35, tav. n. 9) la mise in relazione con i Shardana, notandone la somiglianza con le barche dei bassorilievi egizi del sec. XIV; ma l'oggetto è dell'VIII-VII sec. a.C.

Lo scafo, come in nn. 275-276, ha rotto il listello a ponte.

Lungo i fianchi si notano due fori coassiali, praticati in un secondo momento dopo la rottura del listello, per infilarvi un cordoncino di sospensione che sostituiva il manico



di bronzo. Difatti, i buchi stanno, più o meno, sulla linea del manico, la cui frattura basale appare limata nelle asperità residue.

L'oggetto fu, dunque, ancora usato, dopo il servizio originario; e supporlo un utensile domestico è ipotesi probabile.

Dalla placca orizzontale di prua, la protome si drizza verticalmente, con la solida testa ortogonale al collo, corto e rigido, appena sporgente dal margine anteriore dello scafo.

Il trattamento della testa, curata nei particolari, ricorda le protomi delle navicelle nn. 275-276, le quali sono stilisticamente affini. Risaltano, sotto le corna, le grandi orecchie a ventola con largo foro auricolare; gli occhi sono espressi a sbieatura obliqua con le palpebre tratteggiate del pari che l'orlo interno delle orecchie; il muso presenta l'incisione marcata della bocca con i forellini ciechi delle narici.

Fini e fitte striature longitudinali sulla fronte e rigature, meno strette, intorno al muso, stilizzano le grinze della pelle ed il pelo della bestia.

Patina nera. Spezzate le corna poco sopra la radice.

#### Bibliografia

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), pp. 20, 32, tav. II, 15; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 324; Taramelli-Lavagnino, *Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, 1933, p. 8 (indicazione errata di Planu Oes e descrizione non corrispondente); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 328, fig. 412; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 131.

### 281. Navicella con protome bovina, lungh. 21,5 cm, alt. 7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Paulilätino (Cagliari), loc. Santa Cristina.

Scafo come in n. 274; manico come in n. 271 e ss., con l'anello aperto in alto come in 278.

Sull'orlo dello scafo, ai due margini, sono allineati, con buon ordine simmetrico, otto uccelletti (o colombelle o, forse meglio, anatrelle), stilizzati a profilo serpentino come lo sono anche gli uccelli acquatici del decorativismo geometrico paleoetrusco dell'VIII-VII sec. a.C. I volatili sono disposti quattro per margine, due nello spazio fra il manico e la prua nella stessa direzione della protome, e due stanno fra il manico e la poppa che guardano; è evidente il proposito di ottenere una composizione simmetrica per opposto come nelle biprotomi.



281

A prua sorge, con impostazione come nel n. 271 ma più morbida e sinuosa, la protome bovina che ripete, in proporzioni maggiori, il ritmo a serpentina degli uccelli, con bella coerenza formale e stilistica.

Nessun segno di particolari nella testa. Soltanto le corna sottili, ricurve all'indietro, indicano la natura dell'animale che, per il resto, è ridotto a puro schema ornamentale.

Patina verde. Un anello è passato tra le corna di traverso. Rotto uno degli uccelli.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, p. 101, fig. 3; Pigorini, *Bull. Paletn. It.*, 1914, p. 170, tav. VI, 3; Taramelli, *Guida*, 1914, p. 33; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 361, nota 93; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 53, pp. 20, 24-25, 40, tav. XXXIX, 53; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 81, 88; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22, nota 18, p. 23; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 329, fig. 414; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 133.



282

### 282. Navicella con protome taurina, lungh. 23 cm, alt. 7,5 cm, largh. 7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* Tula? (Sassari), loc. sconosciuta.

La sagoma dello scafo è simile a quella del n. 274, semplice e lineare.

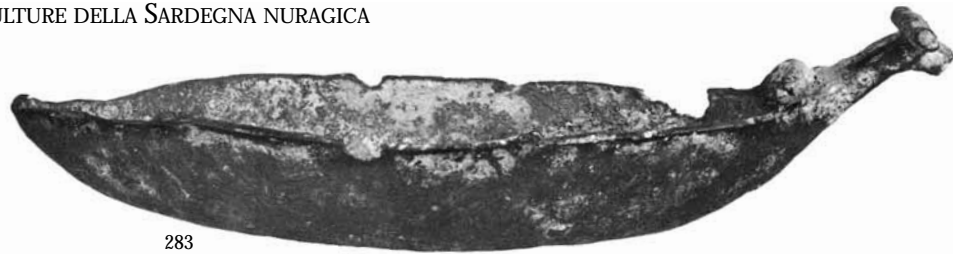
Ma il manico è completamente diverso. Esso consiste in un elemento, perfettamente centrato, formato da due ponticelli a proiezione obliqua che sorgono dall'orlo e, convergendo nel mezzo, si uniscono a tangenza. Lo si può dire, altrimenti, costituito da quattro bastoncelli ricurvi i quali nascono dal bordo, due verso la prua e due verso la poppa, e si fondono in alto. Qui i quattro rami sono rinforzati e sormontati da un piccolo anello di sospensione, a filo chiuso.

Dalla prua, con avvolgimento intorno al collo simile a quello del n. 278 (più corto però), emerge la testa della protome, un po' rialzata e obliqua rispetto alla linea superiore dello scafo. La testa è un abbozzo minuto e informe nel quale le brevi escrescenze delle corna sulla cervice ed il musetto consentono di intuire la figura d'un bue.

Patina nera con incrostazioni verdi. Frastagliata nell'orlo.

#### Bibliografia

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), p. 20; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), p. 32; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 324; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 126.



283

**283. Navicella con protome bovina, lungh. 23 cm, alt. 5,7 cm, largh. 7,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Sorso (Sassari), loc. Monte Cao.

Quasi identica al n. 282, tanto da ritenere certa la produzione in una stessa bottega e l'opera di un unico artigiano.

Manca l'avvolgimento al collo; ben visibili le corna sulla cervice rilevata.

Patina nera con incrostazioni verdi. Spuntate le corna: tutto frastagliato l'orlo in leggero risalto come quello del n. 282; rotto il manico.

**Bibliografia**

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), p. 20; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), p. 32; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 324; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 128.

**284. Navicella con protome bovina, lungh. 20,2 cm, alt. 9 cm, largh. 5,9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Baunei (Nuoro), loc. Golgo.

Sagoma dello scafo come in n. 274, ma con fiancate più corte e più alte. Manico come in 282 ss., più rilevato però, e segnato, alla base dei quattro bastoncelli ricurvi, da taccheggiature profonde le quali simulano la forma degli zoccoli di zampe d'animali; vogliono



284a

284b

proprio rappresentare, simbolicamente, gambe contrapposte di bestie, secondo una convenzione comune di tradurre l'idea del supporto con l'immagine di piedi.

La protome bovina è elegante e preziosa. Sopravanza a prua, levata obliquamente, col muso della bestia rivolto in avanti. La piccola e delicata testa è piena di grazia e di vivacità naturalistica, rese dal muso arguto a pronunziamento conico, dagli occhietti incisi, dalle lunghe e svelte orecchie lanceolate tese all'indietro, dalle esili corna ricurve, di linea raffinatissima.

Da una placchetta striata che le fissa all'osso frontale sembrerebbe di poter desumere che le corna fossero state lavorate a parte e poi applicate e saldate alla protome per mezzo della placca che, con le striature, segna anche le pieghe della cervice. Certo, una fusione così preziosa, quasi da orafo, era difficile ottenerla con una modellazione unitaria.

Patina nera. Rotto l'anello sul manico.

**Bibliografia**

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 135.



285

**285. Navicella con protome bovina, lungh. 18 cm, Biblioteca Civica di Nuoro.**

*Provenienza:* Orgòsolo (Nuoro), loc. Orulù.

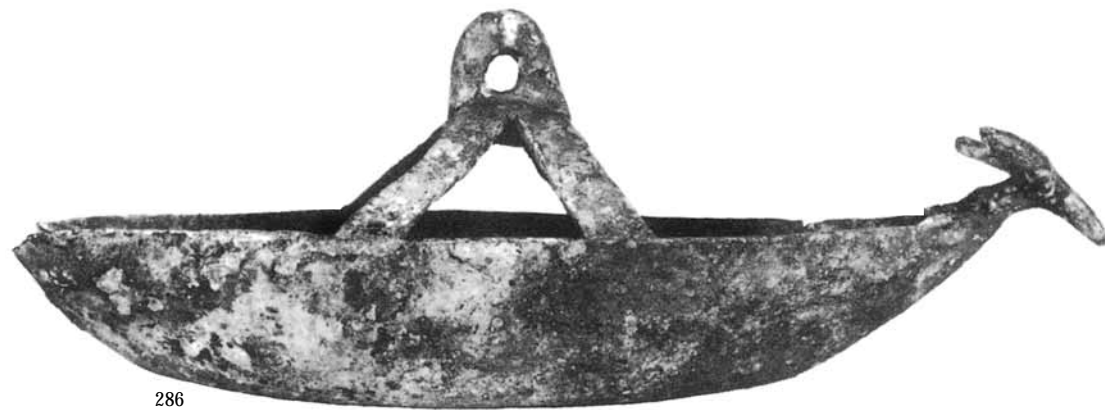
Scafo come nel n. 284. Simile anche il manico nell'insieme, salvo il particolare dell'anello di sospensione messo parallelamente anziché di traverso ai bracci ricurvi i quali, a differenza di 284, non presentano le intaccature decorative alla base.

Somiglianze con 284 pure nell'impostazione e nelle proporzioni della protome di espressione relativamente naturalistica. La testa ha il profilo allungato, ristretto nel mezzo e terminante col muso a cilindretto ingrossato al margine. Gli occhi si rilevano a leggero globulo. Le corna sono piegate all'indietro con una curva elegante e raccolta; le orecchie le sottolineano alla base, aguzze e tese, di forma lanceolata.

Integra.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1932, p. 531 s., fig. 2; Lilliu, *St.E.*, XVIII, 1944, p. 361.



286

**286. Navicella con protome bovina, lungh. 18 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 6780).**

*Provenienza:* Colonna di Buriano (Grosseto), antica Vetulonia, dalla tomba delle Tre navicelle; per la datazione intorno alla metà del sec. VII a.C., v. l'esemplare, dalla stessa sepoltura, sch. n. 324.

Sagoma dello scafo come in 274. Il manico è a doppio ponticello inclinato con elementi tangenti alla sommità. Le verghette dei due archi sono drizzate obliquamente verso l'alto, ma non sono ricurve come negli esempi precedenti; sono anche piatte e non a bastoncino cilindrico, e basse come in 282. L'anello di sospensione è di forma semicircolare, in lamina come il ponticello a cui sovrasta e con cui è fuso in saldatura.

La protome, congiunta alla prua con l'avvolgimento a striature quale in 282, presenta impostazione quasi orizzontale come nel 283, e, come in questi ultimi esemplari, tende ad impicciolirsi e quasi ad atrofizzarsi. Il collo, infatti, è cortissimo ed esile, la testa stilizzata col muso sottile e appuntito (v. n. 277), le corna brevi rivolte obliquamente indietro seguendo l'inclinazione del muso. Indicati gli occhi con un globuletto a fior di pelle.

La poppa è frammentaria; qualche scheggiatura sull'orlo.

#### *Bibliografia*

Falchi, *Not. Scavi*, 1900, p. 484; Randall Mac Iver, *Villanovans and Early Etruscans*, Oxford, 1924, pp. 136, 226; Lilliu, *St.E.*, XVIII, 1944, pp. 334, 361, nota 98; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 177.

**287. Navicella con protome bovina e anatrellie sull'orlo, lungh. res. 18 cm, alt. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Nuragus (Nuoro), loc. Forraxi Nioi.

Scafo come in 286, in più, sul manico, un anello sormontato da un volatile che guarda a poppa.

Sull'orlo dello scafo, ai due margini, uno spartito ornamentale di anatrellie, tre coppie a poppa e due a prua come in 281, ma guardanti tutte a poppa; le due navicelle sembrano essere uscite da una stessa bottega.



287

Nel disegno del Crespi, appare la protome – qui mancante – in figura di testa bovina, col muso cilindrico, gli occhi a globetto, le corna lunate con in mezzo un uccello rivolto in avanti.

Patina nera. Mancante la protome, staccata dallo scafo sino già dal tempo del ritrovamento, ed ora del tutto perduta nelle vicende museografiche; rotte in parte alcune anatrellie sul bordo ed una mancante, a prua; rotto un ramo del manico ed un altro filato.

#### *Bibliografia*

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (3-4), pp. 19, 32, tav. II, 17; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 194, tav. XIV, 17.

**288. Navicella con protome bovina con sostegno a protomi di ariete, lungh. 18 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 7013).**

*Provenienza:* Vetulonia, Circolo della navicella.

Scafo allungato come in 286, ma più appiattito e di linea rigida.

Il manico come in 282, anche più basso. Alla sommità del ponticello è saldato l'anello di sospensione, in bronzo come lo scafo. Dentro l'anello sta inserito il resto d'un elemento in ferro, formato da due asticelle cilindriche con anelli alle estremità. L'elemento



288a



288b

finisce superiormente in un altro anello saldato al ventre d'una doppia protome animalesca, contrapposta in schema araldico come i nn. 248-249 (fig. 288b). Lo schema, di bronzo come lo scafo e il manico, rappresenta due mezzi arieti uniti per il dorso fortemente insellato, con lunghe e stecchite zampe cilindriche terminanti in piatti rotondi zoccoletti, applicate al petto in modo meccanico. La testa degli animali è molto stilizzata, il profilo è appuntito e le corna sono ritorte in un volvolo geometrico.

Sopra il dorso lunato dello schema, concepito con la consueta simmetrica bilateralità e ponderazione, resta traccia di un probabile anello – anche questo in ferro – destinato forse a sospendere l'intero oggetto.

La sommarietà di modellazione notata nello schema si riproduce nella protome bovina saldata alla prua. Il collo liscio si prolunga ad angolo nella testa schiacciata, dal profilo ricurvo, con la cervice sormontata dalle corna inclinate indietro sulla stessa linea del capo, e girate in dentro con una certa scioltezza ed eleganza di fattura.

Il supporto con le asticelle e lo schema degli arieti è rotto e staccato dal manico a ponte. Integro lo scafo, con la protome bovina.

#### Bibliografia

Milani, *Not. Scavi*, 1895, p. 24; Lilliu, *St.E.*, XVIII, 1944, pp. 136, 226.

### 289. Navicella con protome bovina e con orlo sormontato da giogo di buoi e bifolco, lung. 25 cm, alt. 9 cm, Palazzo Reale di Torino.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La bella e ricca navicella ha lo scafo col fondo piatto su cui, a distanza regolare, a prua e a poppa, si impostano quattro brevi peducci, due per parte come in n. 278. I fianchi dello scafo sono slargati alle estremità e la prua e specie la poppa presentano il profilo ricurvo, leggermente incavato. Tutto il perimetro dell'imbarcazione, tranne che all'attacco della protome, è marginato, in alto e in basso, da orli in rilievo, più marcato e spesso quello superiore, appena accennato e sottile l'inferiore.

La protome bovina è saldata a prua e rinforzata con un fitto avvolgimento di fini anelli concentrici che nascondono il lungo collo cilindrico, stilizzatissimo, dell'animale; il particolare riproduce, in forma vistosa, quello visto nei nn. 277, 278, 282. Al collo si unisce, ad angolo retto, la testa: un solido cilindrico, allungato ed esile, col muso piatto distinto, per mezzo d'un'incisione periferica, dal resto della struttura inerte nella quale, tuttavia, sono accennati i particolari degli occhi a globuletto e delle orecchie a corta testa parallela alla base delle corna. Le corna si levano dalla cervice sullo stesso piano della testa e si ripiegano all'interno con una bella curvatura (v. n. 288), finendo nella punta a palla secondo un noto stilismo (v. nn. 194, 204, 278).

Molto interessante, per la sua originalità, la forma del manico, col solito grosso anello per sospendere orizzontalmente l'oggetto. Un anello più piccolo, saldato sull'orlo nel lato sinistro dello scafo, serviva ad appenderlo dopo l'uso. Il manico è costituito da un lungo asse cilindrico, sormontato dal detto anello, che funge da giogo a una coppia di buoi poggiata, da ciascun lato, sull'orlo dell'imbarcazione. Una estremità del giogo è legata alla cervice del bue di destra (per chi guarda il giogo da prua) con delle corregge di cuoio

passate dalla fronte per l'interno alla radice posteriore delle corna; l'estremità opposta, invece, è soltanto appoggiata sul collo del bue di sinistra, ma presto il bifolco, che sta a lato dell'animale e ne stringe le corna con le mani sotto la punta tenendo ferma la testa per assoggettarla, la legherà come quella del compagno.

I buoi sono figurati da fermi anche se, per necessità di spazio data la ristrettezza dell'orlo, i piedi siano portati l'uno davanti all'altro come se le bestie camminassero sul margine dello scafo. Il gruppo delle figurine guarda verso poppa nel senso contrario alla navigazione. È situato, però, dalla parte di prua per ragioni di equilibrio della navicella durante la sospensione, in quanto col suo peso e con quello della protome bovina il gruppo bilancia il peso dello scafo nella maggior lunghezza dal centro a poppa. Se, tuttavia, il peso reale delle parti dell'oggetto è ben distribuito in rapporto alla funzione, il peso decorativo è tutto concentrato dal lato anteriore, tanto che, in una certa misura, ne viene alterata quella ponderazione geometrica e simmetrica che è caratteristica dei prodotti artistici che si stanno esaminando. Ma se l'insieme ornamentale dà l'impressione di squilibrio, i particolari e la stessa idea di concepire il manico dell'utensile con l'immagine di un giogo (cioè d'un classico esempio di bilateralità e bilanciamento) restituiscono piena validità all'ordine della geometria e della simmetria.

Geometriche e ponderate sono poi le forme dei buoi ed il loro atteggiamento che si risponde da ciascun lato. I buoi hanno corpo cilindrico, più rigido quello di sinistra, più rotondo quello di destra. Cilindriche sono anche le zampe che si ripiegano allungandosi alle estremità per aderire meglio nella saldatura all'orlo; cilindriche le code pendenti lungo le zampe posteriori. Le teste sono ultraschematiche, piccoli solidi a cilindretto espanso lievemente al taglio piatto del muso, con grossi occhi a rilievo globulare. Le corna si ergono dritte sulla cervice, in forma lunata, quelle del bue di sinistra presso l'uomo, con la punta pomellata (ma anche le corna dell'altro bue, ora spuntate, dovevano mostrare lo stilismo a palla, visibile, del resto, nelle corna della protome bovina). Rigidamente geometrica, sebbene il trattamento ne sia molto elementare e trasandato, è pure la figurina plebea del bifolco. Confuso nel modellato con quello del bue, tanto da dare l'impressione, se visto di profilo, d'una sorta di centauro a parte anteriore tutta umana, il pupazzetto si leva dritto con i lunghi piedi saldati all'orlo dello scafo, afferrando per le corna l'animale che gli sta di lato. Gambe e corpo del bifolco sono informi; la testa invece,



289



smisurata rispetto al resto della figura e sgraziata nella costruzione piatta e allungata, accenna all'espressione di particolari, resi con una certa immediatezza sia pure cruda e grossolana, consona al carattere cafonesco dell'immagine. Nel volto schiacciato spicca il naso a pilastro, e si pronunziano marcatamente i globuli degli occhi. Ai lati del collo, scendono sul petto due grosse trecce che fuoriescono da una sorta di berretta che copre il capo. Questo indumento completa il resto dell'abbigliamento, molto semplice, che si intravede sul corpo: una corta tunica e – sembrerebbe – una breve mantelletta sulle spalle.

Per la forma della testa e i tratti realistici del volto, la figurina ricorda il n. 144, per le lunghe trecce i contadini dei nn. 115, 116; vi sono evidenti somiglianze iconografiche e stilistiche, anche se la fattura è più rozza nel nostro. Quanto al modellato, più estensivamente, si può confrontare con quello di figurine della coroplastica "villanoviana", come, per esempio, nel noto cinerario di Montescudaio presso Volterra, del VII sec. a.C. (*Mostra dell'Arte*, 1955, p. 8, tav. IV, 14). In queste figurine in tondo è stata osservata, con la rozzezza di fattura, una certa annotazione saporosa della realtà nei gesti e negli aggruppamenti, caratteri che sono presenti anche nel gruppo della nostra navicella. L'insieme figurativo richiama infatti con schiettezza di rappresentazione all'ambiente rurale della Sardegna dei nuraghi e ci dà un'immagine concreta di un'economia agricola superiore che conosce già l'aratro e il carro a buoi, anche se forse non dappertutto diffusa.

Un mondo tanto immanente e caratteristico doveva essere questo dei campi se l'artigiano lo tiene presente persino in un tema così lontano, quale è quello marino della navicella.

#### Bibliografia

Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, 1, 1958, p. 293, tav. IV, 1-2; Lilliu, in *Il Progresso della Sardegna*, Sassari 1960, p. 24, fig. ivi; Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, p. 266 s.; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287 ss., tav. XLVIII, b.



**290. Navicella con protome bovina, lungh. 20,2 cm, alt. 10,1 cm, largh. 4,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì.**

*Provenienza:* Mores (Sassari), loc. sconosciuta.

Lo scafo come in 271 e seguenti; il manico come in 282-288, ma spostato in avanti. Lo stesso manico presenta in più, sopra il punto di riunione dei quattro sostegni del ponte, una corta colonnina cilindrica finiente in un capitello troncoconico svasato alla sommità dove si fonde l'anello dell'appicagnolo; il foro rotondo dell'anello è prolungato in alto, perché lo spessore del filo, interamente chiuso, si è consumato ed

assottigliato per effetto della lunga durata della sospensione: ciò che fa pensare ad un uso pratico dell'oggetto, come lucerna.

La protome bovina avanza dalla prua a proiezione orizzontale come in 277, 278, 283 etc., del tutto devitalizzata nella sua struttura "simbolica". Collo e testa si continuano disegnando un morbido profilo serpeggiante nel quale la concavità superiore della testa suggerisce la partizione tra osso frontale e muso.

Soltanto le corna sono rese con naturalezza, d'un garbo elegante che ricorda il n. 272 (più ricurvo il ripiegamento posteriore). Ma il convenzionalismo geometrico ritorna nella posizione e nella forma delle orecchie, due bitorzoletti rigidi che spuntano, come cornetti rudimentali, sopra il collo, molto distanziati dalle corna in un modo innaturale.

Da notare la forma dell'albero della navicella con la terminazione dell'elemento svasato il quale, forse, vuole imitare la coffa. La forma è simile a quella dell'albero delle navi fenicie dette "hippos", perché fornite di prua a testa di cavallo, rappresentate in bassorilievi assiri del palazzo di Khorsabad, del tempo di Sargon II: 722-705 a.C. (D. Harden, *I Fenici*, Il Saggiatore, 1964, pp. 185, 303, tav. 49).

È pure molto notevole ed istruttiva, per la definizione culturale stilistica e cronologica della nostra navicella, la stretta somiglianza della protome con quella del manico di bronzo a testa bovina, dal Circolo delle Sfingi di Vetulonia, datato alla prima metà del VII sec. a.C. (*Mostra dell'Arte*, p. 6, tav. II, 7).

Integra.

#### Bibliografia

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, tav. XXVIII, 2, p. 72.

**291. Navicella con protome bovina, lungh. 20,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 6779).**

*Provenienza:* Vetulonia, tomba delle Tre navicelle presso il tumulo della Pietrera.

Scafo come in n. 286; manico come in n. 290, con l'elemento terminale dell'albero sagomato a gola. La colonna è stata lavorata a parte e applicata saldandola con un giunto a tubo alla sommità del ponticello.



Un'uguale saldatura con giuntura tubolare si osserva nella protome bovina, attaccata obliquamente sullo scafo con impostazione simile al n. 288. Il collo della protome, uscente a risega dal manicotto di prua, è corto e liscio. Lunga e sottile è, invece, la testa schiacciata ed appuntita al muso come un becco, protesa in alto, senza segni di particolari fisionomici; la stilizzazione ricorda quella del n. 288. Sopra la testa si levano le corna alte, un po' inclinate all'indietro, sormontate dall'ornamento a pallottola in corrispondenza della punta (v. n. 289).

Si noti che la colonnina dell'albero è inclinata verso la prua, forse per tornare con l'anello al baricentro dell'oggetto, in modo da assicurarne l'orizzontalità nella sospensione.

Integra.

**Bibliografia**

Vedi al n. 286.



**292. Navicella con protome bovina, lungh. 15 cm, alt. 9,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Uri (Sassari), loc. Valle del Cuga, lungo il perimetro esterno del nuraghe Su Igante.

Scafo e manico come nel n. 290, l'elemento terminale dell'albero a gola come nel 291; in più, sopra l'anello di sospensione, figura lo schema stilizzatissimo d'un uccelletto, a profilo serpeggiante, col capo rivolto verso la poppa in senso contrario alla navigazione (v. posizione del gruppo al n. 289).

L'impostazione della protome bovina, a risega sull'orlo, con nascita dal ponticello coperto di prua, ricorda quella dei nn. 275, 280; il giunto tubolare del collo è come in n. 291.

La protome si alza obliquamente alla linea dello scafo, da cui sporge col collo robusto, al solito cilindrico, provvisto, presso l'angolo netto con la testa, di corte orecchie a tesa. La forma della testa, col muso a cilindro tagliato nettamente all'estremità, è simile a quella dei buoi aggiogati nel gruppo plastico del n. 289; nessun particolare di occhi e d'altro. Le corna sorgono sulla cervice piuttosto brevi e distorte.

La navicella fu trovata con altri oggetti metallici (di rame, bronzo e ferro) e di terracotta (tra cui un frammento punico dipinto del VII-VI sec. a.C.), e con una macina a mano

di basalto ed un pugno di grano, segni di un'abitazione. Ciò depone per l'uso pratico dell'oggetto provato anche dallo stato di consumazione. Patina verde. Spuntato il corno sinistro della protome.

**Bibliografia**

Contu, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1962, 1-4, p. 298.

**293. Navicella con protome bovina, lungh. 27 cm, largh. 7 cm, alt. 13 cm, Museo di Antichità di Torino.**

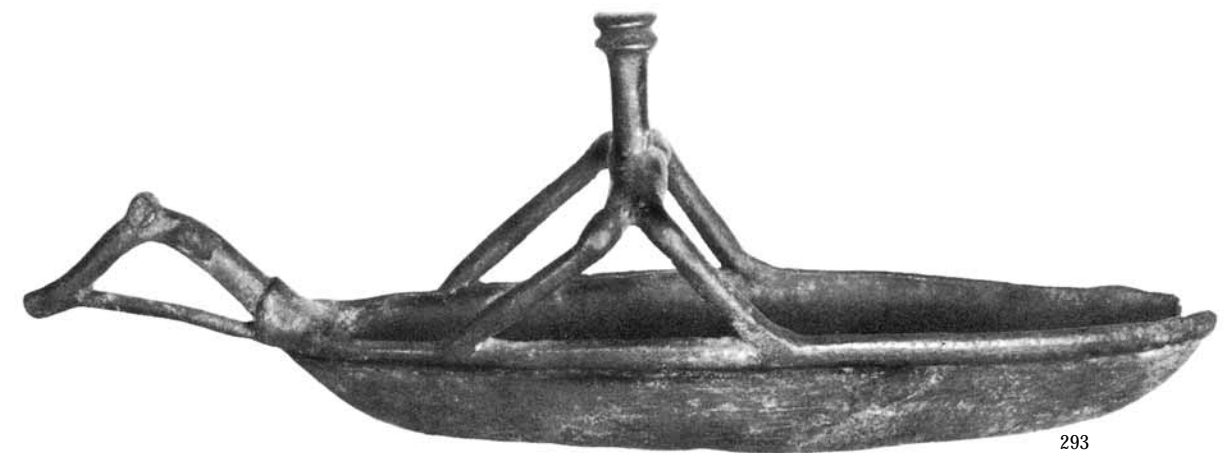
*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Lo scafo è molto lungo e basso, col fondo assai appiattito, della forma del n. 288, ma con l'orlo superiore in risalto come in 292. Manico come in 292. L'anello chiuso in alto da una colombina (o altro piccolo uccello), col capo rivolto verso la poppa, che si può ancora vedere nella fotografia dell'articolo del Lo Porto, è sparito nella nostra fotografia, e forse è anche da considerarsi effettivamente perduto.

La navicella precedente, dalla valle del Cuga, ne consente una ricostruzione, a parte la certezza data dalla fotografia del Lo Porto, eseguita nel 1957. Rispetto al 292, si noti la più precisa modinatura dell'elemento terminale, col capitello sagomato a scozia tra due tori o tondini ben rifiniti; anche il doppio ponticello, alto, è assai elaborato nella cadenza simmetrica dei bracci a incontro ortogonale.

La protome del bue mostra l'impostazione più o meno orizzontale del n. 290 (e altri), e, come nel n. 291, si deve supporre modellata a parte e poi applicata alla prua dello scafo rinsaldandola con un manicotto alla base del collo e fermandola inoltre per mezzo d'un bastoncino cilindrico che unisce orizzontalmente lo stesso manicotto al muso dell'animale.

Nella protome si ripete la forte stilizzazione del n. 289. La linea tersa e ondulata del collo e della testa, priva di ogni particolare che ne disturbi la purezza essenziale, è di una raffinata eleganza.

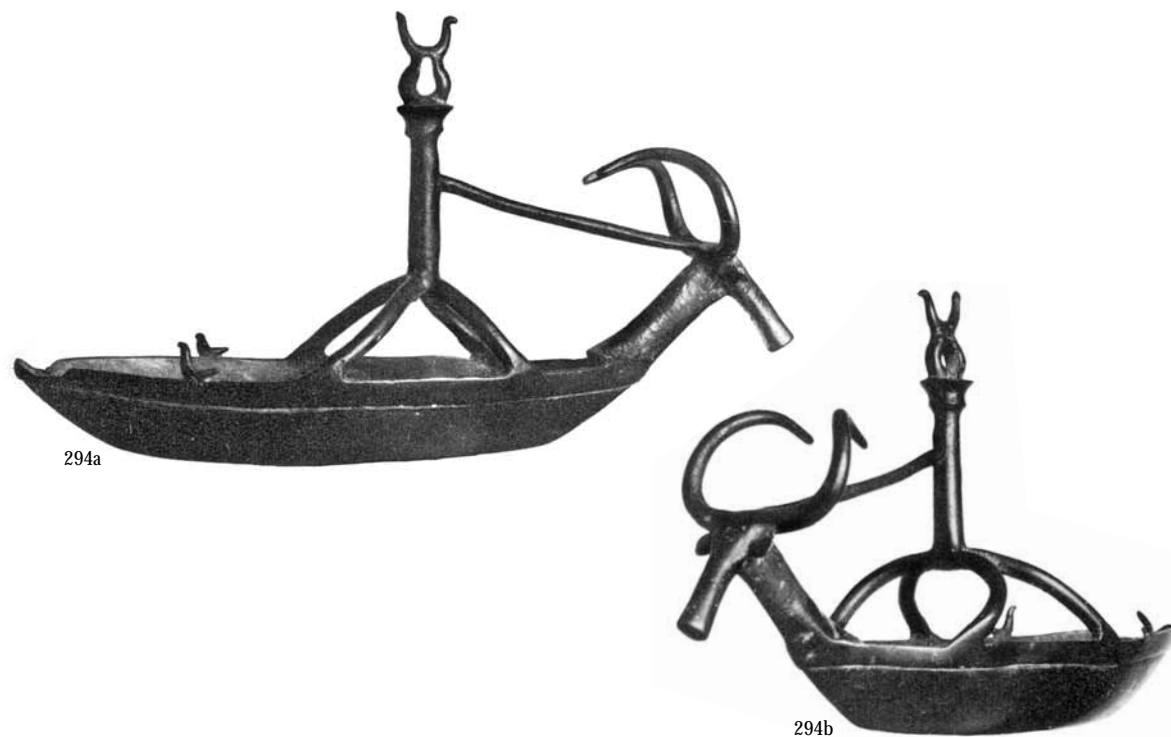


Ma tutto l'insieme della navicella dimostra precisione di fattura unita a un pulito gusto geometrico della figura tendente a soluzioni astratte e ornamentali.

Patina nera. Mancante l'anello con la colomba; rotte alla base le corna; rotto all'orlo di poppa lo scafo.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 322, tav. XXX, 166; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, I, 1884, p. 32; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 30; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 35; Lo Porto, *St.S.*, XIV-XV, I, 1958, p. 292, 5, tav. III, I.



**294. Navicella con protome bovina, alt. e largh. non precisabili, già nella Collezione Dessì (passatavi dalla Collezione Daneu; ora dispersa).**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Scafo di forma e proporzioni come precedente; simile anche il manico, però a ponti curveggianti. La forma del capitello sulla colonnina più vicina ai nn. 298, 299; la stilizzazione dell'uccello come in 297.

In più sull'orlo delle due fiancate, nello spazio tra il manico e la poppa, sta un volatile per parte in simmetria, che guarda in senso contrario alla navigazione.

La protome del bue, assicurata all'albero della nave per mezzo di una lunga sbarretta cilindrica tesa dalla cervice dell'animale al fusto della colonna, nasce a prua sopravanzandola, con impostazione analoga a quella della barchetta di Torino. Il collo della protome è robusto, fine invece la testa col muso allargato a taglio netto come in 296. Di particolare, segnate le orecchie nella solita posizione di lato sotto le corna; queste ultime, infine, sono ampie, bellamente ricurve all'indietro come in 272, 290.

L'insieme è di una linea geometrica purissima e molto elegante. L'esemplare è dei più raffinati per aspetto e fattura.

Degno di molta nota il particolare dell'asse cilindrico che unisce l'albero a colonnina con la cervice della protome, perché si ripresenta identico, forse costituendo modello, nei citati "hippos" fenici, quali nel rilievo di Khorsabad del 722-705 a.C. (Harden, *I Fenici* cit., pp. 185, 303, tav. 49).

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 322; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 55, fig. 109; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 80, tav. III, 1, pp. 81, 106-107; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1955, 1, p. 216, nota 206; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 236; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 287, tav. XLVIII, a.

**295. Navicella con protome bovina, lungh. 23,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 79282).**

*Provenienza:* Sardegna, acquistata a Cagliari.

Scafo come nel n. 294, con l'orlo più ristretto e sottile. Il manico come in 294, con la variante della postura del piccolo volatile in cima all'anello di sospensione, che guarda, anziché a prua come nel 294, a poppa come nei nn. 292 e 293. La modinatura del capitello-coffa si assomiglia a quella del n. 291.

Di particolare la navicella presenta, nella parte mediana del bordo, un alto parapetto lungo i due fianchi, con le transenne traforate a disegno di triangoli vuoti alternati a pieni, in doppio ordine sovrapposto. Alle estremità i parapetti si prolungano e si incurvano a centina, formando come una coperta a botte dell'imbarcazione, dalla quale emerge nel



mezzo il manico con l'albero a colonnina. Ai quattro margini del parapetto, dei pilastri recano in cima figurine singole di uccelli appollaiati (resta quella posteriore sinistra). A prua sopravanza la protome animale, di impostazione simile a quella del n. 293. Per quanto la testa sia estremamente stilizzata, il confronto con gli esempi appiattiti, allungati e ricurvi dei nn. 290, 293 e specie del 288, la indica come bovina; del resto lo conferma il rilievo che si osserva alla cervice, forse residuo della base delle corna rotte alla radice e poi consunte dal tempo. L'argomento decisivo per il riconoscimento dell'animale è, infine, dato dalla stretta somiglianza con la protome del frammento di navicella n. 300, sicuramente d'un bue.

Giova sottolineare la forma insolita, ed eccezionale per le navicelle protosarde, dell'elemento coperto al centro del battello, una sorta di cabina con tettoia forse a graticcio. Essa è anche molto interessante per il confronto che trova in esemplari di imbarcazioni egiziane le quali presentano, a poppa, la singolare tolda con tetto a semicerchio. Se ne hanno esempi in età predinastica, come in dipinti della tomba di Hierakonpolis (J. Vandier, *Manuel d'arch. égyptienne*, Paris 1952, p. 570, fig. 376) e nel Nuovo Impero (*Enc. Italiana*, XXIV, 1934, p. 341, fig. 1, 6 seconda metà II millennio a.C.).

La nostra navicella prova che la speciale forma di coperta durava anche nell'inoltrata civiltà del ferro occidentale, desunta forse da modello orientale.

Rotti l'orlo della poppa, a tratti l'ordine superiore del parapetto traforato e alla radice le corna della protome.

**Bibliografia**  
Inedito.



**296. Navicella con protome bovina, lungh. 18 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Di fusione nitida e compatta, di metallo duttile e puro.

Scafo come in 294, sormontato da parapetti traforati a zigzag (o a disegno di rosoncini dimezzati), con colonnine laterali alle estremità.

Non figurando anatre sui bordi del parapetto è probabile per non dire certo che non ve ne fossero nemmeno sopra le colonnine marginali che possiamo supporre analoghe a quelle del n. 295.

Al centro dello scafo stava un'altra colonna ad albero come in 297.

La protome bovina, per la forma della testa, è molto vicina a n. 298, le corna sono disegnate come in 297, navicella che sembra essere uscita dalla stessa bottega della nostra, o dalla mano di un ramaio di gusto affine.

Patina nera. Mancante l'albero e rotte le quattro colonnine marginali all'imposta; frastagliato il parapetto sinistro; rotto il corno sinistro della protome.

**Bibliografia**

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (3-4), p. 17, fig. 5 e p. 32, tav. II, 5.

**297. Navicella con protome bovina, lungh. 18,5 cm, largh. 8 cm, alt. 9,8 cm, Antiquarium Arborese di Oristano.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Scafo della forma e delle proporzioni del n. 281, barchetta alla quale, la nostra, si avvicina anche per lo stile. Il manico è a colonnina cilindrica che si imposta sul fondo dell'imbarcazione, sormontata da capitello-coffa modinato come in n. 295. L'uccello che sovrasta l'anello di sospensione si configura in una doppia protome di volatile, secondo un gusto altrove riscontrato.



Sopra l'orlo dello scafo, dalle due fiancate, si elevano bassi parapetti a traforo zigzagato, limitati per parte da colonnine esili cilindriche con tori e scozia come la centrale, più grossa e più alta; queste colonnine si compongono in uno schema tetragono in simmetria centripeta all'elemento mediano di maggior risalto. Come la colonna centrale anche le marginali sono sormontate ciascuna da un uccello, dalla stilizzazione a placca, a profilo serpentino, che, per avere il becco allungato come quello d'un palmipede, dà l'idea proprio d'un volatile o palustre o marino (anatra, gabbiano o qualcosa di simile). Tutti questi uccelli delle colonnine laterali guardano verso la poppa, quasi contro vento, nella stessa posizione delle altre coppie di uccelli consimili che sono allineati sulla traversa superiore del parapetto: una coppia tra il manico – che qui, per radicarsi nel fondo dello scafo, segna un albero di nave – e la prua, e le due coppie restanti fra l'albero e la poppa. È evidente il richiamo contenutistico e stilistico di questa decorazione a uccelli a quella della navicella 281, per la quale è stato suggerito il riferimento del particolare motivo di uccelli acquatici sul bordo del recipiente, all'arte orientalizzante del VII sec. a.C.

A prua, la protome bovina si imposta quasi verticalmente sullo scafo, ed è costituita da una linea continua e indifferenziata ad uncino in cui collo e testa si identificano strutturalmente, sunteggiati in bastoncini cilindrici senza vita alcuna di particolari; soltanto le corna rivolte orizzontalmente all'indietro a chiudere la composizione ed accostate con le punte terminanti a pomello conico, stanno ad indicare l'animale bovino. Ma l'esigenza stilistica, di uniformare la linea della protome a quella delle anatre e la suggestione del tema acquatico (una navicella di mare o di fiume) fanno sì che l'immagine della protome rassomigli di più a quella d'un grande uccello d'acqua che a quella del terrestre classico animale da lavoro. Questa snaturalizzazione stilistica della protome avvicina la barchetta ai nn. 281, 288, 290, 293, 295, ed altre.

Patina nera. La barchetta è integra, con le due colonnine marginali di poppa un po' piegate all'interno, da un colpo.

#### Bibliografia

Levi, *Boll. Arte*, n. 1, gennaio-marzo 1948, p. 62, fig. 2 terza fila dall'alto, a destra; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 134; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 160, fig. 112, a destra.

**298. Navicella con protome bovina, lung. 21 cm, alt. 10 cm, largh. 7,8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Orroli (Nuoro), loc. Pipizu.

Quasi in tutto simile al n. 297, con leggerissime varianti.

Sull'anello della colonna centrale lo schema dell'uccello è semplice. Il parapetto presenta il traforo con disegno a rosoncini affiancati, ed è più alto e più corto del parapetto del 297.

Le colonnine marginali hanno la terminazione ad abaco svasato (o a canestro), differente dal capitello dell'albero mediano a tori con larga scozia. Le anatre sul bordo del parapetto anziché in tre sono in due coppie.

La protome del bue è più soda sebbene ancora molto stilizzata; nel taglio obliquo del muso ricorda la 297, ma nella struttura generale si avvicina a 272. L'ampio e flessuoso



sviluppo delle corna rivolte indietro e poi sollevate con un bel garbo curvilineo, trova un parallelo stilistico nei nn. 290, 294.

Patina nera. Rotta la punta d'una colonnina marginale e piegata la contrapposta; piegato il volatile sull'anello.

#### Bibliografia

Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 138.

**299. Lampada bilicne in forma di navicella con protome bovina, lung. 16 cm, alt. 9 cm, largh. 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Mandas (Cagliari), loc. sconosciuta.

L'oggetto si distingue dai precedenti per la forma del piattello (o scafo se vogliamo mantenere l'immagine della nave), che è triangolare con i bordi rientrati tra le tre punte delle quali una è occupata dalla protome e le altre due sporgono chiudendosi a beccuccio tondeggiante per accogliere il lucignolo.

È una lampada bilicne che, forse, riecheggia le lucerne bicorni, in terracotta, frequenti negli strati fenicio-punici dell'Occidente, e specie nelle tombe, a cominciare dal VII sec. a.C. (Lilliu, *St.S.*, 8, 1948, p. 447).

Per il resto e soprattutto per la forma e la decorazione dei parapetti, per le quattro colonnine marginali intorno alla centrale sormontata da anello e volatile, la lampada ricorda la barchetta n. 298. Se ne distingue, però, perché le colonnine laterali (quattro; ma se ne potrebbero supporre altre due nel beccuccio che non le presenta) non mostrano le anatre le quali mancano anche sul bordo dei parapetti. Questi parapetti, poi, sono tre, anziché due, perché seguono i tre lati curveggianti del contorno dell'oggetto.

La protome bovina per impostazione non si distacca molto da quella del n. 298. La forma della testa ricorda quella allungata ed appiattita del n. 291. Le corna si levano sulla cervice con bassa ed amplissima falcatura.

Patina verde. Spuntato il corno sinistro; rotti i due beccucci; un foro sul fondo piatto dello scafo.

#### Bibliografia

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 1 (3-4), pp. 19, 32, tav. II, 16; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 7-8, p. 115; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 193, fig. 104; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, pp. 10-11, fig. 2; Milani, *Rend. Lincei*, 1909-10, XVIII, pp. 185-186, fig. 5; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, p. 333, fig. 34; Taramelli, *Not. Scavi*, 1911, p. 306; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, pp. 102, 104; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 35; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 437; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 80-81, 85, 107; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 31; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 19, n. 31; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 31; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 31; Pesce, *Prähistorische Bronzes*, 1954, p. 30, n. 31, fig. 8; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 325, fig. 406; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 9, n. 31; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 137.



299a



299b

504

### 300. Resto di protome bovina di navicella, lungh. 6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Dal collo cilindrico stacca la testa dell'animale, ridotta ad una placca ricurva linguiforme allargata alla cervice ed appuntita al muso stonato, senza segni particolari se si eccettuano le corna, spezzate alla base, e le orecchie situate dietro le corna tangenti e formanti un solo blocco con esse.

Per quanto estremamente stilizzata, la forma della testa bovina è chiara; v. n. 295.

Patina nera.

#### Bibliografia

Inedito.



300

### 301. Protome bovina di navicella, lungh. res. 5,5 cm, alt. 4,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Teti (?) (Nuoro), loc. Abini.

Dal resto della prua di una navicella, a scafo ellittico con orlo rilevato, sopravanza, con impostazione che ricorda il n. 292, la protome bovina.

Questa è tozza e massiccia nel collo corto e grosso, e nella testa che, sebbene più breve e robusta, ha il taglio di 292.

Nessuna indicazione di particolari, tranne le corna, tagliate alla base e che sono leggermente volte in avanti, e le orecchie, poste sotto le corna, parallelamente ad esse, grandi e diseguali, la sinistra larga e la destra più sottile ed allungata.

Alla base del collo della protome, e cioè in corrispondenza al punto in cui questo si salda allo scafo, una sbarretta cilindrica di bronzo (rotta all'attacco del collo) univa lo scafo al muso dell'animale, come nella barchetta di Torino n. 293.

Patina a chiazze nerastre e verde scuro. Le superfici sono porose, per causa del raffreddamento non ben studiato dopo la fusione.

#### Bibliografia

Inedito.



301

505

**302. Protome bovina di navicella, alt. res. 4,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Al collo, massiccio e robusto, aderisce la testa bovina, allargata alla cervice liscia, e col muso cilindrico stonato, spesso e lungo.

Nessuna indicazione di particolari di occhi, narici e bocca.

Le corna lunate sono spezzate alla base; le orecchie sporgono lateralmente a linguetta tesa e arrotondata.

*Bibliografia*  
 Inedito.

**303. Protome bovina di navicella, lungh. res. 3,7 cm, alt. 5,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Resta il collo cilindrico con la testa del bue leggermente incavata sotto il tenue rilievo della cervice.

Il muso, a taglio cilindrico arrotondato alla base come in 302, mostra sotto la concavità subcervicale un lieve rigonfiamento nel quale si confondono gli occhi.

Dietro le corna, d'un garbo ampio e flessuoso che ricorda quello di 298, stanno le orecchie, disposte ai lati del collo, rese da due appendici semiellittiche piatte.

Patina nera.

*Bibliografia*  
 Inedito.

**304. Protome bovina di navicella, alt. 2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Dalla parte residua di prua dello scafo sopravanza, con impostazione come in 301, la protome del bue, dal lungo collo cilindrico e dalla testa piccola e graziosa pur nella sua disarmonia formale.



Perché, mentre il toro frontale è largo ed espanso nella struttura quadrangolare piatta e liscia, il muso è breve e minuto appena pronunciato in un volume troncoconico. Il modellato è morbido e la linea fluente, col leggero rilievo degli occhi alla base del toro frontale che è in risalto sul musetto sottostante.

L'impostazione delle corna come in 301. Le orecchie spiccano ai lati del collo, un po' all'indietro, e sono in forma di piatta linguetta triangolare.

Patina nera. Rotte le corna poco sopra la base.

*Bibliografia*  
 Inedito.

**305. Protome bovina di navicella, alt. 7,5 cm, Antiquarium Arboreense di Oristano.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Rimane la testa della prua con bordo in rilievo, con l'insero della protome.

Questa ha lungo collo cilindrico e la testa di struttura assai vicina al n. 279, a cui risponde anche per postura delle corna falcate. Per la posizione delle orecchie ricorda il n. 274.

La navicella presenta un restauro antico alla prua, poiché si osservano tre fori sotto l'attaccatura della protome allo scafo, in due dei quali stanno ancora inseriti i chiodini di rinforzo, a corpo cilindrico e con la testa piatta ribattuta.

Patina verde.

*Bibliografia*  
 Inedito.

**306. Protome bovina di navicella, alt. 7 cm, Antiquarium Arboreense di Oristano.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Residua la parte anteriore della prua dello scafo ad orlo rilevato, da cui sorge la protome del bue con impostazione e proporzioni di collo che ricordano il n. 280.

La forma e lo stile della testa richiamano un po' al 272, ed anche il taglio e la postura delle orecchie. Le corna come in 305. Patina verde. Spuntate le corna.

*Bibliografia*  
 Inedito.





**307. Protome bovina di navicella, alt. 6,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Dell'elegante protome resta il collo cilindrico, ricurvo come in 275, 276, con la testa grande scolpita a tratti essenziali, forti e caratteristici.

Specialmente marcato è il profilo, ottenuto a sommari sbalzi e incavature che distinguono le varie parti della fronte spaziosa, del restringimento sopra il muso e del muso stesso allargato e finiente in una placca che mostra una profonda incisione indicante la bocca semiaperta.

La struttura della testa è piatta ma corporea, la superficie liscia e senza segni di particolari è, tuttavia, ravvivata dal movimento ondulato del contorno che la campisce facendola risaltare, quasi illuminandola.

Bello e proporzionato il disegno delle corna appuntite, a perfetta falcatura. Le orecchie, aderenti sotto le corna come in 279, sottolineano il garbo lunato delle corna stesse col breve giro arcuato.

Nel complesso si osserva un gusto che si esprime in una morbidezza curvilinea, lievemente pittorica, che imprime movimento e vita nella struttura essenziale dello schema. Patina nera. Rotto l'orecchio sinistro.

**Bibliografia**

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 330, pl. XXX, 151-152 a sinistra.

**308. Protome bovina di navicella, lungh. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 125; Cat. Lilliu, 246/1893).**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La protome mostra il collo di sezione quadrangolare, tozzissimo e corto, veramente taurino, provvisto all'estremità opposta alla testa di un bottoncino tondeggiante per l'inserzione nella prua dello scafo: prova evidente che la testa fu modellata a parte e fu poi innestata nella navicella.

La testa è di forma solida ed abbastanza naturalistica, tenuto conto dello schematismo che regola l'insieme e che si esplica specialmente nello schiacciamento del volume strutturale.

Di contorno trapezoidale con il profilo smussato e morbido, la testa si estende frontalmente in una superficie liscia dalla cervice tondeggiantissima sino al muso stonato; risaltano su di essa gli occhi a globetto appena pronunciato ed il taglio ampio e lungo della bocca, elementi caratteristici e indicativi della natura dell'animale.

L'impostazione e la forma delle corna ricordano il n. 307, per quanto le corna siano rese in un modo meno elegante e prezioso. Le orecchie, situate sotto le corna, si drizzano obliquamente a foglia lanceolata con il segno del cavo auricolare, come nel n. 275.

Nell'angolo sottostante tra il collo e la testa è saldato un mezzo anello che serviva per appendere l'oggetto.

Patina verde.

**Bibliografia**

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 73, tav. XXXII, 2, fig. XXXII, 2.







309

**309. Protome bovina di navicella, alt. res. 5,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Dello scafo rimane l'estremità della prua a cui si attacca in fusione la protome del bue. Questa è costituita da un lungo collo di sezione cilindrica appiattita, terminante nella testa ben modellata nelle linee d'insieme e nelle sue partizioni.

Ben distinta la superficie frontale della testa dal lungo e fine muso appuntito che ricorda la forma di 304. Ma, nell'esempio che ci interessa, si aggiunge una certa descrizione di particolari evidente soprattutto nel rendimento degli occhi a globetto molto accentuato, quasi schizzato dal piano fondale da cui emerge lateralmente, e sottolineati sulla fronte da semicerchi concentrici che vogliono segnare le grinze della pelle intorno al bulbo oculare. Ampie corna lunate e disposizione delle orecchie, piccole e acute, come in n. 307.

Si noti la fluidità tersa ed elegante di linea nell'insieme, che non fa rimpiangere la parte mancante dell'oggetto.

Patina nera. Spezzato il corno destro poco sopra la base e spuntato il sinistro.

**Bibliografia**

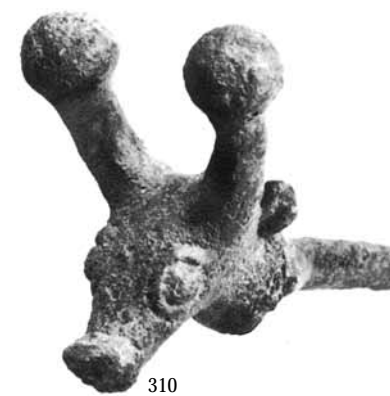
Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 330, fig. 151-152 a destra.

**310. Protome di navicella votiva, lungh. 4,4 cm, alt. 3,1 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria.

La protome fa parte dell'ornamento della prua d'una navicella votiva. La lunga appendice cilindrica, lavorata a parte, a cui aderisce la testa del bue, serviva, come una spina di inserzione, a fissare l'elemento allo scafo (v. 308).

La testa, di buona fattura, di vivace stile, ha tratti marcati elegantemente espressi pur nella loro schietta semplicità. Piccola e gracile, la protome è, per contrasto, sormontata da due corna imponenti non tanto per le proporzioni, perché sono straordinariamente corte, quanto perché su di esse grava il peso di due vistose sferette terminali, le quali altro non sono che una stilizzazione ornamentale geometrica; fuori – credo – da un preciso riferimento alla realtà (v. 291 e nn. qui citati).



310

Sulla fronte della protome staccano, grandi, gli occhi della bestia, col tenue risalto del globetto rotondo inciso e cerchiato; pronunciato anche il muso a ventosa con l'indicazione delle narici rese con forellini ciechi e della bocca ridotta ad un'incisione trasversale. Le orecchie stanno dietro le corna protese obliquamente in avanti, e ne spuntano ai lati in due corte e rigide escrescenze a lingua verticale.

La base del collo presenta un ingrossamento in corrispondenza al punto di saldatura della protome allo scafo.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, XXIII, 1914, col. 368 s., fig. 39.



311

**311. Protome bovina di navicella, lungh. res. 3 cm, alt. 4,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

L'estremità residuale del robusto collo cilindrico della protome si continua nella piccola e sommaria testa, di struttura simile al 310, ma senza disegno di occhi, mentre sono indicate le narici alla base del muso. Le piccole orecchie sono tese lateralmente, al di sotto della radice delle corna.

Interessante e inedito è il modello di queste corna che si elevano verticalmente sulla cervice, come una mostra sontuosa e monumentale se confrontata con la testa minuta,

con gusto architettonico. Ed invero come un'architettura sono concepite le corna, in forma appunto di colonnine dal fusto cilindrico che nasce solido sulla cervice, si restringe poco sopra la mezzeria e termina con una modinatura a tori e scozia: proprio come quello degli alberi delle navicelle nn. 291 e ss.

Si perde, così, a causa della regola geometrica, la consistenza naturalistica delle stesse corna bovine, e si passa al valore ornamentale in cui si inseriscono, come complemento, elementi caratteristici anche di corna di altri animali, come i due rametti interni (uno per corno) che ricordano, per accenno, il palco del cervo: dunque un'associazione del tutto innaturale ed astratta, di pura decorazione.

Il decorativismo geometrico si ripresenta, anche più spiccato e dichiarato, nel cuscinetto messo fra le corna dell'animale e ricadente sul dorso anteriore del collo. È un oggetto reale, che serviva per attutire il peso e lo strofinio del giogo, ma che, per la sua modulazione morbida che rende bene la flessuosità elastica del panno e specie per il rilievo spiraliforme che varia ed arricchisce la superficie, si tramuta in valore d'ornato e ricorda i più preziosi e significativi esempi tematici a sviluppo concentrico dell'ornamentazione geometrica protosarda dei secoli VIII e VII a.C.

Patina nerastra. Spezzato, poco sopra la base, il corno destro.

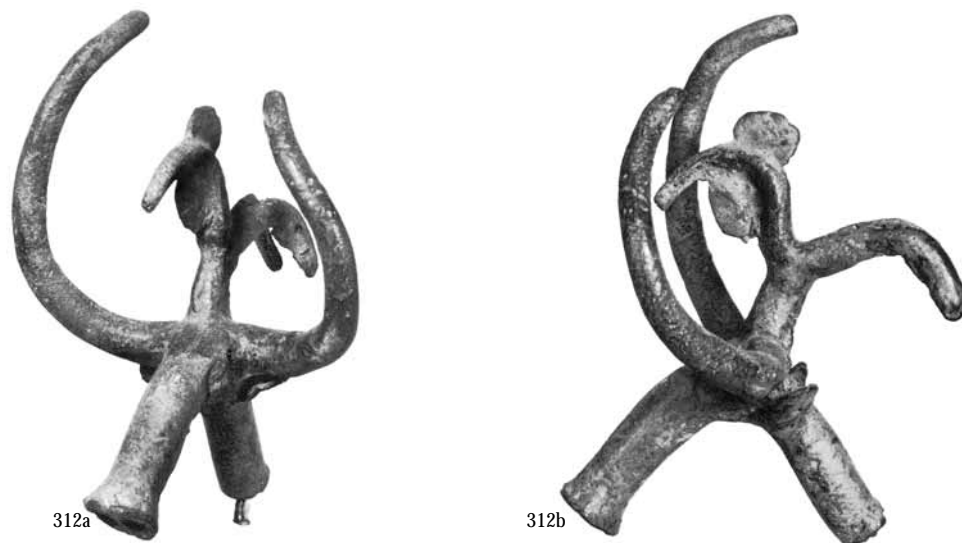
#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (7-8), pp. 68, 115, tav. IV, 6.

**312. Protome di navicella con bue avente un gallo tra le corna, lungh. res. 6 cm, alt. 8,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dall'atrio del pozzo sacro.

Al collo cilindrico che si adattava alla prua d'una navicella votiva si unisce, senza soluzione di continuità, ad arco, la testa, baroccamente architettata e tutta mossa nelle linee sinuose e fluide, d'una figura bovina.



512

Nulla di più elegante e tersa sintesi e, tuttavia, il simbolo non supera la naturalità del contenuto formale e lo rende anzi di facile e spedita lettura e comprensione.

La testa è rappresa in una struttura cilindrica dove si distinguono: il muso a ventosa (v. nn. 294, 296) con l'indicazione delle narici (due fori ciechi di 4 mm), gli occhi a cerchietto inciso, le orecchie aguzze tese indietro obliquamente alla base della cervice; da questa spuntano anche le corna, ampie e lunghe, erte e sottili, curvate in dentro all'estremità superiore per bilanciare il ritmo del muso inclinato verso il basso.

In mezzo alle corna, afferrandosi alla cervice del bue con la stretta delle unghie stilizzate in un rilievo indistinto, sta appollaiato un gallo. Le zampe del volatile sono riunite a pilastro che regge il corpo espresso con una linea ondulata, serpentiforme, che farebbe gola a un astrattista moderno. E, però, di là dalla sintesi, la figura del gallo è ben riconoscibile: nella lunga coda arcuata e divisa per denotare le penne, nella placca rilevata a tondino della cresta, nella massa informe gelatinosa dei bargigli.

Per il tema del volatile posato tra le corna del bue, si confrontino i nn. 210, 212, 287.

Patina verde.

#### Bibliografia

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 367, fig. 37; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 331, fig. 419; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 55.

**313. Protome di navicella figurante un animale cornuto, lungh. res. 10,5 cm, alt. 12,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Siniscola (Nuoro), loc. Bona Fraùle.

La protome, estremamente elegante nella sua linea mossa e fluida, raffigura un animale imprecisabile, forse effigiato a memoria o volutamente in modo simbolico.



513

Da un collo ricurvo e rigonfio alla giogaia, indotto a tubo nella prua (v. nn. 291-293), emerge la testa d'una bestia cornuta. Lunghe, ampie e sottili sono le corna e movimentate nel profilo sinuoso variamente distorto, simili nello stile a quelle del n. 311. Nascono da una stretta cervice che si rileva in una specie di cuscinetto striato indicante i peli della bozza cervicale; il cuscinetto si continua lungo il collo in un liscio rilievo dorsale. Sotto le corna spuntano le orecchie, tese in fuori frontalmente. Assolutamente irriconoscibile è la testa con grossi occhi sporgenti nella parte superiore; per il resto è stilizzata in una placca in forma di largo becco di pellicano, convessa in alto e leggermente concava in basso.

A confrontarla con le forme astratte delle teste di buoi dei nn. 295, 300, la protome della nostra navicella potrebbe lontanamente assomigliarsi a uno schema bovino, tenuto conto anche della presenza delle corna sicuramente d'un bue. Ma, in realtà, la stilizzazione geometrica crea l'immagine d'un animale surreale, fiabesco, tutto giocato sul valore di linea e sul movimento, a scapito della forma naturale.

Patina nera. Spezzato alla punta il corno sinistro.

#### Bibliografia

Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 86, n. 6; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 3-4, p. 21, nota 3 e p. 32, tav. II, 21; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 11, pp. 20, 22 s., 33, tav. XII, 11; *Cahiers d'Art*, II, dicembre 1952, p. 168; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, cat. n. 11; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, n. 11; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, p. 17, n. 11; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 27, n. 11; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, n. 11; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 53; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 161, fig. 114.

#### 314. Navicella con protome di muflone, lungh. 10 cm, Collezione del Dott. Este Milani di Busto Arsizio (Varese).

*Provenienza:* Lazio, loc. sconosciuta.

L'oggetto, integro, è di squisita, elegante e distinta modellazione.

Lo scafo, con i risalti, i peducci, le proporzioni partitive, trova confronto nella barchetta "baroccheggianti" di Palazzo Reale di Torino (n. 289).

L'appiccagnolo è come in 278 con cinque anziché tre cordoni rilevati sul dorso e senza borchie alla base del ponticello. Il manico sta, ugualmente, al centro dello scafo e determina una bella partizione bilaterale del piano orizzontale di lettura dell'oggetto figurato, costituendo come l'ago di bilancia della composizione simmetrica. Il senso geometrico ne viene sottolineato.



La protome nasce, fusa perfettamente con lo scafo, a prua con un breve collo, il più concedendosi alla testa e all'ampio giro delle corna del muflone, giro che risponde, in coerenza di linee curve, alle rotondità del ponte e dell'anello del manico oltre che alla concavità elegante del fondo. Manico e protome, poi, emergono a piani verticali scanditi e spazati sulla superficie in piano dello scafo e mettono "volume" nel disegno.

Volumetrica è soprattutto la testa a regolare piccolo cilindro nel quale sono segnati alcuni particolari anatomici: con globetti sferici gli occhi, con anelli concentrici le froge del muso. Bellissimo il garbo delle corna rivolte all'indietro in cerchi, leggeri e ariosi, di perfetta simmetria.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, p. 265, tav. II, 2.



#### 315. Navicella con protome di muflone, lungh. 16,5 cm, alt. 5,34 cm, largh. mass. 6 cm, Collezione De Martis in Olbia.

*Provenienza:* Monti d'Enas, frazione di Enas a 8 km a SSW di Olbia-Sassari (da una tomba incavata in roccia).

Scafo e manico come nel n. 288.

La protome è assai vicina, nell'impostazione e nella forma, a n. 314 (Milani); solo che gli occhi, a globetto, anziché essere tirati su sotto le corna come nella precedente, stanno al centro del muso dell'animale, terminante a ventosa come quello di un porco (l'esigenza stilistica geometrica altera in parte la realtà somatica del muflone).

Il giro all'indietro delle corna è più stringato ed è schiacciato tanto che il profilo superiore coincide col piano del muso della bestia, teso orizzontalmente in avanti. Integro. Piccole slabbrature su uno dei bordi.

#### Bibliografia

Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 21 s., tav. I, 2-3.

#### 316. Navicella con protome di muflone (o di ariete), lungh. 16 cm, alt. 5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Tula (Sassari), loc. in prossimità dell'abitato.

Trovata nel 1869 in un ripostiglio di una fonderia e bottega di ramaio nuragico, costituita da sei pozzetti cilindrici a muretto in basalto, entro un mucchio di



pietre "ciclopiche" in forma di "tumulo" (semberebbe una capanna circolare in grossi massi a secco, come le abitazioni nuragiche di buon periodo). Nei pozzetti "cenere e carbone" e negli interstizi e vicinanze, con questa ed altre barchette, la provvista del ramaio per la fondita: pani di piombo, ed utensili ed armi in parte usati, di bronzo (bipenni, accette a margini rialzati, scalpelli, stocchi).

Scafo come in 278, barchetta stilisticamente uguale e, forse, della stessa bottega.

Il manico come in 282 ss., ma con i rami del doppio ponte, anziché semplici, in coppia e bullettati all'attacco sullo scafo come in 278.

In più, il manico è tutto decorato sul dorso. In particolare al centro sta un rilievo a spirale contornato da quattro borchiette lisce consimili a quelle dell'attaccatura all'orlo della navicella; altri quattro rilievi spiraliformi decorano, dalle due parti, i rami, uno per branca, concorrendo a saldare e a rinforzare gli elementi a coppia delle branche stesse e, insieme, formando partito decorativo. L'ornato è composto simmetricamente in modo che le quattro bullette a spirale si irraggiano e si concentrano intorno allo spartito di mezzeria.

Poiché quest'ultimo cade proprio al centro del dorso del manico, in un punto in cui, in altre barchette, è situato l'appiccagnolo dell'anello, è da pensare che qui l'anello non esistesse affatto per lasciare in evidenza l'ornamento. Quando, infatti, si voleva appendere l'oggetto, dopo l'uso in piano, lo si sospendeva per mezzo dell'anellino fissato sull'orlo sinistro della barchetta, alla tangenza con la branca posteriore del manico (v. n. 289) questo anellino sostituiva l'anello che, in altri esempi, sormonta il mezzo del manico a doppio ponte.

Successivamente, però, ma credo già in tempo antico, alla mezzeria del manico furono praticati due fori di sospensione, a un lato del motivo ornamentale che viene sfigurato; e ciò conferma la posteriorità dell'adattamento a un uso prolungato e domestico dell'oggetto, che, all'origine, doveva essere un pezzo prezioso e riservato.

A prua nasce la protome di cui non si vede il collo in quanto è rivestito da una fasciatura di anelli concentrici in rilievo, che si estende a tutta la parte anteriore dello scafo e ne costituisce ornamento semplice e grazioso, come in 278. Questo rivestimento introduce nella struttura dell'oggetto, elegantemente scompartito dai rilievi orizzontali delle fiancate, una nota disegnativa e plastica insieme che fa da ponte stilistico, per così dire, tra la decorazione fine del manico e la modellazione scultorea della testa della protome.

È piccola la testa, quasi miniaturistica, col musetto rigonfio nel mezzo e terminante a ventosa come in n. 315 (De Martis), con le corna rivolte all'indietro, con bel garbo circolare, consistenti e relativamente naturalistiche per essere segnate anche le taccheggiature che le distinguono.

È chiaro, in questa barchetta, il decorativismo geometrico che, in certi particolari ornamentali, passa a vero e proprio calligrafismo misurato e castigato.

Il gusto grafico lega lo stile dell'oggetto a quello dei più preziosi esempi di "grafia decorativa geometrica", visti nelle figurine di soldati e di esseri demoniaci, nn. 96, 104-105, prodotti della fine dell'VIII secolo o dei primi inizi del VII a.C.

Patina nera. Slabbrature sull'orlo sinistro.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1872, p. 20, tav. n. 12; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 20, tav. II, 14; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 32; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 359, nota 79; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 52, pp. 20, 24, 40, tav. XXXIX, 52, n. 60; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 437; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 60; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 22, n. 60; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 21, n. 60; Pesce, *Prähistorische Bronzplastik*, 1954, n. 60; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 33, n. 60; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 327, fig. 411; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 11, n. 60; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 132.

#### 317. Protome di muflone (o ariete) di probabile navicella, alt. 2,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessi (Cat. Lilliu, 247/1894).

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Resta la sola testa con l'attaccatura del collo. La testa, di struttura cilindrica con taglio piatto del muso, mostra una separazione tra la cervice ed il frontale, ottenuta con una lieve solcatura. Di particolare sono segnati gli occhi, nella solita forma del globetto.

Le corna sono spezzate.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, 8, 1948, p. 456; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, pp. 73, 182, tav. XXXI, 1.



#### 318. Navicella con protome cervina, lungh. 28 cm, Biblioteca Civica di Nuoro.

*Provenienza:* Orgòsulo (Nuoro), loc. Orulù.

Lo scafo è alto e corto come nel n. 279; ha il fondo breve appiattito e il corpo a vaschetta marginata in alto da un orlo in rilievo. Il manico è come in n. 276, con le sbarrette a bastoncino anziché a fettuccia.



La protome cervina si alza a fil d'orlo verticalmente come in n. 280, ma con profilo dolce sinuoso del collo. Nella testa, dal muso cilindrico, si distinguono gli occhi a puntino rilevato e le orecchie distese in fuori frontalmente sopra le corna ramificate. Spuntate le corna della protome. Rotto il dorso dell'arco del manico col bastoncino di sinistra.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1932, p. 530, fig. 1; Lilliu, *St.E.*, XVIII, 1944, p. 361.

**319. Navicella con protome cervina, lungh. totale 25,5 cm, dello scafo 10 cm, largh. 10,2 cm, alt. 10,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Chiaramonti (Sassari), dall'esterno del nuraghe Spiena.

È la più grande delle navicelle protosarde.

Lo scafo, dalle pareti robuste, si presenta di sezione ovale in lunghezza (semicircolare in larghezza), con la parte del fondo convessa tranne che in un lieve appiattimento al centro, con l'orlo ribattuto e sporgente in fuori ad angolo retto, più aggettato nel giro di prua sotto la protome.

Sulla parte mediana dei fianchi, equidistante dalle due estremità di prua e di poppa, si eleva, perfettamente centrata, la solida transenna traforata a zigzag (cfr. nn. 295-299), pure con orlo sporgente che riprende, a un registro più alto e più interno, l'orlo inferiore dello scafo e concorre a dare all'oggetto quella costruzione (e disposizione ornamentale insieme) a zone orizzontali sovrapposte, caratteristica dello stile geometrico.

Dai due lati del parapetto, nel terzo anteriore per esser centrato rispetto alla lunghezza totale del pezzo compresa la protome e per equilibrare la navicella nella sospensione, si eleva il manico a ponticello ricurvo costituito da un listello allargato allo spicco e con un foro circolare al sommo per il passaggio dell'appiccagnolo. Oltre al foro del ponticello se ne notano altri otto sull'orlo della transenna, disposti a coppia per ciascuno dei quattro angoli; questi fori erano destinati, più che per l'inserzione di figurine d'animali come è stato supposto (Taramelli), per passarvi gli elementi di sospensione: specie di catenelle metalliche più fini, le quali chiudevano in quadro, con bell'effetto simmetrico, la maggiore catenella che, al centro, sosteneva il manico arcuato.

La prua dello scafo è ornata da una protome cervina, elegantissima nel suo schematico geometrico, che esprime la struttura in pochi piani sintetici sfaccettati. La protome si alza dall'orlo dello scafo con un ingrossamento del bordo modellato apposta per assicurarne più solidamente la tenuta dell'inserito fatto in fusione con tecnica molto progredita; e si protende in fuori su un piano leggermente obliquo.

Nel muto stilismo volumetrico della protome, con collo e muso a sezione poligonale, si distinguono le orecchie lanceolate tese all'indietro, gli occhi a punta piramidale, le narici appena accennate in un tondino cavo, le corna convergenti, mosse e fluide, ciascuna con due ramificazioni corte e appuntite, collocate in simmetria.

L'insieme della testa, e specie la struttura frontale con le froge dilatate, col setto acuto, col muso stagliato, sprigiona una intensa vigoria animalesca che nessuna cura del particolare avrebbe espresso con efficacia ed aderenza maggiori.

Bisogna rilevare l'interesse della foggia della nave, piuttosto corta e tondeggiante. Essa ricorda il tipo della "golah" fenicia, un'imbarcazione da carico con prua e poppa convesse simmetricamente disposte, quale può vedersi, ad esempio, nel bassorilievo di Ninive che rappresenta la fuga da Tiro di Luli, re tirio e sidonio, nel 701 a.C. (Harden, *I Fenici* cit., pp. 184 s., 303 ss., tav. 50).



Questi raffronti con tipi di navi fenicie e cartaginesi (v. pure ai nn. 290, 294) non sono privi di significato e provano un'influenza dell'arte nautica semitica su quella protosarda, dovuta a contatti diretti e forse, almeno in un primo tempo, a una collaborazione nei traffici commerciali.

Patina nera. Spezzato un angolo dell'orlo del parapetto; mozzo un orecchio; spuntato il corno sinistro.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 322 ss., fig. 1; Taramelli, *Conv. arch.*, 1926, p. 84, fig. 108; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 30, nota 27; Taramelli-Delogu, "Il R. Museo Nazionale", 1936, p. 12, fig. a p. 57; Lilliu, *St.S.*, 1948, p. 31, tav. III, 2; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, n. 10, pp. 20, 22, 33, tav. XI, 10; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 436; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 58, tav. XII, 1; Loddo-Canepa, *Sardegna attraverso i secoli*, 1952, p. 14, fig. in alto; Lilliu, in Cambosu, *Miele amaro*, 1954, p. 176, tav. fig. in basso; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22, nota 18; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, cat. n. 10; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, p. 17, n. 10; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 17, n. 10; Pesce, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 10; Pesce, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 27, n. 10; "Tentoonstelling te Brussel van praehistorische bronzplastiek uit Sardinië", in *Nieuws van den Dag*, Brussel, 7 marzo 1954; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 325, fig. 407; Dessy, *Bronzetti nuragici*, 1955, p. 9, tav. III; Lilliu, *L'Illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 28, fig. a sinistra, metà pagina, in secondo piano; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 8, fig. 4; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 54; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, n. 4.

### 320. Navicella con protome cervina e uccelli e cani (sul parapetto e sulle colonnine), lung. 21 cm, alt. 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Bultèi (Sassari), loc. Is Argiolas o Bonotta.

Scafo e parapetto come nei nn. 290, 298, con la differenza che sul passamano del parapetto, anziché le anatre, figura un cagnetto per parte, spostato più verso le colonnine di poppa per fare spazio al manico.

I cagnetti sono rappresentati stanti lungo il bordo del passamano, con la testa rivolta verso prua, guardando avanti. Dallo schema quasi ritagliato, le bestiole mostrano le zampe ben piantate fuse in un solo blocco ed hanno il dorso arcuato con la coda rivolta in su, ciò che dà un'aria vivace e festosa, assai naturalistica; in questo stilismo del dorso si avverte il gusto di uniformare la linea a quella delle anatre, e l'esigenza molto sentita di creare una composizione coerente stilisticamente secondo le regole geometriche.

Arguta è la testolina dei cani col musetto a punta, gli occhi a piccolo rilievo e la spartizione delle orecchie tese sulla fronte, il tutto vivacissimo.

Molto interessante, come svolgimento di tema geometrico, è la composizione centrale nel mezzo dello scafo, che lascia due spazi liberi "strutturali", uguali e simmetrici, a prua e a poppa. Campita dalle colonnine laterali perfettamente in linea (si veda la fotografia di fianco, cioè in estensione descrittiva) la composizione ornamentale (e strutturale insieme) ha due centri focali: il manico, della foggia del n. 293 (Torino) ma impostato sul parapetto anziché sull'orlo dello scafo, ed il gruppo dei cagnolini.

Questo gruppo è stato messo appunto per riequilibrare il peso "reale" ed il peso geometrico spostati in avanti dal manico, il quale, concentrico rispetto all'intera lunghezza dell'oggetto (compresa la protome) è, invece, eccentrico rispetto allo schema delle transenne, e lascia un vuoto tra sé e le colonnine posteriori che l'*horror vacui* imponeva



di colmare. Così il manico, ago di bilancia della composizione dell'intero oggetto, lo diventa anche nello schema "decorativo" delle transenne, venendo incentrato rigorosamente tra le colonnine anteriori e il gruppo dei cani, in un esemplare ridimensionamento geometrico.

Bello ed elegante, nella sua verticalità svelta e sottile, è il manico che sembra un'astratta ed aerea costruzione architettonica, a torre, suggerita anche dalla colonnina a semplice toro, svettante nel grazioso spartito che la sormonta di anello e uccello che guarda nel senso della navigazione. È l'elemento di maggior risalto che dà nitida ed essenziale ponderazione all'intero schema ornamentale, di perfetto metro geometrico e simmetrico.

Non meno elegante del tema centrale della navicella è la protome cervina, impostata obliquamente e sopravanzante dalla prua a cui sembra stata essere saldata dopo averla modellata a parte. Si spiega così, la presenza della sbarretta cilindrica tra l'interno del muso dell'animale e l'orlo anteriore dello scafo, per rinforzare l'attacco (v. nn. 293, 301). È lo stesso modo di assicurare il giunto tra figurina e sostegno – portato nel contempo a stilismo geometrico – che si osserva nei cavallucci decoranti i piedi del tripode in bronzo dalla tomba di Bes di Vetulonia, datato al VII sec. a.C. (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 280 s., tav. 11 in alto).

Alla mossa ondulazione del collo corrisponde la fluida modellazione della testa del cervo, scolpita a grandi sbazzature dai contorni morbidi e pittorici. La fronte liscia risalta, con effetto chiaroscurale, sulle due infossature ai lati del muso che suggeriscono la cavità degli occhi e mettono in evidenza per contrasto il restringimento nasale che sfuma nella pura struttura della bocca tondeggianti. Pochi tocchi ma di grande effetto plastico: una muta e vibrante vitalità che richiama le protomi bovine delle barchette 272, 306, e quella cervina n. 319, in certi tagli peraltro non così duri e precisi.

Per il resto, le orecchie lanceolate tese lateralmente ed il palco a tre ramificazioni, portato all'indietro, completano e chiudono la composizione, felicemente riuscita e gradevole all'occhio per il suo ritmo misurato e per la fattura chiara e tersa, esemplare nel suo genere. Patina nera. Rotti la parte destra del manico e il corno sinistro sopra la base.

**Bibliografia**

Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 436; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 80, 81, 85, 87, nota 33; "Ancient bronzes from Sardinia", in *The Daily Telegraph*, 24 novembre 1954, fig. in basso; Pesce, *Ancient Bronzes*, 1954, n. 38; Pesce, *Bronzes antiques*, 1954, n. 38; Pesce, *Bronzes préhistoriques*, 1954, p. 19, n. 38; Pesce, *Præhistorische Bronzplastiek*, 1954, n. 38; Pesce, *Præhistorische Bronzen*, 1954, p. 30, n. 38; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 329, fig. 415; Lilliu, *L'illustrazione Italiana*, dicembre 1955 (vol. *Sardegna*), p. 28, fig. al centro in primo piano; Lilliu, "Small Nuragian Bronzes", 1955, p. 287, fig. 12; Pesce, *Statuette nuragiche*, 1955, p. 435; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 140-142; J. Thimme, *Frühe Plastik*, 1956, p. 9, fig. ivi; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 160, fig. 113; Guido, *Sardinia*, 1963, pp. 177, 268, pl. 57.

**321. Navicella con protome cervina e animali vari sull'orlo, lungh. 22 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 7094).**

*Provenienza:* Colonna di Buriano (Grosseto), antica Vetulonia, dal circolo del Duce, gruppo V.

È la navicella più nota tra gli esemplari protosardi, ricchissima nella decorazione, interessante per la varietà delle figure, importante per la cronologia ed i riflessi culturali. La forma dello scafo è simile a quella del n. 289, con la variante di due, anziché quattro, peducci, situati nel terzo anteriore, presso a poco sulla verticale del manico di sospensione. Somiglianze con 289 anche nel manico, costituito dalla sbarretta del giogo legato, alle estremità, alla cervice d'una coppia di buoi, stanti da ciascun lato dello scafo sopra l'orlo; al giogo è saldato, nel mezzo, l'anello di sospensione dell'oggetto. A differenza della sbarretta del n. 289, che è liscia, questa appare ornata nella superficie esterna con varietà di motivi lineari. I margini sono limitati da un disegno a treccia, la mezzeria si rileva in un listello sormontato da una fila di perline con una più grande al centro delle due parti uguali in cui l'anello divide il giogo.

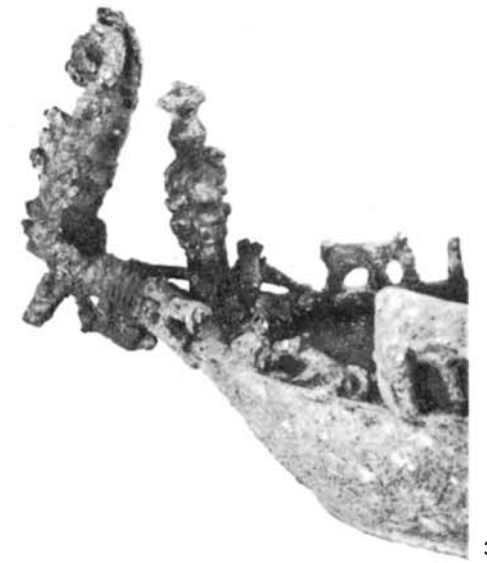
A prua sporge la protome cervina saldata allo scafo col rinforzo dell'avvolgimento ad anelli concentrici, quale nel n. 282; il lungo collo, che fa un angolo ottuso con la piccola testa, continua la linea dello scafo, di pochissimo rialzato rispetto al piano orizzontale dell'orlo (v. n. 278). La protome è molto schematica per cui i particolari risultano poco o niente leggibili, anche per la corrosione del bronzo. La testa a struttura cilindrica ristretta lievemente al taglio piatto del muso (cfr. con le protomi cervine su spada nn. 250, 259), nasconde, sotto l'incrostazione, i piccoli bulbi degli occhi; le orecchie si indovinano dietro la base delle corna le quali si levano alte inclinandosi un po' all'indietro e curvandosi all'interno senza che si tocchino, con fitta ramificazione di corti e appuntiti bronchi (v. n. 259).

Dietro la protome, nel ponticello di prua, si alza una singolare figura variamente interpretata. Essa consta di un insieme di quattro colonnine a fusto cilindrico e terminale modinato a tori e scozia (alt. 2,3 cm, diam. alle capocchie 0,5 cm), le quali, riunendosi in quadro, fanno da piedestallo a un più grosso elemento che emerge nel mezzo di due centimetri (l'insieme è alto 4,4 cm).

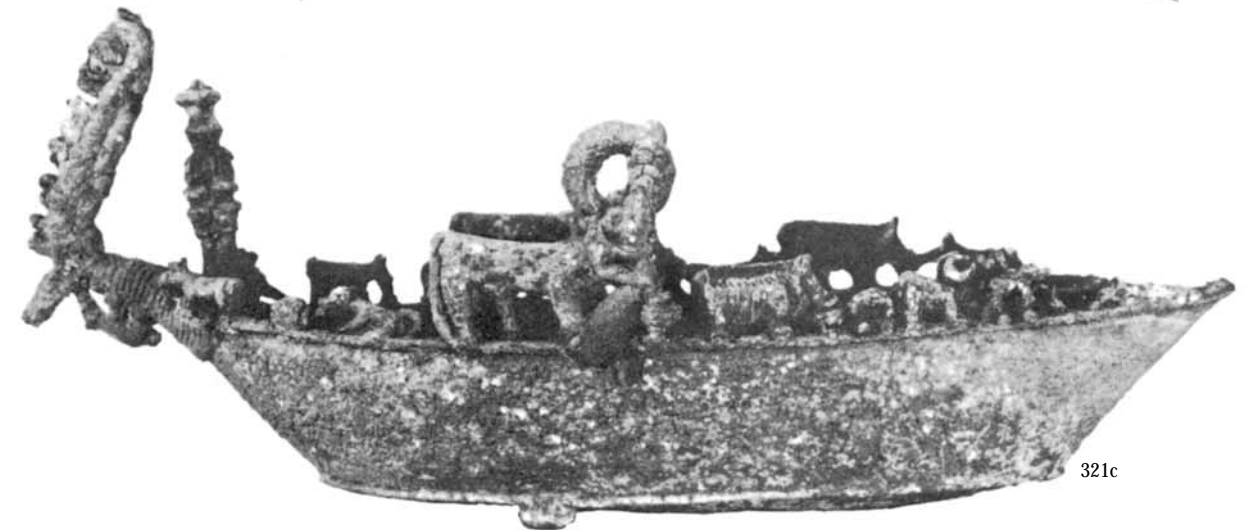
Gli elementi minori (alt. del fusto 1,4 cm) finiscono due con la modinatura predetta e due (il posteriore destro e l'anteriore sinistro) con un piccolo uccello (anatrella?) sopra la modinatura. È evidente la loro somiglianza con le colonnine centrali (alberi) e con quelle laterali (montanti di parapetti) delle navicelle nn. 292-298, 320. Simbolizzate quanto



321a



321b



321c



321d

si vuole, le colonnine, in questi esempi, si riferiscono a parti della nave e alla sua architettura essenziale. Non si vede che possano avere altro significato nel nostro esemplare. Originale è, invece, il motivo centrale che torreggia sulla piattaforma delle membrature minori che lo circondano a schema "tetragono" così come nei nn. 295, 297-299, le piccole colonne perimetrali dei parapetti riquadrano in ordine centripeto quella più alta e più grossa nel mezzo. Lo compongono dal basso in alto, a partire dal piano dei capitelli del fascio polistilo: una zona liscia, una piccola gola, un giro di perline, una fascia con resti di baccellature, poi, con speciale risalto, una gola alta 0,7 cm e profonda 0,3 cm circa, marginata da un sottile toro nel cui centro sporge una piccola protuberanza a bottone. La modinatura ad ampia scozia e tori ripete più in grande quella delle colonnine sottostanti. Veniamo ora all'esame del complesso ornamento plastico che si svolge, come una sfilata, lungo il perimetro del battello, in piano, sopra l'orlo, risalendo poi sino alle corna della protome cervina. È da notare che l'insieme figurativo, disposto ad elementi per lo più staccati su un piano di lettura perfettamente frontale corrispondente alla maggiore estensione di campo offerta dalle lunghe fiancate della nave, si compone come lo spartito plastico di un frontone di tempio. E cioè, le figure vanno degradando in altezza e proporzioni dal centro – costituito dal manico a giogo col grosso anello – alle estremità dove gli elementi tendono ad appiattirsi e quasi a confondersi con l'orlo dell'imbarcazione. Questa disposizione ascendente verso il fulcro figurativo non è perfetta perché viene in parte turbata nel tratto di prua in cui il supposto "castello" e la protome introducono dei "poli" che alterano l'ordine, la misura ed il peso decorativi, costituendo elementi di diversione e di fuga della composizione verso l'esterno.

Il complesso illustrativo della mostra degli animaletti accalcati sui margini dello scafo ed annidati nelle sedi più impensate e irrazionali, come sotto il collo della protome e tra i bronchi del palco cervino, rivela il gusto geometrico dell'*horror vacui*, ciò che è nello spirito generale della temperie orientalizzante tuttora geometrizzante (Ducati, *Storia Arte Etrusca*, p. 126). Questa preoccupazione di riempire comunque lo spazio affastellando le figure fa sì che non si realizzi, col rigore di affini e coevi prodotti geometrici continentali (per esempio l'ansa di vaso da Fabbreccia, Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 280, tav. 10 a destra: VII sec. a.C.; il "reliquario (?) clipeato" da Trestina, Milani, *Il R. Museo arch. di Firenze*, tav. CXVII, 2), una geometria "integrale" di perfetta ponderazione, ma giochi un residuo di quelle tendenze irrazionali e popolaristiche, di ambiente provinciale conservativo, di quella geometria "intuitiva" ancora "mediterraneizzante", presente in varie manifestazioni della civiltà artistica paleosarda a contenuto geometrico. Ritorna, infine, come caratteristica generale del complesso figurativo della nostra navicella, l'attitudine all'espressione realistica delle cose, sia pure sotto la remora degli schemi, alla rappresentazione attenta e talvolta minuziosa della vita quotidiana in questo caso colta negli atteggiamenti vari e naturali degli animali; insomma, un sapore del "terrestre" che non è ignoto a coeve manifestazioni figurate dell'arte protoetrusca con la quale la paleosarda ebbe certamente rapporti nell'ordine iconografico, stilistico e culturale (v. n. 289). Di queste osservazioni generali ci convince l'esame delle singole figure, che si fa procedendo da prua a poppa per ciascun lato, comprese quelle che ornano la protome. Due anatrellie stanno appollaiate, una per ciascuna parte, sul bronco più alto del palco cervino, con la testina rivolta in avanti. Il profilo a "esse" è come in n. 281. In questo caso, l'elemento centrale sarebbe una colonna con capitello a calice o, altrimenti, a fiore di loto abbottonato, che ha qualche lontana somiglianza col tipo di colonna figurata sul fondo della "Pietra Zannoni" di Bologna, stele funeraria con influssi orientalizzanti di

stile siriano (*Mostra dell'Arte*, p. 14, n. 39, tav. X, 39). Si confermerebbe, così, che l'elemento nel suo insieme è di natura costruttiva e architettonica.

Ciò ci induce a supporre che lo schema "tetragono" della nostra navicella voglia rappresentare il castello di prua dell'imbarcazione, al solito alterato nella forma e portato ad ornamento specie nella parte terminale dell'elemento mediano. La piattaforma in cima alle colonnine perimetrali consentirebbe l'osservazione all'esterno e dentro l'ingrossamento dell'elemento mediano sarebbe da immaginarsi la piccola cabina per il governo della nave. Non è mancata, si capisce, qualche altra esegesi, come quella, proposta dal Milani, di un idolo betilico rappresentante il dio etrusco Vertumnus (latino Janus) e anche il Sardus Pater (nume indigete isolano); e l'altra, annunciata di recente ma non confermata ancora per iscritto, di un edificio sepolcrale, paragonabile per la forma alle tombe degli Orazi e Curiazi (lamina d'oro da Marsiliana d'Albegna e da tombe laziali ed etrusche del VII sec. a.C. (Minto, *Marsiliana d'Albegna*, 1921, p. 209 s., fig. 11, tav. XII, basso a destra). Sotto la gola del cervo si arrampica un animaletto che, per il lungo musino e le brevi orecchie, è stato assomigliato a un roditore; ha la coda a corto salsicciotto e nella testa si rileva l'occhio a globuletto. La posizione ricorda quella di simili animaletti geometrici rampanti verso l'orlo del lebete bronzeo della tomba Bernardini di Palestrina di circa il 650 a.C. (Mansuelli, *Etruria*, p. 46, fig. 9 a p. 45).

La teoria delle bestiole sopra l'orlo del fianco sinistro della nave comincia con un cane che se ne sta quieto, in piedi, a guardare a prua. Il cane è riconoscibile dalle orecchie corte e aguzze e dal muso appuntito; la coda è girata a volvolo. Dietro il cane c'è un riccio per l'iconografia del quale si possono confrontare gli esemplari in *fayence* usati come "aryballo"; guarda a poppa in atto di difesa da un secondo cane che, latrando, vuole aggredirlo. Questo cane, identico al primo tranne che nella coda girata verticalmente a uncino, sta seduto sulle zampe posteriori tenendo le anteriori inclinate, nella posa della statua n. 237. Le tre figurine sono tenute a un registro basso per alleggerire lo spazio compreso tra il "castello" di prua e il manico a giogo.

In corrispondenza a quest'ultimo, che è il perno dell'oggetto e della composizione plastica, il registro figurativo si innalza con la statua del bue, rivolta a poppa, che, fermo e placido, mangia da un grosso cesto conico svasato in alto, da ritenersi fatto con intreccio di canne e di vimini perché le pareti sono segnate da rigature concentriche sovrapposte come gli anelli del graticcio. Lo schema del bue, dalla coda pendente rigidamente sino ai piedi, è secco e angoloso, come nei nn. 209-216. Le corna si levano lunate e pomellate (v. n. 291) ed il muso termina in un appiattimento a ventosa o a disco (v. n. 311) che si ha pure nel manico di bronzo a testa bovina da Vetulonia, *Mostra dell'Arte*, p. 6, tav. II, 7: VII sec. a.C. Quest'ultimo stilismo, come nella bronzistica paleosarda è frequente anche nella metalloplastica e coroplastica della cultura geometrica paleoitalica, per cui, oltre all'esempio citato da Vetulonia, si possono ricordare le figurette di cavalli di vasi fittili da Fabbreccia che il Pellegrini riconduceva a modelli paleogreci (*Not. Scavi*, 1902, p. 487 ss., figg. 5, 7, 8).

Tra le zampe anteriori del bue e la mangiatoia è visibile il resto di un oggetto di ferro, largamente ossidato. Il Falchi vi riconosceva il ceppo e la bure di un aratro, opinione non accoglibile a giudicare dalla postura laterale del pezzo che, invece, si adatta a una verghetta con un anello all'estremità esterna per appendere l'oggetto dopo l'uso, in posizione di fianco.

L'animale che segue, per primo, dopo il bue, nella metà di poppa a cui volge il muso a piattello marginato (v. sopra), è un suino domestico che mangia, stante placido e



corpulento, da un cesto simile per forma a quello del bue, ma più piccolo di dimensioni in rapporto alla minore statura della bestia, sproporzionata tuttavia in confronto alla figura bovina. I caratteri del maiale sono espliciti, oltre che nell'insieme del corpo tozzo e greve, nei particolari della coda a volvolo, della schiena setolosa resa con striature a spina di pesce (v. nn. 235-236), delle orecchie calate e del muso conformato al modo che si è detto.

Separata dal suino per la presenza d'un piccolo anello marginale di sospensione (v. nn. 289, 316), viene, dopo, la figurina d'un ariete (o muflone?), identificabile dalle corna rivolte all'indietro (v. nn. 223-226, 314-317), con la groppa rialzata e col grosso muso a disco (v. sopra) appoggiato sopra il deretano dell'animale che lo precede. L'atteggiamento potrebbe essere quello del maschio che annusa il sesso della femmina e che si appresta alla monta effettiva o per gioco; in tal caso l'animale appetito sarà una pecora rappresentata in piedi, come l'ariete, col dorso discendente in avanti, che fa forza sulle zampe anteriori per contrastare il peso del maschio che si accinge a sovrastarla. È un motivo che trova rispondenza nella sequenza animalesca di una lastra fittile etrusca da Poggio del Buco (Vulci), a contenuto orientalizzante sebbene già del VI sec. a.C. (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 306, tav. 38 in alto).

La figurina che chiude lo spartito del fianco sinistro della navicella, in contrapposizione al gruppo dell'ariete e della supposta pecora, non è chiaramente determinabile. Si modella con evidenza soltanto la testa, volta a prua, che tocca col muso allungato l'orlo dello scafo a cui aderisce anche il resto del corpo sino a confondersi. La forma della testa e specie il taglio aguzzo delle orecchie suggeriscono la rappresentazione di un cane accosciato, che si distende allungandosi sul bordo della nave, per riposarsi.

Passando alle figurine del fianco destro della navicella, nell'ordine seguito da prua a poppa, si comincia con un cane in tutto rispondente a quello del fianco sinistro; i due cani marginano simmetricamente il "castello" di prua.

Poi, c'è un quadrupede volto a poppa, in piedi, che mangia da un cesto. Non può trattarsi che di un animale domestico; lo schema del corpo, simile a quello del bue aggiunto che lo precede, farebbe pensare a un torello con le corna giovani, appena pronunziate. Davanti al quadrupede, messo di traverso al bordo con la testa rivolta all'interno della nave, sta un'anatrella (o altro uccello) identico agli esempi figurati sulle colonnine del "castello" e tra i rami del palco cervino della protome. Segue il bue aggiogato, uguale al compagno dell'altro lato, perfettamente simmetrico.

Non così è del gruppo di figure antistanti al bue, nella metà residua di poppa dove variano il tema e la ponderazione rispetto al fianco opposto. Difatti il suino che si riproduce, se nella figura d'insieme e nei particolari anatomici risponde al compagno di sinistra, non lo bilancia invece nella postura che è più avanzata. Ciò, evidentemente, per far posto, subito davanti al bue, a un cane che, in figura e atteggiamento identici a quelli del cane latrante al riccio dietro il bove aggiogato nel tratto sinistro di prua, si appresta ad assaltare il suino, da tergo. Lo stesso suino, poi, davanti è minacciato e stretto da vicino da un altro cane, eretto, che gli azzanna il muso, trattenendolo. A differenza del compagno, questo suino non mangia dalla cesta, anzi non mangia affatto, assalito come è dai due cani, cosa che fa pensare non ad un maiale ma a un cinghiale, e alla rappresentazione, vivace e puntuale, d'una scena di caccia nel momento in cui la fiera viene stanata oppure è circondata dai cani dopo essere stata ferita dai cacciatori.

A chiusura della composizione, anche da questo lato c'è una figura di animale sdraiato e

disteso per lungo sull'orlo, simile a quello dell'altro lato interpretato come un cane. I due animali si fanno "pendant" ristabilendo la ponderazione geometrica.

Nel complesso, il contenuto figurativo si basa su temi comuni di vita agreste, desunti sia dall'esperienza agricola e di allevamento (giogo, maiale, gruppo di ariete e pecora) sia dall'attività venatoria di questa complementare (protome cervina, cani, scena di caccia al cinghiale). Tutto ciò, se è inteso come espressione di una realtà visibile e terrena anche in termini di verismo, come esito di un mondo concreto quotidiano tradotto in concetto e ordine illustrativo, è portato anche insieme ad elemento di decorazione, del tutto astratta dall'idea e dalla funzione dell'oggetto figurato, cioè della navicella.

Pertanto, se quest'ultima può ritenersi, come le analoghe, un esempio di battello da trasporto di lunga navigazione, come è stato supposto, lo è per la forma e le dimensioni, ma non certamente per l'insieme dell'ornato plastico che non ha relazione alcuna con animali trasportati per mare, contrariamente a un'ipotesi pure affacciata. A quale scopo caricare cani e cinghiali? Non abbiamo dunque un'immagine puntuale del commercio e del traffico marino protosardo anche se, genericamente, la foggia dell'oggetto, una nave, insieme ad altri dati e considerazioni, ce li fa supporre sino a ritenerli avvenuti certi e frequenti (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 229 ss.).

C'è anche chi ha suggerito l'ipotesi di un'imbarcazione simbolica, una specie di "Arca di Noè", e chi, come abbiamo detto, vorrebbe riconoscere una nave funeraria col morto che si porta appresso nell'aldilà il piccolo giardino zoologico defilato sullo scafo. Certo, una misurata dose di simbolismo non manca nelle navicelle protosarde, e specie in quelle più riccamente figurate e ornate, ma al simbolismo che è poi legato con la concezione geometrica dell'arte e della cultura del tempo nuragico di maggiore sviluppo, si unisce, temperandolo, un profondo e intenso sentimento dell'esperienza reale della vita nelle sue manifestazioni visive più proprie, ovvie e significative.

Per il resto, è chiaro che l'ornamentazione, del nostro come di altri più o meno elaborati esemplari di battelli, rientra in un gusto artistico più vasto che si concreta nel disporre teorie di figure sui margini di ogni tipo di oggetto, in Sardegna e fuori. Lo dimostra, per scegliere un parallelo esterno assai significativo anche stilisticamente, la citata ansa bronzea di Fabbreccia. È quasi certo che questo gusto si introdusse nell'Isola, sotto la pressione della corrente orientalizzante ancora geometrizzante, dall'Etruria, e specie dalla regione marittima settentrionale incentrata intorno a Vetulonia e Populonia dove fiorirono importanti botteghe di artigianato artistico in metallo dietro spinte esterne di varia provenienza (urartea, siriana etc.). Ma è anche certo che i ramai protosardi, abili nel mestiere per lunga esperienza e per ricchezza di materia prima, non accettarono i modelli supinamente, anzi li superarono in molti casi, fabbricando degli oggetti, come la nostra navicella, così originali e preziosi che, nelle terre d'origine del fenomeno artistico naturalmente congeniali, trovarono acquirenti persino nell'aristocrazia economica dei magnati etruschi. Pertanto, in disaccordo in ciò con chi ha ritenuto la navicella della tomba del Duce di produzione vetuloniese, noi la crediamo di fattura sarda, come ne fanno prova i numerosi altri esemplari fabbricati e trovati in tante parti dell'Isola, il contenuto iconografico, lo stile e specialmente quello spirito misurato e realistico che la cultura dei nuraghi seppe offrire anche alle immagini simboliche (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 246).

Quanto alla cronologia dell'oggetto, vale quella che oggi si propone per la tomba del Duce, circolo tra i più recenti di Vetulonia, datato alla seconda metà del VII sec. a.C. (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 89).

Integra.

**Bibliografia**

Falchi, *Not. Scavi*, 1887, p. 500 ss.; Ohnefalsch-Richter, "Kypros die Bibel und Homer", da *Am. Journ. Arch.*, 1888, tav. 145, 5; Pais, *Rend. Lincei*, 1888, p. 431 ss.; Martha, *L'Art étrusque*, Paris 1889, p. 115, pl. 108; Falchi, *Vetulonia e la sua necropoli antichissima*, Firenze 1898, p. 30 ss.; Karo, *Bull. Paletn. It.*, 1898, 24, p. 152; Milani, *Museo Topografico dell'Etruria*, 1898, p. 30; Usener, *Religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Berlin 1899, III, pp. 157, 160, 219, 248 ss.; Milani, *Studi e Materiali*, II, 1902, p. 85, fig. 274; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 92 s., nota a p. 93; Montelius, *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*, 1904, II, tav. 188, 2; Patroni, *Mon. Ant.*, 1904, col. 148, nota 1; Milani, *Studi e Materiali*, III, 1905, p. 94, fig. 438; Pais, *Rend. Lincei*, V, 1 s., fasc. VI, 1908; Milani, *Rend. Lincei*, 1909-10, XVIII, p. 586 s.; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, pp. 313, 332-333; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 103 s.; Milani, *Il R. Museo arch. di Firenze*, 1912, I, p. 216, II, p. 12, fig. 6, tav. LX; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, p. 104; Porro, *Atene e Roma*, 1915, p. 173; Randall Mac Iver, *Villanovans and Early Etruscans*, 1924, tav. 22, fig. 1; Rostovtzeff, *Antike Plastik Walter Amelungs 60 Geburtstag*, p. 216; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 322; Ducati, *Storia dell'Arte Etrusca*, 1927, II, p. 126, fig. 115; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 34 ss., fig. 1, p. 89; Taramelli, *St.E.*, III, 1929, p. 45; Pais, *Storia dell'Italia antica e della Sicilia*, 1933, p. 122, fig. a p. 123; Giglioli, *L'Arte etrusca*, Milano 1935, p. 6, fig. tav. VI, 2 e 3; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, V-VI, 1941-42, p. 189, nota 6, p. 184; Lilliu, *St.E.*, 1944, XVIII, p. 334; Lilliu, *St.S.*, VI, 1945, p. 31; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 10, tav. V, 4, p. 21, 31-32; Lilliu-Pesce, *Sculture*, 1949, p. 27; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 437; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, pp. 58, 60; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 77, 81, 85, 86, fig. 4, 87-91, 106 s.; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 59, 65; Panedda, "Agro di Olbia", 1954, p. 22, nota 18, p. 23; Pesca, *Prähistorische Bronzplastiek*, 1954, p. 6; Pesca, *Prähistorische Bronzen*, 1954, p. 19; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 326, figg. 408-409; Lilliu, "Small Nuraghi Bronzes", 1955, p. 288; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, pp. 293, 434-435; Pallottino, *Etruscologia*, Milano, Hoepli, 1955, p. 100; Lilliu, *Sculture*, 1956, pp. 29, 69 s., n. 144; Stacul, *Arte della Sardegna*, 1961, p. 108; Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, pp. 266, 268; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 177; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 231; Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", 1963, fasc. I, p. 156, tav. V.

**322. Navicella con protome di cervo, lungh. originaria 21 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Marcello.**

*Provenienza:* Ogliastro (?) (Nuoro), loc. sconosciuta.

È quanto resta, circa un quarto, d'una navicella che appare integra nel disegno datone dal Crespi in *Bull. Arch. Sardo*, 1884, tav. I, 1.

A giudicare da quel disegno, la forma dello scafo è simile a quella del n. 271 s., anche per la foggia del manico a ponte situato nel quarto posteriore (del manico si vedono soltanto le attaccature all'orlo, mentre il restante manca perché rotto). Nello stesso disegno, a poppa, si osserva un bottoncino cilindrico che emerge sul bordo, da ritenersi l'uncino per legarvi la fune di ormeggio della barca; l'uncino fungeva pure da peso per bilanciare la parte posteriore dello scafo con l'anteriore gravata dalla protome.

Quest'ultima è identica per struttura e per stile al n.



322

320, tanto che si può supporre che le due navicelle siano state modellate da uno stesso artigiano. Si osserva qualche lievissima variazione nei particolari; gli occhi del cervo sono resi con un risalto quasi piramidale, le narici sono a forellino cieco.

Patina nera. Rotte le corna sopra la coppia inferiore dei rami. Il collo, dalla parte inferiore, poco sopra l'attacco alla prua mostra un risalto con un'incisione (per saggiare il tenore del metallo?). Sul fondo dello scafo presso la rottura attuale, stanno due file di forellini, da ritenersi dovuti ad un restauro della navicella fatto dopo il 1884 e che, poi, non ha tenuto, per essere stato male eseguito.

**Bibliografia**

Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (2-3), pp. 12 s., 32, tav. I, 1, inv. n. 33; Taramelli, *Not. Scavi*, 1925, p. 325.



323a



323b

**323. Navicella con quattro peducci, lungh. res. 13,5 cm, largh. 4 cm, alt. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Oliena (Nuoro), loc. sconosciuta.

Scafo come nella navicella Milani n. 314; ma con quattro peducci anziché con due, e con i rilievi orizzontali presso all'orlo e al fondo decorati a taccheggiate oblique. Anche il manico a ponte è ornato con brevi linee incise racchiuse da incisioni parallele.

Priva della protome per antica rottura; rotta la sommità del manico.

**Bibliografia**

Pais, *Sardegna prima del dominio*, 1881, p. 123, tav. VI, 1; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (3-4), pp. 20, 32, n. 11, tav. I, 11; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 17, nota I; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 328, fig. 413; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 127; Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, p. 265.



324

**324. Navicella con due peducci, lungh. res. 14 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Ghilarza (Cagliari), loc. sconosciuta.

Scafo simile a 323, ma con due peducci nella parte anteriore anziché con quattro. I rilievi longitudinali dello scafo ed il manico sono qui lisci; alla base del manico, sul bordo destro, aderisce un anellino di sospensione come in 289, 316, 321.

Alla prua si osserva l'avvolgimento del collo della protome, ridotta all'attaccatura, mentre il resto è andato perduto. L'avvolgimento, a giri concentrici in rilievo, ricorda molto, per forma e per proporzioni, quello della navicella 282.

Patina nera. Rotto il manico sulla parte più alta del dorso, forse già in antico, tanto è che, poi, pensarono di sospendere l'oggetto per mezzo dell'anellino e mediante un foro praticato sull'orlo opposto. Rotta la protome.

**Bibliografia**

Spano, *Cat. Racc. arch.*, 1860, p. 86, n. 5; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (2-3), nn. 19, 32, tav. I, 10; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 88.

**325. Navicella con quattro peducci e manico a dorso decorato, lungh. res. 19 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. 79232).**

*Provenienza:* Lula (Nuoro), loc. sconosciuta.

Scafo come nel n. 323, con orli lisci. Simile anche la struttura del manico con l'anello conservato e con l'aggiunta della decorazione sul largo dorso marginato, costituita da un motivo a rametto schematico o a spiga.

Rotta la prua; largamente spezzato il fianco destro verso la poppa.

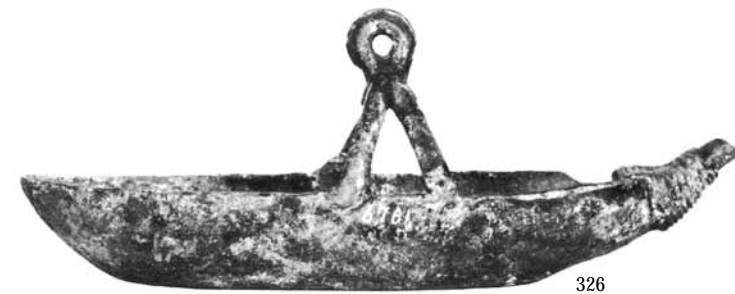
**Bibliografia**

Inedito.



325

530



326

**326. Navicella con manico a doppio ponte ed anello, lungh. res. 17,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 6781).**

*Provenienza:* Colonna di Buriano (Grosseto), antica città di Vetulonia, dalla tomba delle Tre navicelle, associata, come il n. 286, con un *aryballos* di forma protocorinzia tardiva, databile intorno al 650-640 a.C.

Lo scafo simile a quello del n. 286, tranne che nella protome che torna, invece, a quella del n. 324, con l'avvolgimento al collo un po' più espanso. Manico come nei nn. 282-288 (più vicino per proporzioni al 287) e 315.

Manca la testa della protome; rotto un tratto del fianco sinistro dello scafo verso la prua.

**Bibliografia**

V. al n. 286.

**327. Navicella con animali vari sull'orlo, lungh. res. 13 cm, largh. 6 cm, alt. 5,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Meana (Nuoro), a non più di un chilometro a ponente del paese. La navicella fu rinvenuta nel 1875, a poca profondità, in un ripostiglio insieme con un pezzo di "aes rude", una piccola lancia e la metà di uno stocco di bronzo.

Scafo come in 324, con due peducci nel quarto anteriore e con l'orlo ribattuto e sporgente ad angolo retto. Il manico a giogo con anello di sospensione, come nei nn. 289, 321.

Sopra l'orlo dello scafo sono figurati cinque animali vari residui i quali, prima della rottura, erano sei, tre da una parte e tre dall'altra, in simmetria. Non tutti gli animali sono di chiara identificazione; tutti sono messi nella direzione opposta a quella della rotta e guardano all'indietro, tranne uno: e cioè la bestia (forse una volpe) posta sull'orlo della fiancata destra, che guarda a prua. La posizione degli animali è stante, con le zampe anteriori tese obliquamente in avanti come per sostenersi meglio in piedi a causa del movimento del mezzo in navigazione. Fa eccezione la bestia volta a prua che è invece accovacciata e tutta distesa lungo l'orlo come se vi si aggrappasse, timorosa del mare.

Sul margine destro dello scafo stanno, in ordine, da poppa a prua: un quadrupede col muso appuntito, corte orecchie, occhi a globetto e coda levata a riccio (un cane?); un bue che sopporta il giogo costituito da una sbarretta rettangolare trasversale con nel mezzo l'anello di sospensione dell'oggetto; una volpe (?). Il bue, a cui dall'altra parte si contrappone il

531

compagno (ora perduto) per sostenere l'altra estremità del giogo, ha il muso "suino" (v. 321) tutto segnato da striature a spina di pesce, e le corna sottili erette verticalmente intorno alle quali si avvolge come un anello la fune stessa; il giogo mostra l'asse costituito di una zona mediana liscia e rilevata guarnita di due bitorzoletti, con i margini distinti da una scanalatura e segnati da lievi solcature semicircolari parallele simili, come effetto decorativo, a quello degli avvolgimenti a giri concentrici intorno al collo delle protomi (v. n. 321). Davanti al muso del bue si osservano, sopra l'orlo dello scafo, due piccoli rilievi che vogliono significare due mucchietti di paglia o di altro mangime per l'animale. Più in là del bue, verso prua, è l'animale accovacciato dalla lunga coda, che striscia sull'orlo con la parte posteriore del corpo mentre si erge con il collo e la testa, nella quale si distinguono la fronte a bozza, il corto muso, i piccoli occhi e le orecchie brevi e aguzze tese all'indietro. Per la sua postura la bestia ha qualcosa del rettile (lo Spano vi riconosceva una martora), ma per la lunga coda e la struttura generale si assomiglia alle figure di volpi nn. 239-240. Nella fiancata sinistra, sempre da poppa a prua, si presentano, in ordine, un altro quadrupede con muso appuntito simile al supposto cane della parte opposta, ma senza coda (altro cane?; lo Spano pensava anche a montone o pecora); un bue, ora mancante per rottura, che faceva da "pendant" a quello del lato destro, col piccolo rilievo del mucchietto di paglia; un porco o cinghiale ben caratterizzato dal muso a ventosa, dalla schiena setolosa stilizzata in una cresta dentata e dalla coda a riccio.

L'insieme della navicella, con la sua mostra di animali defilati lungo il margine dello scafo come intorno a un recipiente, al modo "orientalizzante", si lega strettamente al mirabile pezzo della tomba del Duce, tanto da pensare che i due esempi siano stati prodotti in una stessa bottega isolana e da un unico esperto ed apprezzato artefice.

Valgono, pertanto, per il nostro esemplare le osservazioni di contenuto, forma, stile, cultura e cronologia, fatte a proposito del n. 321.

Patina nera; incrostazioni verdastre. Rotte la poppa e la prua a cui manca la protome; rotta la parte sinistra del giogo; slabbrature sull'orlo e fori di rottura sotto l'orlo nella fiancata dello scafo.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1875, p. 38, tav. fig. 18; Id., *Scop. arch.*, 1876, p. 16; Pais, "La Sardegna prima del dominio", 1881, p. 124, tav. VI, 3; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (1-2), pp. 20, 30, 32, tav. II, 13; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 84, fig. 82; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 194; Spinazzola, *Bronzi sardi*, 1903, p. 93; Pais, *Arch. Stor. Sardo*, 1910, p. 103; Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, p. 105; Von Bissing, "Sard. Bronzen", 1928, p. 35; Taramelli, *St.E.*, III, 1929, p. 45, tav. VIII, 5; Pais, *Storia dell'Italia antica*, vol. I, Utet, 1933, p. 122, fig. a sinistra; Taramelli-Lavagnino, *Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, 1933, p. 8, fig. 32 in alto; Lilliu, *St.S.*, IX, 1950, p. 437; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 87, 88, 90; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 143; Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, pp. 266, 268.



327a



327b

**328. Colomba su manico di navicella, lung. 2,3 cm, alt. res. 5,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Gabinetto Reale.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Dal residuo del manico leggermente arcuato (tipo a semplice ponte), spicca in fusione una breve colonnetta troncoconica espansa in alto a chiodo tondeggiante; sulla colonnetta un anello sormontato da colombina (o altro uccello), di linea elegante e svelta, una *silhouette*, espressa nei tre fondamentali elementi della testa con becco pronunciato, del corpo e della coda esile e tesa. Per la forma della terminazione della colonnina vedi la navicella n. 294; il fusto della colonnina è, però, assai più alto.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 332, pl. XXX, 164, e 164'; Crespi, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (3-4), p. 32, tav. II, 22; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 346, fig. 437.



328

**329. Uccello su manico a colonnina di navicella, alt. res. 9,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La colonna a semplice fusto cilindrico, senza capitello, sorge da un manico a doppio ponte come in 292 ss.

Per lo stile della colomba (o altro uccello), vedi l'esempio della navicella n. 299.

Patina nera.

#### Bibliografia

Inedito.



329

**330. Colonnina di navicella, alt. res. 9,1 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Olmedo (Sassari), loc. Camposanto.

Data la lunghezza della colonnina cilindrica rastremata in alto per reggere il capitello a calice sormontato da una colomba (o altro uccello) in riposo, vi si potrebbe riconoscere l'elemento centrale d'una navicella, nascente direttamente dal fondo dello scafo come nei nn. 297-299. Però manca l'anello dell'appiccagnolo, presente in quegli esemplari.

Perciò la colonnina potrebbe anche essere o un elemento decorativo ad albero di altra

parte di una navicella stessa, per esempio della prua come nel n. 321, oppure il fusto centrale d'un supposto modello di torre nuragica a cinque elementi come nel nn. 268-269 (il 269 dalla medesima località di Olmedo).

Patina verde.

#### Bibliografia

Taramelli, *Bull. Paletn. It.*, 1933, p. 20; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 80 s., tav. III, 2 (al centro); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 340, fig. 430.

### 331. Appiccagnolo a colonnine di navicella, alt. res. 13,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Furtèi (Cagliari), loc. nuraghe Cummosàriu.

La colonnina è quanto resta di una navicella bronzea dal fondo del cui scafo si levava come in 297-299, facendo da manico e da appiccagnolo dell'utensile, poiché il capitello, della forma di 330 (un po' più basso e rigido), è sovrastato dall'anello di sospensione che termina nel solito uccello col beccuccio piegato in giù come in n. 292.

Il quarto inferiore della colonna ha un rozzo e tozzo fusto cilindrico guasto dalla corrosione, ma dal quarto mediano in su il modellato ne è rifinito ed il fusto va restringendosi verso il capitello a sagoma troncoconica.

Ciò che si osserva di interessante è che la colonna centrale è contornata da quattro minori colonne a tronco liscio e capitello come in nn. 298-299, sulle quali l'elemento mediano sopravanza, in altezza e spessore, del doppio.

La composizione dello schema delle colonne è a simmetria centripeta e ricorda quello dei supposti modellini dei nuraghi nn. 268 e 269. Anzi è molto probabile che questo sostegno di navicella voglia rappresentare l'albero dell'imbarcazione fatto in forma di castello nuragico con quattro torri marginali circondanti il mastio centrale, come nel "signum" di prua della navicella di Vetulonia n. 321. Il capitello, sporgente sul filo inclinato del fusto che simula la torre, forse indica il terrazzo della stessa col parapetto a sbalzo e ricorda, in pari tempo, la cofa dell'albero.

Patina verde.

#### Bibliografia

Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 90, nota; Lilliu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 216, tav. XXIX, a-b, p. 294; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 147-148; Contu, *Bull. Paletn. It.*, vol. 65, 1956, p. 175 ss., figg. 2-3; Lilliu, *Ampurias*, XXIV, 1962, p. 107, 142, lám. XXII, c.



330



331

### 332. Bottone con capocchia a cinque torrette, alt. 5,2 cm, diametro di base 4,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì.

Provenienza: Usellus (Cagliari), loc. sconosciuta.

L'oggettino, cavo internamente, con una sbarretta cilindrica trasversale per cucirlo alla superficie di stoffa (se è un bottone) o per adattarlo alla lamina metallica o di altra materia (se è un'applique), è di corpo conico con una capocchia elegantemente sagomata.

Il corpo è decorato a zone sovrapposte di rigature (quattro nelle due zone più basse, tre nelle residue) e motivi a treccia, con semplice avvolgimento della treccia presso la base e con doppio ritorto nelle tre zone superiori. Lo spartito a bande si ritrova in altri pezzi della bronzistica non figurativa paleosarda, come ad esempio in un dischetto di Serri avvicinato a maniera ornamentale di oggetti della cultura geometrica paleoitalica dell'VIII-VII sec. a.C. (Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 339, note 202-205). Il motivo della treccia è molto comune nell'ornamentazione medionuragica (Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1958, p. 83). Si riscontra anche in Etruria, in ambiente affine di cultura artistica: si veda su spada ad antenne di tomba di Tarquinia della fase arcaica II-750/700 a.C. (Déchelette, *Manuel*, II, 1910, p. 232, fig. 75, 3), su cinturone da Poggio Bustone (cit., p. 434, fig. 177): pezzi in bronzo; su affibbiaglio a pettine, in oro foderato di argento, della tomba n. XCIV del "circolo di Perazzeta" a Marsiliana (Minto, *Marsiliana d'Albegna*, p. 201, fig. 9; VII sec. a.C.).

L'elemento terminale del bottone consta di quattro colonnine angolari riunite da un fasciamento quadrilatero ondulato, disposto in croce intorno ad una colonna più vistosa a rigidi tori e due profonde scozie, larga quasi il triplo. Le colonnine – simulanti torricelle – sono coronate da una modinatura cilindrica strozzata nel mezzo con una gola, che ricorda da lontano la sagomatura delle prese terminali di coperchi di vasi dipinti di Thera, posteriori al 734 a.C. (K.F. Johansen, *Les vases sic yoniens*, 1923, p. 188, tav. XI, n. 3: pisside); e, più da vicino, la finitura dei fusti a torretta nei supposti modellini di



332

nuraghi (nn. 267-268) e delle navicelle (si confronti per la rigidità e l'ampiezza della gola dell'elemento centrale, la "coffa" dei nn. 297-298, 330). È possibile che nello schema della capocchia si sia voluta ricordare la composizione tetragona a torri di un nuraghe quadrilobato, scadendo il tema architettonico a puro ornamento come nel "signum" della navicella del Duce, n. 321.

Quanto all'uso di questo tipo di oggettino, si ritiene generalmente che si tratti di bottoni di ornamento (Levi, "Il cuoiaio" cit., p. 657, fig. 5, c-d); altri pensa a borchie terminali di casco (Taramelli, *Mon. Ant.*, 1909, col. 270), altri ancora a guarnizioni di un cinturone (Déchelette, *Manuel*, II, p. 338, nota 1). È un tipo di oggetto piuttosto diffuso e non è assolutamente locale, anche se l'originario modello, caratteristico della cultura artigianale geometrica, dette luogo a imitazioni da parte delle botteghe dei ramai nuragici, che si sbizzarrirono nell'aggiungere sull'appendice terminale motivi propri della civiltà figurativa indigena (schemi architettonici, bovi, arieti etc.). La foggia a semplice bottone conico con appendice sagomata o neutra, talvolta decorata sulla superficie dorsale del corpo, è, infatti, assai comune in Sardegna, dove se ne contano più di una ventina di esemplari di varia provenienza, specie da Abini-Teti e S. Vittoria-Serri (Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 84). Ma la fabbricarono anche fuori dell'Isola e in luoghi molto lontani come provano gli esempi cecoslovacchi della cultura di Hallstatt, da Bilenkamp-Nemecko, Seloutky, Kunetice (J. Filip, *Praveké Československo, Tchécoslovaquie préhistorique*, Praha 1948, p. 360, tav. 25, nn. 25-26, 28).

Però gli artigiani sardi dovettero essere particolarmente attivi e bravi nel modellare questi bottoni, tanto pregiati che se ne vendettero, nella stessa Isola, alle popolazioni fenicio-puniche installate sulla costa occidentale (Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 9-10, p. 145; Lilliu, *St.S.* cit., p. 85, n. 20, da Tharros) e se ne esportarono pochi, ma significativi esemplari, in Etruria, dove si rinvennero in tombe della necropoli di Populonia, a S. Cerbone e a Piano delle Granate, riferite all'VIII-VII sec. a.C. (v. nn. 334-335).

Patina bruna. Piccole rotture nel margine di base e due tagli dritti netti sul dischetto terminale, inoltre un'incisione obliqua, fatta per saggiare la consistenza metallica, alla nascita del corpo conico.

#### Bibliografia

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1909, col. 270, nota 5, che dà il bottone come proveniente da un nuraghe presso Sassari, poco tempo prima del 1909; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, pp. 82-83, fig. 3; Contu, *Bull. Paletn. It.*, vol. 65°, 1956, p. 176; Lilliu, *Sculture*, 1956, p. 71, n. 149; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 54, n. 230/32, tav. XXIII, 1.

**333. Bottone con schema tetragono, alt. 3,5 cm, diam. basale 8,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Alghero (Sassari), loc. Palmavera.

L'insieme si assomiglia al n. 332, a parte varianti nel corpo scampanato che è liscio, e nella sagomatura della capocchia.

Quest'ultima si imposta su una basetta quadrangolare. Lo schema tetragono delle quattro colonnine marginali intorno alla centrale nasce tutto sul piano superiore della

basetta, con gli elementi staccati di cui il mediano è circa il doppio più grosso dei laterali; l'elemento mediano mostra l'intero sviluppo del fusto inquadrate, sebbene isolato, tra le colonnine minori.

Tutte le torricelle terminano in un ingrossamento a rocchetto assai grosso ed alto rispetto all'esilità e alla brevità dei fusti cilindrici; il rocchetto della torretta più alta è assai vistoso e giunge con l'estremità del toro inferiore alla sommità del "capitello" delle torrette più basse ed esterne.

Anche se gli elementi compositivi dello schema tetragono sono separati ed autonomi, si può sempre pensare a una stilizzazione decorativa del motivo architettonico del nuraghe quadrilobato. È, infatti, di gusto geometrico la scissione elementare d'una unità organica – quale si osserva nei modellini (nn. 268-269) e nel bottone 332 –, fatta per rendere più chiara e distinta la lettura figurativa (v. anche 321).

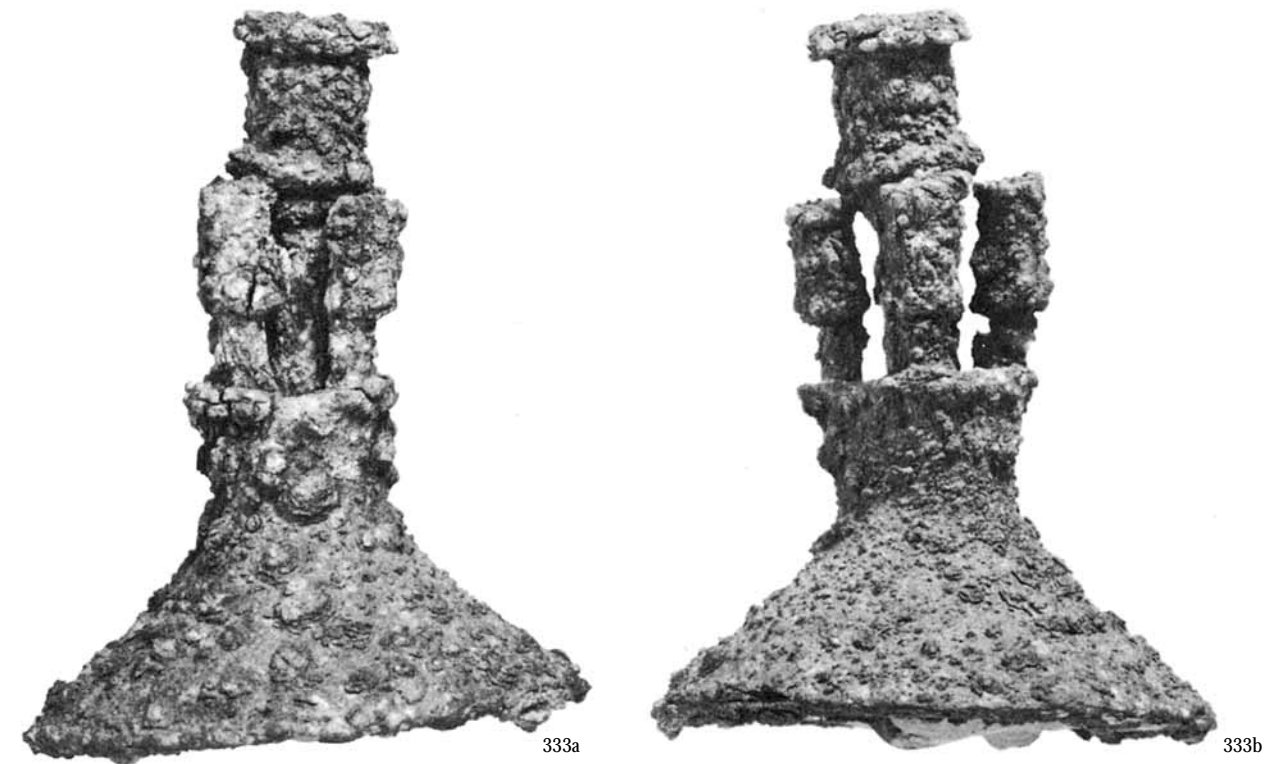
Oltre che col precedente, lo schema del bottone del Palmavera – forse dell'VIII-VII sec. a.C. – trova confronti nelle modinature a composizione *tetragona* delle capocchie dei bottoni di Abini, inv. 14743, Timon (Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 145, tav. VI, 8, e Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 84, n. 6) e di S. Vittoria, inv. 40631, dal tempio c.d. "ipetrato" (Lilliu, cit., p. 85, n. 18).

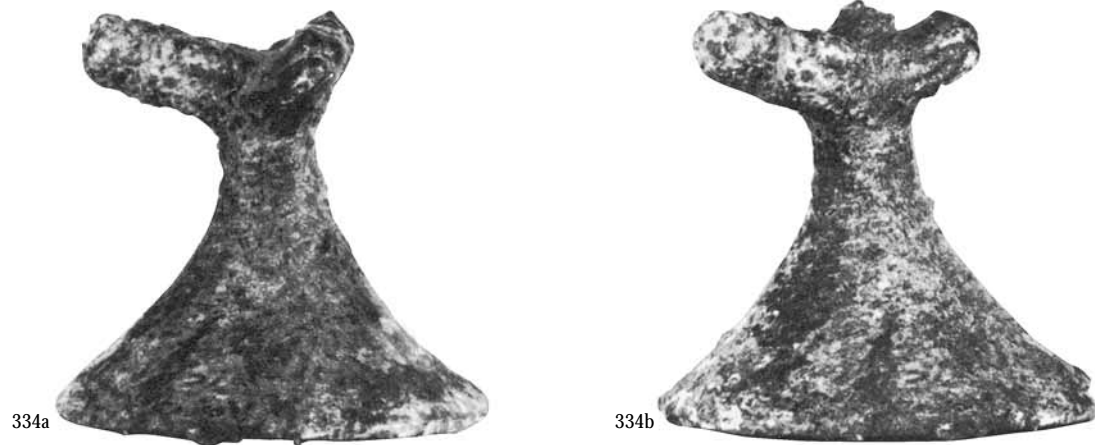
Patina verde.

L'oggetto proviene da recenti scavi eseguiti in capanne d'un villaggio nuragico intorno al nuraghe Palmavera, su cui v. Contu, in *Riv. Sc. Preist.*, XVIII, 1963, p. 328.

#### Bibliografia

Inedito.





**334. Bottone con appendice a protome di bue**, alt. res. 2,1 cm, diam. basale 2,6 cm, Museo Archeologico di Firenze (Sala XXIX, inv. 12174, scavi 1908).  
*Provenienza:* Populonia, loc. San Cerbone, da tomba a fossa dell'VIII-VII sec. a.C.

Sul corpo conico liscio, vuoto all'interno e provvisto del breve listello per l'attaccatura, sorge la protome di bue col collo sfumato nella sommità del corpo conico e con la testa schematica a struttura cilindrica del muso a taglio netto, teso obliquamente in avanti. Le corna formano un largo angolo ottuso col profilo della testa.

Il bottone, per lo schema bovino sull'appendice e per lo stile, si assomiglia ai bottoni della torre A del nuraghe Palmavera di Alghero (Taramelli, *Mon. Ant.*, 1909, col. 270, fig. 13, 2 e Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 84, n. 1) e del c.d. tempio impetrale di S. Vittoria di Serri nel Museo di Cagliari (Lilliu, cit., p. 85, n. 15; inv. 43232).

Patina verde. Spezzate le corna circa a metà.

**Bibliografia**

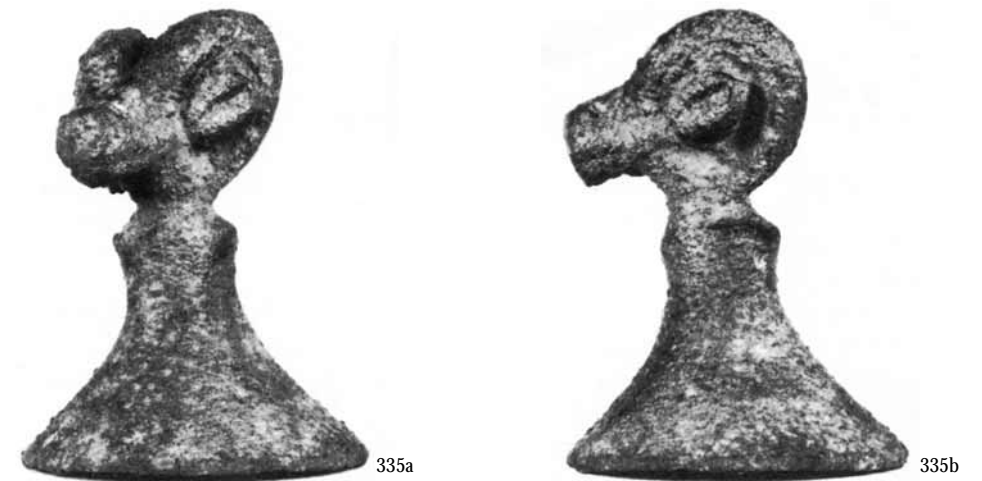
Minto, *Populonia - La necropoli arcaica*, 1922, p. 20, tomba 40.

**335. Bottone con appendice a protome di ariete**, alt. 3,1 cm, diametro basale 2,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 93503).

*Provenienza:* Populonia, loc. incerta, forse Piano delle Granate, da tomba dell'VIII-VII sec. a.C.

Consimile al n. 334 per la forma del corpo, salvo che la sommità è più spessa e quasi cilindrica anziché conica, e per la sbarretta dell'attaccatura che è a sezione rettangolare con angoli un po' smussati.

In cima al bottone si erge la protome, distaccata da una lieve scanalatura. La testa dell'ariete, vista di fronte, è asimmetrica, ma di profilo ha una linea elegante. La struttura cilindrica termina nel muso corto, a taglio netto, con un'incisione sottile che indica la



bocca e due forellini ciechi segnanti le narici. Piccole, oblique ed oblunghe le orecchie, e relativamente ampie e ben sviluppate le corna ritorte all'indietro a tre quarti di cerchio. Patina verde. Superficie ruvida per corrosione. Integro.

**Bibliografia**

Minto, *Populonia - La necropoli arcaica*, 1922, p. 20, tav. X; Lilliu, *St.S.*, XVII, 1962, p. 266, nota 29 (indicata erroneamente come proveniente da San Cerbone).

**336. Bottone con cappuccio conico**, alt. 3 cm, diametro basale 3,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza:* Laèrru (Sassari), loc. Monte Ultana.

È una foggia semplice di bottone, senza decorazione terminale, al solito cavo all'interno e con un listello piatto di attaccatura, residuo ai margini.

Il corpo scampanato è liscio, la punta finisce con un ingrossamento a cappuccio conico.

Patina verde. Superficie ruvida ed irregolare per corrosione. Integro tranne che al listello.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 9-10, p. 145; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 84, n. 3.



**337. Borchia bronzea con decorazione a bande intrecciate, diam. 5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Lilliu, 625/2272).**

*Provenienza:* Sardegna. loc. sconosciuta.

È una piccola lamina, piatta in origine (ora contorta), provvista di tre fori presso il margine, a distanza disuguale, i quali, forse con altri praticati nel giro mancante, servivano a fissare la placca o a una stoffa cucendola o, meglio, a un mobiletto di legno o di altra materia tenera, per mezzo di chiodi o bullette.

La lamina ha l'orlo liscio sottolineato all'interno da una incisione perimetrale che limita il campo decorativo e lo contiene. Questo è costituito, nel mezzo, dall'incrocio di linee incise che disegnano un reticolato a risparmio di ampi spazi lisci a losanga; e, tra la mezzeria e l'orlo, dall'intreccio a zigzag di due strette bande che si annodano in elementi romboidali decorati, a chiusura di piccoli specchi lisci pur essi di forma romboidale irregolare.

Il motivo centrale a maglia di rombi ricorda molto da vicino la decorazione a rete della veste nella statuetta fittile di defunto da Cerveteri, del VII sec. a.C. (*Mostra dell'Arte*, p. 13, tav. IX, 36); ed anche la stilizzazione a reticolato del pelo sul collo delle protomi leonine nel lebete bronzeo della tomba Regolini-Galassi, pure da Cere e pure del VII sec. a.C. (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 287, tav. 16, in alto).

Il motivo dell'intreccio delle due bande decorate resta, per ora, senza confronti, ma il disegno di zigzag a lineette ricurve che riempie le bande, è largamente usato su ceramiche medionuragiche del VII sec. a.C.

Anche la lamina può riferirsi al VII sec. a.C.

Rotta in due pezzi; manca un buon quarto.

#### Bibliografia

Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, pp. 46, 175-177, tav. XX, 7, fig. XXVI, 4.

**338. Rasoio lunato di bronzo con decorazione a cerchielli, lungh. 9,8 cm, della lama 5,3 cm, largh. mass. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 155; Cat. Lilliu, 152/1799).**

*Provenienza:* Cuglieri o Laèrru (Nuoro), loc. sconosciuta.

Consta di una robusta lama, conformata a lunula, con il margine più lungo convesso e con l'opposto concavo e fortemente falcato (non visibile l'arcuazione perché rotta). All'estremità superiore è provvisto di un manichetto cilindrico sagomato a tortiglione che si salda alla lama con un rigonfiamento triangolare, così da far pensare che i due pezzi fossero stati fusi a parte e poi uniti ribattendo l'attaccatura della presa. L'asticciuola cilindrica finisce in un anello dal filo a sezione romboidale, sormontato da un'appendice che si bipartisce lateralmente in due piccole volute spiraliformi.



Una delle facce della lama è segnata da una serie di cerchielli concentrici impressi a caldo, e situati piuttosto disordinatamente in file disuguali e irregolari concentrate nella parte superiore (per chi guarda la fotografia) dell'oggetto; di cerchielli ne restano quattordici.

L'esemplare è unico, finora, in Sardegna e ciò fa supporre che sia stato importato dall'Etruria dove è arnesino molto comune e diffuso in tutto il territorio, in periodo geometrico preorientalizzante, circa VIII sec. a.C. Per la forma si vedano esemplari da Vetulonia (Montelius, *Civilisation primitive d'Italie*, 1904, II, tav. 177, fig. 25, e *Vorklassische Chronol. Italiens*, 1912, p. 203, n. 571), Marsiliana d'Albegna (Minto, *Marsiliana d'Albegna*, p. 144, tav. XLII, 2), Falerii Veteres (Della Seta, *Museo di Villa Giulia*, 1918, p. 44 s.), Corchiano (cit., p. 82), Narce (cit., p. 89 s.), Satricum (cit., p. 245), Capena (cit., pp. 326, 330 s., 338, 350) etc.

La decorazione a cerchielli si ripresenta, per esempio, in rasoi della Romagna (Montelius, *Civilisation* cit., tav. 96, fig. 2 e *Vorklassische*, p. 203, n. 574).

Il trovare l'oggetto in Sardegna è doppiamente interessante, sia come prova di un commercio vivo ed attivo tra l'Isola e l'opposta sponda del Tirreno e soprattutto con i mercati della zona mineraria di Piombino, sia perché è pezzo assolutamente nel gusto della civiltà geometrica sarda, che un ramaio indigeno avrebbe ben potuto riprodurre sul modello d'importazione, come oggetto alla moda.

Manca la metà del rasoio; i margini, che mostrano segni di ripetute affilature, sono sbocconcellati; rotto il riccio della spirale destra.

#### Bibliografia

Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 188, fig. 101 (dato come proveniente da località incerta di Cuglieri; il disegno è di proporzioni alterate); Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 132, fig. 130 (foto del disegno del Pinza); Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 53 s., 193 s., fig. XXXV; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 226, fig. 51, 12.

**339. Pendaglio a catenelle finienti in lamine lanceolate, lungh. complessiva 66,5 cm, della catenella centrale (l'unica conservata per intero) 40,5 cm, diam. dell'anello 11,4 cm, lungh. lamina lanceolata 15,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 143; Cat. Lilliu, 169/1816).**

*Provenienza:* Lanusèi (Nuoro), Chiesa Parrocchiale (adiacenze).

Consta di un anellone in filo di bronzo a sezione circolare, affinato ed aperto alle estremità e, nel tratto inferiore, appiattito e girato per tre volte su se stesso formando tre anellini ai quali sono appese tre catenelle, una per ciascuno.





Le catenelle sono composte di dodici elementi, in forma di lettera otto, che si alternano in lamina ed in filo di bronzo, in una successione graziosa e variata di superfici traforate e piene, a effetto chiaroscurale.

Alla base delle catenelle pendono lamine sottili in forma di foglie lanceolate, con una faccia decorata da una fitta bullettatura a sbalzo, disposta in tre file verticali, due lungo i margini ciascuna di dieci borchiette rotonde, ed una al centro di nove. Il campo bullettato è incluso entro una linea continua puntinata che segue l'andamento del contorno della lamina puntuta, ed anche le borchiette sono singolarmente sottolineate e inscritte da un cerchietto di fine puntinatura, che ricorda il lavoro in filigrana.

Il pendaglio della Collezione Dessi fa parte della dozzina e più di esemplari congeneri finora ritrovati in Sardegna e restituiti da monumenti e località varie: da nuraghi di Tiana ed Austis; da tombe, talune del tipo dei *giganti*, di Lanusè e Gadoni; da ripostigli di Sa Maddalena-Lei e di S. Teodoro di Ovidè (Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 339 e note 206-208 con bibliografia completa).

Questi esempi, a parte quelli dei ripostigli dove erano mischiati con materiali anche punici e romani, nei nuraghi ed in alcune tombe stavano associati con altri bronzi di fattura e di età medionuragica, per cui la loro appartenenza a tale periodo culturale deve ritenersi indubitabile.

Si aggiunga che, come già notarono lo Spano, l'Angelucci ed il Pinza e come ho, poi, ribadito anche io (*St.E.*, cit., pp. 339, 368, note 209-210), questi pendagli sardi mostrano di essere imparentati con congeneri oggetti delle civiltà estense, picena ed etrusca, di circa il VII-VI sec. a.C., tempi ai quali porta pure la tecnica decorativa a sbalzo sulle lamine dei pendagli, che si può vedere uguale, per esempio, in vasi di bronzo laminato di Marsiliana (Minto, *Marsiliana d'Albegna*, p. 81, tav. XXXVII, 1-2: circolo della Fibula, VII sec. a.C.) e nella nota situla Benvenuti, di elegante artigianato artistico atestino, a contenuto orientalizzante (Maiuri, "Arte e Civiltà", p. 45, tav. 16, 52). Quanto alla natura di questi grossi e pesanti pendagli nuragici, i più li hanno supposti oggetti ornamentali: sorta di "torques" o "phalerae"; altri, insegne o decorazioni militari; altri ancora (Cara), "flagelli" di guerra.

Poiché due esemplari di essi furono rinvenuti, in una tomba, posti alle spalle del morto (Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 505, tav. XXXIV, 6), si può ipotizzare che fossero specie di grandi armille di parata che si portavano in particolari cerimonie e che, per essere di uso straordinario, seguivano il defunto nell'aldilà.

Il nostro e gli altri pendagli a catenelle protosardi potrebbero datarsi intorno al VII sec. a.C.

Patina verde. Residuate soltanto nel terzo superiore le catenelle laterali.

È probabile che l'esemplare sia uno dei quattro rinvenuti in una tomba trovata a sei metri di profondità nel restaurare la chiesa parrocchiale di Lanusè, frammischiati ad ossa umane (Spano, *Bull. Arch. Sardo*, 1860, p. 186; *Scop. arch.*, 1876, p. 18 s.; Angelucci, *Atti Acc. Sc. Torino*, XI, p. 895).

#### Bibliografia

Sull'esemplare della Dessi, Lilliu, *St.S.*, 8, 1948, p. 456; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 52.



339

#### 340. Spada di bronzo, alt. 80 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Siniscola (Nuoro), loc. Oroè.

Consta di una robusta lama carenata che si allarga nella metà superiore e si restringe incavandosi nella metà inferiore per allargarsi nuovamente alla base dove si espande in due prominenze acute che convergono ad angolo ottuso verso il codolo. Quest'ultimo, di forma trapezoidale lunga e stretta, ha i fianchi ribattuti per meglio innestarvi le guance dell'impugnatura in osso o in legno.

Sulle prominenze del codolo, lungo il margine inferiore più esteso delle alette, sono praticati dei forellini, due per parte; ed altri tre forellini si osservano al centro del manico. Gli uni e gli altri servivano per fissare con chiodini la placca dell'impugnatura.

Il profilo della spada è elegantissimo nella linea concava-convessa della lama, e nel passaggio al codolo, scandito simmetricamente dalle appendici ad alette. La bellezza della linea di contorno è completata dalla finezza delle sottili e fitte incisioni a bulino che accompagnano la nervatura per l'intera estensione in lunghezza.

L'esemplare che si descrive è il maggiore di un gruppo di tre rinvenuti nel ripostiglio di Siniscola (uno dei due minori ha il codolo decorato con quattro file verticali di lunule incise a bulino), ma trova anche altri confronti in esempi, già prima rinvenuti in Sardegna, in località incerta dell'Ogliastra, pubblicati dal Pinza in *Mon. Ant.*, XI, 1901, col. 184, tav. XVII, 1 e 4.

L'appartenenza di tutto questo insieme di grandi spade da combattimento pesante al periodo del medionuragico (più VIII che VII sec. a.C.), è provato dal fatto che esse sono portate dalle figurine di bronzo, sia da capi tribù (n. 7), sia da guerrieri (n. 11 e 12), risultando chiara ed istruttiva la correlazione.

Tale rapporto, oltre che a far cenno del tipo di spada, ci spinge pure a ridimensionare in senso locale la fattura di queste belle armi anche se, come il Pinza ha dimostrato con le sue diligentissime analisi comparative, il modello ne sembra egeo, mentre se ne conoscono larghe imitazioni nei grandi posti di produzione metallurgica centro e nord-europei ai quali vanno aggiunte le dipendenze dell'Italia settentrionale alla fine dell'età del Bronzo e nei primi tempi del Ferro (*Mon. Ant.* cit., coll. 184-186). Anche l'età delle spade deve perciò scendere da quella alta dei modelli, supponibile verso il termine del II millennio a.C., per toccare quei tempi del commercio estero nuragico che videro intensificarsi i rapporti tra l'Isola e le regioni più fiorenti del Mediterraneo e dell'Europa, cioè i decenni intorno all'800 a.C. (Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 190).

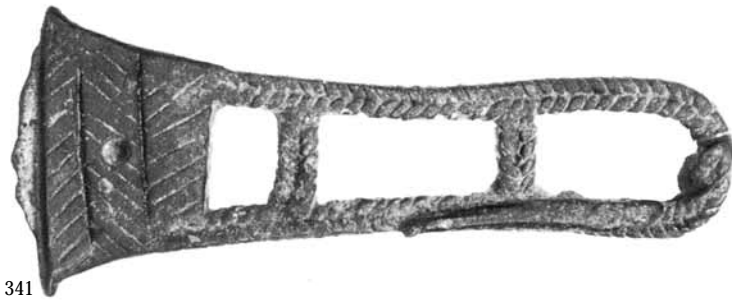
Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Pesce, *Fasti Arch.*, V, 1952, pp. 188, 214, fig. 44; Lilliu, *Ampurias* XXVI, 1962, p. 107, lám. XXI, 6 a p. 141; Id., *I nuraghi*, 1962, p. 41; Id., *Civiltà*, 1963, p. 292, tav. XLIX, b.



340



**341. Elsa di pugnale con lucertola e ranocchio in rilievo sull'orlo, lungh. res. 9,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

È l'elsa d'un pugnale a lama ovale come in 344, di cui resta il tratto dell'attaccatura, il rimanente essendo stato spezzato, forse per rinfonderne il bronzo.

È di forma ellittica incompleta, con il margine alto curvilineo e con l'opposta base allargata a campana, mentre i lati lunghi rientrano nel mezzo incavandosi. Nei due quarti superiori l'elsa si apre a traforo in tre riquadri dei quali il centrale, rettangolare, è maggiore degli altri due, pure rettangolare con un tratto ricurvo quello esterno, quadrangolare e più piccolo di tutti quello presso la base.

I riquadri sono limitati longitudinalmente dal contorno dell'elsa e all'interno e di traverso da due sbarrette; bordi perimetrali e sbarrette sono decorati a treccia, cioè con un motivo consueto, per cui rimando al n. 332. Decorata è anche la base, che mostra al centro un foro per il chiodo che la fissava alla lama. La decorazione è costituita da due motivi di spina-pesce sottilmente incisi, uno completo nelle due zone superiori, e l'altro dimezzato nella zona inferiore che è divisa, come le prime, da incisioni orizzontali parallele.

Questo motivo a spina-pesce (o a rametto schematico) è largamente usato nell'ornamentazione geometrica nuragica, come ho altrove documentato, in statuette, armi, utensili e oggetti di abbigliamento di bronzo, in ceramiche, in elementi architettonici e scultorei di pietra, di tempi tra l'inizio dell'VIII e la fine del VII sec. a.C.; rimando, qui, a quell'analisi diffusa (Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 58-63). È il motivo che, nella stessa stagione cronologica e culturale, è presente in bronzi vari, geometrici ed orientalizzanti, di Italia e dell'Estero, specie dell'Europa occidentale (cit., p. 63, nota 8, e 64, note 1-3).

Ma specialmente curioso ed interessante, come indicazione di spirito artistico e di età, è l'ornato sul margine destro superiore e sull'orlo curvilineo dell'elsa. Vi si osserva un ranocchio nell'atto di saltellare sulla sponda ricurva del manico, inseguito da un lucertolone con la bocca aperta che si slancia lungo il vuoto dei due spazi superiori. Il vacuo dell'elsa fa nascere l'idea d'un bacino che suggerisce all'artigiano il pensiero di collocarvi all'ingiro i due animaletti dei quali il ranocchio è proprio una bestiola d'acqua. È questo un tema tipicamente "orientalizzante" che ha riscontro in prodotti di artigianato artistico in bronzo dell'Etruria dell'VIII-VII sec. a.C. (Lilliu, *Bull. Paetr. It.*, V-VI, 1941-42, p. 189: oggetti del territorio falisco, Marsiliana, Vetulonia etc.). Il motivo dell'agguato, poi, trova un parallelo nel cane che insidia il riccio sull'orlo della navicella del Duce (n. 321), prodotto, anche questo, del gusto orientalizzante sia pure alla maniera locale.

Per tutto ciò, daterei al VII sec. a.C. pure la nostra piccola e bella elsa di pugnale di Abini.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I (9-10), p. 133, tav. V, 12; Perrot-Chipiez, *Hist.*, IV, 1887, p. 97, fig. 94; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 152, tav. XV, 18; Lilliu, *St.E.*, 1944, 19, p. 350, nota 33; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 83; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, pp. 60-61, tav. VIII, a destra; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 155.



**342. Elsa traforata di pugnaletto, alt. 8,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Della stessa forma e con la decorazione a treccia lungo il traforo come in 341. Ma non ha l'ornato degli animaletti, e alla base, provvista ancora del chiodino, mostra un disegno di linee orizzontali parallele sottilmente incise.

Un altro esempio analogo da S. Vittoria di Serri, dal tempio a pozzo (Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 375, fig. 46 a col. 374, e Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 83).

Patina nera. Rotta la lama.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 9-10, p. 133, tav. VII, fig. 16.

**343. Elsa di pugnale decorata con figura di guerriero in rilievo, lungh. res. 7,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

L'impugnatura dell'elsa è di forma cilindrica appiattita con due restringimenti a incavatura separati da un ingrossamento mediano a fascia variamente decorata; decorato è anche il resto del manico che termina a manubrio con alette acute fatte per adattare meglio la mano che stringeva l'arma, e che, in base, si allarga in una placchetta del tutto liscia per ricevere la lama, ridotta al moncone dell'attaccatura. Sono ancora in posto, sulla placchetta, i tre chiodi a capocchia rotonda, messi a triangolo, che fermavano il tallone alla lama, da supporre della forma di 344; è da supporre pure, come in quest'ultimo, un anellino al di sopra del manubrio, destinato ad appendere l'oggetto alla cintura o in altra parte della persona. La forma è nel complesso elegante come quella di esempi consimili – non decorati – da Tempio (Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 127) e da Forraxi Nioi di Nuragus (Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, XI, col. 159, tav. XVI, 3).



343

Dell'arma è specialmente notevole la decorazione nella quale stacca, per la sua singolarità, la figurina umana in rilievo rappresentata sotto la testa dell'elsa. Il campo decorativo è scompartito in due settori corrispondenti alle due rientranze concave dell'asta del manico, separati dalla citata fascia all'ingrossamento mediano. È la solita divisione, caratteristica del gusto geometrico, a zone orizzontali e parallele, qui sovrapposte lungo l'impugnatura la cui ornamentazione, dettata da un'esigenza estetica, serve pure alla funzione di far aderire meglio all'elsa la mano che la stringeva nell'uso.

Nel registro inferiore si osserva un doppio motivo a zigzag, per cui si veda il n. 341. La fascia mediana in risalto mostra un disegno costituito, dal basso in alto, da una zona a tratteggio verticale sottilmente inciso e due zone di perline delimitate da linee orizzontali in rilievo. A questa sovrapposizione di zone con disegni ottenuti incidendoli segue, nel registro superiore, il piccolo bassorilievo con la figura umana, avendosi così, come in 341 e come anche nel n. 261 (candelabro da S. Maria di Tergu), l'associazione delle due tecniche a incisione e a rilievo.

La figurina è d'un guerriero modellato schematicamente senza molta cura del particolare (visibili gli occhi a puntino). Sta eretta sulla persona con le gambe largamente divaricate in modo inconsueto nelle statuine nuragiche e con le braccia sollevate in alto per chiudersi, quasi in un cerchio, al di sopra della testa che ne rimane incentrata e inquadrata come in una cornice. Questo disegno delle braccia lo si potrebbe confondere con quello delle corna lunate delle figurine di buoi e certo vi è presente il ricordo stilistico di esse, mentre il motivo di centrare la testa della statuina del guerriero chiudendola entro la falcatura delle braccia ricorda stranamente, a parte i collegamenti halstattici che faremo più sotto, certi oggetti simbolici siriaci da Ain Giudi, col busto di Sol-Mercurius (discendente di un antico dio semitico) circondato da braccia lunate semplici e doppie (Seyrig, *Syria*, 1929, p. 399, pl. LXXXVI; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 156, nota 5, fig. 8).

Del resto, per il modellato morbidamente curvo delle braccia, la figurina ripete atteggiamenti anche di statuine umane nuragiche, come i nn. 186-187, la prima specialmente vicina per la conclusione euritmica e simmetrica dello schema. Si tratta, dunque, di immagine di perfetto contenuto e stile indigeni, sebbene non privo di accenni comparativi esterni, cosa sottolineata pure dal particolare dell'armatura del guerriero che sembra calzare un elmo a brevi corna (non altro saprei riconoscere nell'elemento ricurvo sopra la testa, che pare essere afferrato dalla mano sinistra, mentre la destra ne è di poco distante).

Ma che cosa significa l'atteggiamento della figura a braccia alzate sopra la testa? Qui potremmo ripetere le interpretazioni contrastanti suggerite da me e dal Ferri a proposito delle statuine di pugilatori (nn. 64, 65). È, la statuina, l'immagine d'un guerriero vittorioso che leva le mani in segno di esultanza dopo aver vinto e prostrato il nemico?

O è, invece, un "homo devotus" che alza le braccia in segno di resa? O, infine, non si tratterà di puro schema ornamentale senza contenuto ideologico? Difficile decidersi per una delle varie ipotesi esegetiche.

Piuttosto è da osservare come, già nel suo profilo e specie se lo immaginiamo concluso dall'appendice ad anellino o altro, l'impugnatura dell'elsa accenna ad una *silhouette* antropomorfa che lo schema della figura riprende e completa. Ciò aumenta la suggestione di avvicinare la concezione formale e contenutistica dell'impugnatura del pugnaleto sardo, a quella delle else delle spade "hallstattiche", in molte delle quali si nota il profilo a due strozzature con ingrossamento mediano talvolta decorato, e risalta la stilizzazione delle braccia levate e girate in alto sulla testa dello schema antropomorfo, che si tramutano *funzionalmente* nelle antenne delle spade stesse. (Ferri, *Rend. Lincei*, 1957, p. 356, fig. 4, 2, 5-7).

Questo accostamento ed il gusto della decorazione ci convincono a riferire il pugnaleto figurato di Abini ai tempi tra la fine dell'VIII ed il VII sec. a.C.

Patina nera. Rotta l'appendice sul manubrio; rotta la lama.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, p. 247, tav. VII, 19; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, pp. 126-127; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 152, tav. XV, 14; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 11, nota 22; Pallottino, *Sardegna nuragica*, 1950, p. 49, tav. XI, 10; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 59, nota 3, pp. 60-61, prosieguo nota, tav. VIII, a sinistra; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 153.

#### 344. Pugnaleto col manico ornato e lama ovale, lungh. 19,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

La piccola arma ha il pregio di essere conservata in tutte le sue parti, anche nella lama di un bell'ovale, che consente la restituzione delle lame dei pugnaletti nn. 341-342.

Al 342 il nostro si accosta pure per la forma del manico visto nel profilo del contorno (a due strozzature divise da ingrossamento mediano), ma l'interno è traforato come in 341-342, con tre riquadri vuoti, oblungi e dal margine irregolare che si adatta al profilo esterno, dei quali maggiore è quello presso la testa del manico, a sagoma di segmento di cerchio (a manubrio) sormontato da appendice ad anellino che funge da appiccagnolo. La sezione longitudinale dell'impugnatura è ellittica, rettangolare un po' biconvessa quella di traverso.



344

I vuoti superiore ed inferiore del traforo si aprono sia dalle due facce sia ai fianchi, ma quello centrale, che è il più piccolo, interessa soltanto le superfici facciali e non le laterali che sono piene in corrispondenza e decorate, mentre i fianchi risultano lisci intorno ai fori restanti.

L'ornato si svolge su tutto il contorno di superficie dell'elsa e sulle due sbarrette trasversali a tratteggio obliquo e nella parte basale della placca, che si salda alla lama con le alette brevi e ricurve, passa al motivo della spina di pesce eseguito con fini incisioni in continuità del resto del disegno. Sui fianchi, nel mezzo, si osservano sottili listellini in rilievo che limitano undici zone orizzontali e parallele riempite da linee incise oblique alternativamente verso destra e verso sinistra, le quali componendosi a riscontro, generano, nuovamente, il motivo della spina di pesce (v. su questo al n. 341).

Patina verde. Integro.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, tav. VII, fig. 16; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 7-8, p. 133; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 152, tav. XV, 6; Lilliu, "Bronzetti nuragici da Terralba", 1953, p. 60, tav. VIII al centro; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 191, fig. 213; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 154.

**345. Pugnaletto con elsa gammata, lungh. totale 21,3 cm, della sola lama 11,9 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari, già Collezione Dessì (Cat. Taramelli, 156; Cat. Lilliu, 219/1866).**

*Provenienza:* Laèrru (Sassari), loc. sconosciuta.

Si descrive questo ed il consimile pugnaletto 346, per vederli come elementi a sé stanti che meglio chiariscono la forma di quelli portati appesi a tracolla sul petto dalla maggior parte delle figurine maschili senza distinzione di classe o di età.

L'esemplare che si cataloga è il più grande per proporzioni dei tredici finora noti nell'Isola e che son derivati da località varie: Aritzo, Oliena, Serri, Laerru, Dorgali, Olbia, Tharros dove fu evidentemente importato dai Fenicio-punici che lo avevano comprato sul mercato indigeno (Lilliu, *St.E.*, 1944, pp. 334, 362, note 103, 105; *St.S.*, VIII, 1948, p. 16, nota 46).

Il pugnaletto è integro, composto di verga e manico. La verga, di sezione quadrangolare, è stretta, sottile ed appuntita, con una marcata costolatura; si incastra nella sbarretta inferiore dell'elsa, fissata con due chiodetti di cui uno (il destro) conservato e l'altro ora mancante.



L'elsa consta di un'impugnatura a collo per metà della sezione poligonale e per metà curvilineo, limitato da due sbarrette parallele. Quella che forma la testa dell'elsa, guarnita sul margine superiore di due forellini ciechi e sul lato sinistro verticale di un rilievo longitudinale parallelo al lato stesso con un foro aperto, d'appiccagnolo, nell'angolo col collo, è piana a contorno ellittico; e, incrociandosi con l'impugnatura, disegna uno schema a T. La sbarretta opposta, in cui si inserisce la verga puntuta, è piana soltanto dal lato destro, mentre quello sinistro si ripiega in alto ad angolo, a profilo ricurvo terminante in una leggera prominente a becco che, insieme al taglio dell'elemento verticale (simulante un collo con piccola testa) e allo schema retto-curvilineo dell'elemento orizzontale (che potrebbe stilizzare il corpo di un uccello ristretto verso la coda), parrebbe suggerire l'immagine sunteggiata di una Colomba; v. ad esempio nn. 244, 328. Il senso decorativo geometrico porta ad animalizzare la struttura del manico così come l'ha antropomorfizzata nel pugnaletto 342.

Patina nera. Spezzato il collo, corrosa la verga.

#### Bibliografia

Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, pp. 16, 45; Ferrarese Ceruti, *La sezione preistorica*, 1957-58, p. 68, tav. XXVIII, 1, fig. XXX, 1.



**346. Pugnaletto con elsa gammata, lungh. totale 16,5 cm, della sola lama 8,5 cm, della sola elsa 8 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

È simile al n. 345, con in più un anellino per l'appiccagnolo sopra la sbarretta superiore. La lama è più corta, larga e puntuta, a doppio tagliente e con costolatura mediana su ambedue le facce. Su una delle facce – quella non visibile nella fotografia – si osserva una decorazione di cinque linee sottilmente incise, che simulano una fasciatura o un legame tra elsa e lama.

Anche qui la sbarretta inferiore stilizza la sagoma schematicissima d'un uccello, più modulata ed agile che nel n. 345.

Patina nera. Filata la lama.

#### Bibliografia

Spano, *Scop. arch.*, 1868, p. 24 s.; Id. *Paleoetnologia*, 1871, p. 29, tav. 51; Id. *Scop. arch.*, 1871, p. 52, tav. n. 51; Id. *Memoria*, 1873, p. 13, tav. 4; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 9-10, p. 129; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 144, fig. 82; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 362, nota 103; Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 16, nota 46.



**347. Faretrina votiva, lungh. 9 cm, Antiquarium Arborensense di Oristano.**  
*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Accanto alle faretre d'uso, recate dalle figurine di arcieri, si hanno, a riprova, i piccoli modelli di faretrine votive e forse anche di carattere talismanico, dei quali l'esemplare che si presenta è uno dei più interessanti e meglio conservati.

È una lamina di bronzo di forma triangolare, con il margine superiore arrotondato da una parte, così che l'oggetto prende il profilo di una foglia cuoriforme stretta ed allungata. Nella metà alta, sul lato rettilineo, sono saldati, nella faccia tergale, due occhielli di sospensione.

La faccia anteriore principale (fot. a destra) è tutta decorata sui bordi e nel mezzo, la faccia posteriore (fot. a sinistra) ha soltanto l'ornato nel centro con gli orli lisci. Lungo il margine della facciata anteriore corrono due zone affiancate limitate da sottili rilievi e riempite da fitte granulazioni di perline che si alternano con punti incisi, come se si imitasse la filigrana; v. la fascia mediana dell'elsa di 343. Nello scudo centrale, sul fondo liscio triangolare, campeggia la figura d'un pugnaleto ad elsa gammata in forte e nitido rilievo, della varietà del 345 e con l'anellino apicale di sospensione come in 346; sono disegnati minuziosamente anche i due chiodi a capocchia rotonda che fissano la lama alla sbarretta inferiore dell'elsa con la parte ripiegata ad angolo a destra.

Sullo sfondo liscio senza campitura della faccia secondaria risalta, invece, un grosso pugnale, a larga lama triangolare costolata, fissata con tre chiodi messi a triangolo alla base dell'elsa. L'elsa consta di un'impugnatura a robusto collo cilindrico un po' schiacciato che finisce al margine superiore con una testa a segmento di cerchio (o a manubrio)

curvato in basso, ed ha la base della stessa sagoma ma più arcuata per stringere tutto il margine della lama alla giuntura.

Questo tipo di pugnale non è isolato nella produzione di armi protosarda. Due esemplari di Abini-Teti conservano il solo terminale a mezzaluna (Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 7-8, p. 126, tav. V, 3; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, col. 183, tav. XV, 29). Su modellini di faretre, si presenta anche in un esemplare da Populonia (Minto, *Not. Scavi*, 1926, p. 376, fig. 18 e *St.E.*, III, p. 104, fig. 13), di importazione sarda come altri (v. sotto). Ripetono la foggia, pugnali veri di Tarquinia (N. Aoberg, *Bronzezeit. u. Frühheisenzeit. Chronologie*, I, 1930, p. 80, fig. 239) e raffigurazioni di essi su petroglifi (Cemno di Valcamonica, Acanfora, *Le statue antropomorfe dell'Alto Adige*, 1953, p. 34, fig. 7, a) e statue stele (cit., p. 16 ss., 28, fig. 6, f e tavv. VIII-IX, XI, 2: Santa Verena, Bolzano) della regione alpina italiana. Consimili else mostrano spade come quella recata nel bagaglio sulle spalle dell'arciere nuragico di Serri (Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 325 s., fig. 52) ed altre numerose della Penisola italiana nel territorio etrusco (Pallottino, *St.E.*, XIII, p. 90, fig. 1, 3: non prima dell'VIII sec. a.C.) e nel Nord (Déchelette, *Manuel*, II, p. 671, fig. 275, 5: Sesto Calende, VII sec. a.C.), e dell'Europa occidentale nel periodo II di Hallstatt (cit., p. 622, tav. VII, 1, p. 675, fig. 258, p. 687, fig. 263, p. 731, fig. 280, 2, p. 796, 1: Penisola iberica, Francia, Belgio: 700-500 a.C.; v. anche Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 119 in nota).

Il grazioso tipo della faretrina votiva nella quale, all'esterno, sono figurati spesso gli elementi che erano contenuti realmente nella guaina, fu particolarmente gradito al gusto delle popolazioni paleosarde e, come tale, dette luogo alla fattura di numerosi esemplari: una trentina finora conosciuti (Lilliu, *St.E.*, 1944, pp. 334, 361 s., note 99-102). Tanto era pregiata la foggia di oggettino che ne fu larga l'esportazione sia tra le genti semitiche della costa isolana (ben sette esemplari vengono dalle tombe di Tharros, cit., p. 362, nota 100) sia fra i ricchi signori etruschi (sette esemplari sono conservati nel Museo Archeologico di Firenze, di provenienza diversa dal territorio toscano, cit., p. 362, nota 101).

Fra questi ultimi, l'esemplare citato del ripostiglio della Falda della Guardiola di Populonia, forse della prima metà del VII sec. a.C., costituisce un buon indizio cronologico per il nostro e per i consimili piccoli gioielli votivo-talismanici.

Patina verde. Rotto l'anellino superiore; una scheggiatura sul margine curvilineo.

#### *Bibliografia*

Lilliu, *St.S.*, 8, 1948, p. 17, nota 48.

**348. Faretrina votiva, lungh. 7 cm, Antiquarium Arborensense di Oristano.**  
*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

Di forma a triangolo isoscele con i lati leggermente convessi verso la punta; due anellini, per appiccagnolo, su d'uno dei margini, uno nell'angolo superiore e l'altro circa a metà. Su d'una faccia (a sin. nella fot.) è figurato un pugnale a rilievo appiattito, e sull'opposta due stilette con risalto più marcato.

Il pugnale consta di una larga lama triangolare che segue il profilo della guaina, e di un'impugnatura con la testa a pomo ed il collo guarnito da un toro tra due scozie.



348a



348b

Ricostruito in pieno rilievo dà il tipo di pugnale recato sul petto dal soldato di Abini n. 94.

Gli stilette hanno lunga e sottile punta conica ed il terminale a coppia sovrapposta di alette, come gli stilette o spadini che si vedono appesi, in numero di tre, allo scudo del guerriero di Padria n. 96.

Patina nera. Integro.

**Bibliografia**

Inedito.

**349. Faretrina votiva, lungh. 8,5 cm, largh. 4,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Firenze (inv. n. 1031).**

*Provenienza:* Sardegna, loc. sconosciuta.

La forma è come nel n. 347, ma con l'estremità inferiore ingrossata e terminante a pomello; grandi gli anelli saldati su uno dei margini.

Su d'una faccia (a sinistra nella fot.), entro una specie di cornice costituita dal forte rilievo dell'orlo, e che va dall'estremità superiore allargata e ricurva all'ingrossamento di quella inferiore, spiccano in risalto molto accentuato due stilette, con lungo manichetto cilindrico finiente nella testa a chiodo; si confronti con l'esemplare vero di 17,5 cm da Abini, in Zervos, *Civilisation*, 1954, pp. 128, 130, fig. 127 a sinistra.

Dall'altra faccia (fot. a destra), sulla superficie liscia non marginata, si disegna in leggero rilievo, un pugnale con elsa a manubrio, di una varietà del tipo figurato nella



349a



349b

faretrina n. 347. Ha il manico dell'elsa più corto ed il terminale a crescente più breve; senza costolatura la lama triangolare. Il modellato è piuttosto trascurato e sommario, specie se si paragona alla squisita fattura del n. 347. Patina verde.

**Bibliografia**

Lilliu, *St.E.*, XVIII, 1944, p. 362, nota 7.

**350. Spillone con capocchia sagomata e traforata, lungh. 21,2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Una lunga robusta verghetta, di sezione quadrangolare verso la giuntura con il terminale, e tondeggianta e sottile verso la punta, finisce in una capocchia modinata.

La capocchia mostra la testa a globetto o pomello appiattito ed il collo rientrato e variato da tre leggeri rilievi anulari che si allargano verso la base a rocchetto. La cavità sotto il pomello è traforata da quattro incavi a sezione triangolare disposti in croce (incavi della stessa forma, ma aperti sul fianco del pomello, in uno spillone da tomba di Abbassanta, confrontato dal Pinza – che crede gli spilloni sardi di importazione dalla valle del Rodano – con un esemplare da Montreux, *Mon. Ant.*, 1901, col. 268, fig. 143).

Anche questo tipo di oggetto che, a seconda delle dimensioni e della robustezza, può essere ora uno spillone ornamentale ora uno stiletto (cioè un'arma) è stato ritrovato assai diffusamente in varie località della Sardegna, con tracce di civiltà preromana ed in

350



contesti dell'VIII-VII sec. a.C.: Abini-Teti, Forraxi Nioi-Nuragus, Santa Vittoria-Serri, S. Anastasia-Sardara, nuraghe Puttu de Inza-Bonorva, nuraghe S'Uraki di S. Vero Milis, capanna 97 del villaggio di Barumini, pozzo sacro di Su Tempiesu-Orune etc. (Lilliu, *St.E.*, 1944, pp. 334, 362, note 107-108; Id., *St.S.*, 8, 1948, pp. 24, 456; Id., *St.S.*, IX, 1950, pp. 405-406; Id., *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, pp. 143, 306; Id., *St.S.*, XIV-XV, 1, 1958, p. 257 s., fig. 12). Fu restituito anche da tombe fenicio-puniche di Tharros e di Nora, dove fu importato dal mercato indigeno (Lilliu, *St.E.*, p. 334, nota 109). Già il Pinza ne vide il riscontro tipologico con esempi della Penisola italiana, specie del ripostiglio di S. Francesco di Bologna, e dell'Europa occidentale della fine dell'età del bronzo e della prima età del Ferro (*Mon. Ant.*, XI, 1901, col. 191, note 2-4 e *Mon. Ant.*, 1921, col. 92). Si vedano pure altri confronti con esempi delle stesse regioni in Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 128 (Zervos ritiene gli spilloni anche fermagli di indumenti).  
Patina verde.

**Bibliografia**

Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, XI, col. 190, tav. XVII, 19.

351



**351. Spillone con capocchia vuota traforata e modinata, lungh. 21,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La verga come in 350, anche più robusta. La capocchia, come in questo, mostra il terminale a pomello schiacciato e la base a rocchetto; il collo ha in più un toro tra due scozie variate da rilievi anulari, due nella scozia superiore e tre nell'inferiore.

Nella cavità sotto il pomello, che è sottolineato sul fianco da un'incisione perimetrale, è ricavato un traforo a sette incavi di sezione circolare che gira tutto attorno al globetto; un forellino rotondo è pure praticato sopra l'orlo piatto della capocchia.

Questa è cava, ottenuta come suppone il Pinza (*Mon. Ant.*, XI, 1901, col. 191, nota 6), colando il metallo di bronzo in una matrice con l'anima costituita da un nocciolo forse di argilla o d'altra sostanza friabile, estratto poi, a minuti pezzi, dai trafori.

Patina verde.

**Bibliografia**

Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, XI, col. 190, tav. XVII, 23.

352



**352. Spillone con capocchia ad avvolgimento spiraliforme, lungh. 22 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

La verga, di sezione quadrangolare, va allargandosi verso il terzo inferiore per poi restringersi verso la punta a tagli sbiecati.

La capocchia – massiccia – mostra il terminale a pomello semisferico, con una scozia sottostante, guarnita da tre rilievi anulari, che la separa dal toro; sotto il toro, la verga è rivestita e fissata alla testa da un avvolgimento a spirale di filo di bronzo, che si allarga verso la base.

Patina verde.

**Bibliografia**

Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 128, fig. 128, d.

**353. Carretto a due ruote, alt. 4,1 cm, lungh. res. 6,5 cm, largh. res. 5,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

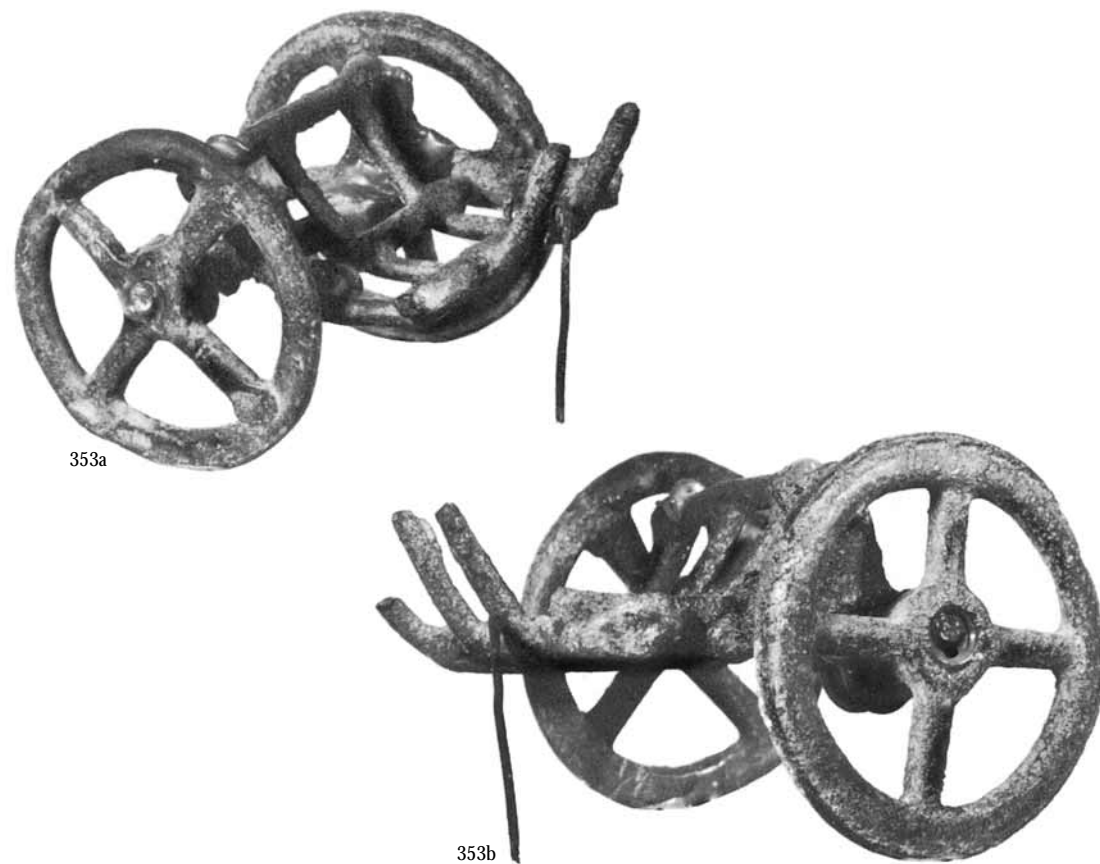
*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria.

Come un carro è ricostruito ed esposto nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari il piccolo curioso bronzo, incompleto nella parte destra (destra secondo il moto del veicolo); ma la restituzione lascia qualche dubbio, anche se non sia possibile pensare ad altro di diverso.

Il mobiletto è a due ruote, delle quali la sinistra, più grande, gli appartiene, mentre la destra, pur essendo antica, è stata sostituita all'originaria nel recente non felice restauro. La ruota restante mostra quattro raggi in croce intorno al mozzo rotondo, non sporgente all'esterno e provvisto di tamburo all'interno dove si introduce l'assale; presso al margine si disegna una scanalatura, visibile dalle due facce, con la quale si vuol distinguere dal giro di legno il cerchione metallico che lo rinforzava.

Sull'assale si introduce, e gli ruota intorno, un perno verticale, a sottile e larga lamina, che nell'estremità superiore regge il margine alto interno del telaio della cassa del carro. Questa cassa è di forma ricurva, con i lati corti sollevati ad archi, col fondo di sopra costituito da un intreccio di tre assicelle longitudinali (residue) e di tre trasversali, a sezione cilindrica, che si lasciano in mezzo due settori ciascuno di tre spazi vuoti quadrangolari, più ampi quelli verso la sbarra che si attacca al perno. Le assicelle trasversali, ai margini laterali, sono fissate al braccio ricurvo del longarone (si conserva soltanto quello di sinistra).

La forma della cassa, pur avvicinandosi a quella di un biroccio con telaio traforato, è piuttosto fuor del comune, ed io non so proprio trovare un preciso riscontro in veicoli



del mondo antico più vicino a quello protosardo, dove, come nel vasto territorio etrusco-italico, non mancano numerose e varie figure di carro a due ruote (*Mostra dell'Arte*, p. 76, tav. LII-LIII, Velletri, fine VI sec. a.C.; p. 92, tav. LXIX, Bologna, V sec. a.C.; Maiuri, "Arte e Civiltà", p. 45, tav. 17, 53, Novilara etc.). Si hanno invece esatti confronti per la foggia delle ruote, come nel citato carro sul fregio fittile dipinto di Velletri, tav. LII, o nel carrello portapropofumi in bronzo da Monterozzi-Tarquini, Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 280, tav. 10, in basso (la protome, forse bovina, della cassetta – simile a quella di una navicella sarda – ricorda molto da vicino impostazione e stile delle protomi animalesche delle barchette nuragiche, e l'età ne è la stessa: VIII-VII sec. a.C.). Poiché il carretto sardo è incompleto, privo di sedile e di timone, non si riesce a ricostruire l'immagine e l'uso; non si può, cioè, stabilire se il conducente stesse in piedi sul veicolo (ed in tal caso bisognerebbe pensare che al traforo del telaio venissero adattate delle tavole mobili durante l'impiego del mezzo da supporre da corsa per la sua leggerezza), oppure se lo guidasse seduto poggiando i piedi sulle assicelle del telaio come in un biroccio con cassa a fondo a "graticola".

Resta, poi, un problema insoluto – stante la mancanza del timone – quello del modo come il carretto venisse trainato e da quale animale, se da un bue (poiché di figure di cavalli nella bronzistica nuragica non se ne conosce se non per rara eccezione, tanto che si ritiene che i Protosardi ignorassero il veloce destriero) o da un cavallo (e, in quest'ultimo caso, prende valore l'ipotesi che il mobiletto possa essere di importazione, forse dall'Etruria).

Non ci danno nessuna luce al riguardo nemmeno le figure di carri a due ruote con sei

ed otto raggi e con fiancate e parapetto traforato, incise su pietre di tomba di giganti di Creminialana-S. Giovanni Suergiu, nel Sulcis (Taramelli, *Guida*, 1914, p. 172, fig. 31). Queste immagini di carri sardi che, per la prospettiva ribaltata, si avvicinano a forme di carri della prima età del ferro di Lagundo-Merano, Oedenburg-Ungheria, Elsenau-Prussia occidentale (Battaglia, *Le statue antropomorfe di Lagundo*, Trento, 1934, p. 124, fig. 8, a-c; con Oedenburg i carri del Sulcis simili anche per il cassone a traforo come del resto col carro citato di Novilara), mostrano il timone e, dappresso, una figurina d'animale (Guido, *Sardinia*, p. 100, fig. 27, in basso). Ma mentre il timone è ben riconoscibile nelle parti della stanga che termina in un largo anello e del bilancino (un'asta curvilinea trasversale circa a metà della stanga), e dà la possibilità, per la sua forma, dell'attacco sia di buoi sia di cavalli, la figura dell'animale, per la sua schematicità, non sa né dell'una né dell'altra di queste bestie, anzi assomiglia, per le proporzioni, il profilo ed il movimento, piuttosto ad un grosso cane legato a un fianco del carro.

Patina verde. Rotta la parte destra e quella anteriore della cassa; manca la ruota destra antica; tutto l'asse è di restauro (una verghetta metallica rivestita da fil di ferro ossidato), tranne che il tratto inserito nel tamburo del mozzo.

VIII-VII sec. a.C.

#### Bibliografia

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 317, fig. 39; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 158 (pensa a riduzione di carro processionale); Lilliu, *St.S.*, XIV-XV, 1, 1958, p. 270, nota 167; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 173, fig. 54, a sinistra.

#### 354. Cofanetto portagioielli a carrello, lungh. 14 cm, larg. 6 cm, alt. 11,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza:* Òschiri (Sassari), loc. ai piedi del nuraghe Lunghenia.

Il cofanetto ha la forma d'un'arca rettangolare montata su quattro ruote, provvista di coperchio mobile.

Le ruote, piene e decorate all'esterno da un motivo a spirale che rientra nella tematica geometrica protosarda (v. n. 338 e specie 357) ed è nello spirito ornamentale della civiltà figurativa orientalizzante in genere (v. per esempio, la spirale sulla testa in bronzo di grifo in lebete di Perugia, *Mostra dell'Arte*, p. 12, n. 33, tav. VIII: VII sec. a.C.), sono fuse e fissate all'assale cilindrico che ruota dentro il largo foro praticato all'estremità inferiore di perni verticali a tenaglia i quali, nell'estremità superiore, sono saldati ai quattro angoli del cofanetto. L'impostazione delle ruote, come del resto la concezione del mobiletto, ricorda quelle del carrello portapropofumi o portagioielli di Monterozzi-Tarquini, citato per il n. 353: VIII-VII sec. a.C.

Il corpo del cofanetto, che sembra imitare la forma della cassapanca lignea, ha la superficie scompartita longitudinalmente su tutti i lati da quattro risalti a listello sovrapposti in alternanza orizzontale con zone lisce, secondo uno schema di divisione a fasce caratteristica del gusto geometrico. I listelli ornamentali, che simulano anche i rinforzi dello scheletro della cassa, racchiudono tra le due linee marginali in rilievo una granulazione di perline a mandorla che ricorda la decorazione dei nn. 343 e 347.





Sulla cassa si incastra a rincasso il coperchio costituito da una placca rettangolare con i margini in risalto leggermente sporgenti sul profilo del cofano, che limitano, come una cornice, il piano superiore liscio al centro del quale sorge il manico. Nel mezzo dei lati brevi, poi, il coperchio è guernito d'un anello orizzontale nel quale passava il nastro di stoffa o la catenella metallica a serratura che, infilato dall'altro capo agli anelli verticali al centro dei fianchi corti della cassa, assicuravano la chiusura del prezioso scrigno destinato, parrebbe, a contenere gioielli.

Il manico del coperchio è sagomato a ponticello, con l'ampio margine superiore ricurvo della maniglia, del tutto liscio, basato su due brevi supporti verticali variati, ciascuno, ai lati da una coppia di rilievi verticali che sembrerebbero stilizzare le quattro zampe d'un animale la cui testa, a muso conico e con le orecchie segnate da un motivo spiraliforme che ripete in simmetria – a un registro superiore – quello inferiore delle ruote, emerge di fianco alle attaccature col sesto del ponte, suggerendo l'imitazione schematicissima di arieti.

Anche questo delle anse desinienti in figure sunteggiate di animali, è un tema divulgato nell'arte artigianale orientalizzante, e se ne hanno esempi ben noti, e pertinenti stilisticamente ai sardi, in Etruria. Cito, fra i tanti, il manico di bronzo con testa di toro da

Vetulonia (*Mostra dell'Arte*, p. 6, tav. II, 7: prima metà VII sec. a.C.) e la maniglia, pure di bronzo, ornata di protomi bovine e di altri animali, da Fabbreccia-Città di Castello (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 280, tav. 10, a destra: seconda metà del VII sec. a.C.). Detti bronzi paleoetruschi sono molto vicini, per iconografia, gusto e stile, ai bronzi ornamentali sardi. La protome dell'ansa di Vetulonia si assomiglia straordinariamente a quella della navicella n. 290. E nella maniglia di Fabbreccia, a parte la stilizzazione a ventosa del muso dei leoni (?), come nelle protomi animalesche nuragiche (v. n. 321), e la stessa forma della testa bovina che si avvicina a quella della barchetta 310, la posizione accosciata del cane che striscia sull'orlo del manico e la linea tesa e svelta del capo rispondono bene alla figurina di volpe che si aggrappa al margine della barchetta di Meana n. 327. Queste ultime correlazioni e le altre citate in precedenza inducono ad assegnare il cofanetto al VII secolo a.C., anche se ci pare che gli antecedenti della curiosa forma del mobiletto a cassa quadrangolare su rotelle siano nel supposto modello di carro a quattro ruote in terracotta dipinta di Palaikastro-Creta, del lontano M.M.I.-2000-1900 a.C. (*Dictionnaire archéologique*, II, Paris 1964, p. 1006).

Patina nera. Integro.

#### Bibliografia

Lamarmora, *Voyage*, II, 1840, p. 506, pl. XXXIV, fig. 6 bis; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 9-10, p. 133, nota 105 a p. 158, nota 177; Lilliu, *St.S.*, X-XI, 1952, p. 83; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 158, fig. 169; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 181, pl. 64.

**355. Ansa di vaso in bronzo, con figura di bue stante, lung. 13 cm, alt. 16,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

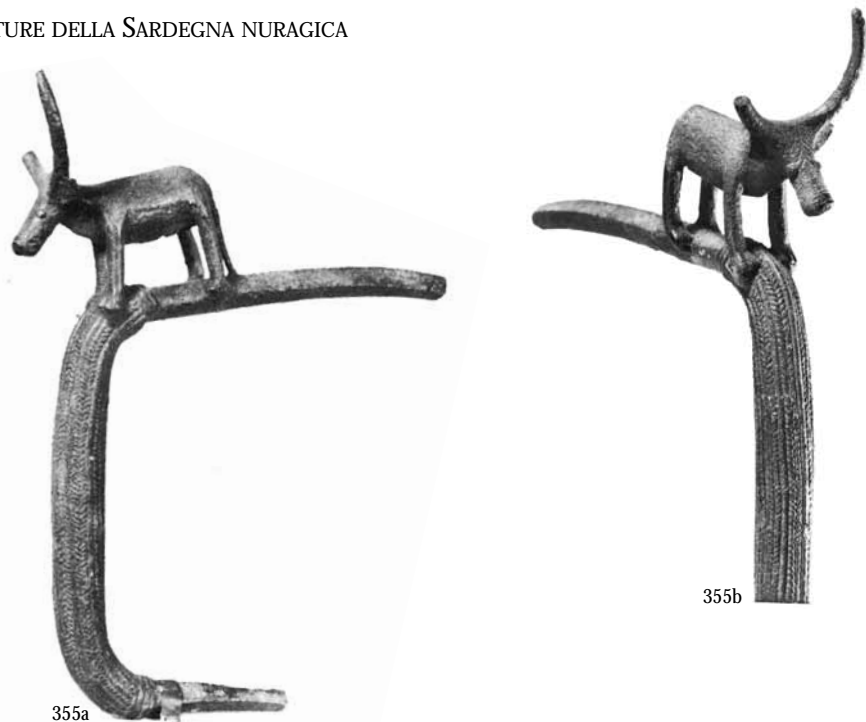
*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

È la parte restante di un vaso laminato di bronzo che, rotti, è andato disperso o fu rifuso già da tempo antico.

L'ansa è costituita da due spine lisce, a sezione quadrangolare, le quali si fissavano orizzontalmente al corpo del recipiente, e di una maniglia ricurva, di sezione cilindrica, tutta decorata, che unisce verticalmente le spine di innesto chiudendo il giro del manico. Sull'orlo superiore dell'ansa, alla giuntura tra maniglia e spina, sta la figura di un bue.

Il dorso dell'ansa, longitudinalmente, è coperto per intero da una fine ornamentazione di motivi a treccia in rilievo che si alternano con strette zone lisce (v. n. 332); alle estremità del dorso, la giuntura con le spine è segnata da un avvolgimento di cordoncini concentrici (tre in alto e quattro in basso); il lato interno dell'ansa è liscio, perché non visibile.

Il piccolo bue si imposta, nel solito schema delle zampe leggermente divaricate e con la lunga coda che segue la pendenza obliqua in fuori del treno posteriore dell'animale, sul piano superiore dell'ansa, col treno posteriore sopra la spina e con quello anteriore poggiante sul margine esterno della maniglia da cui emerge con la testa, come se la bestia si affacciasse sul vuoto. La posizione del bue, che dà le spalle al recipiente, è quella d'un animale che ritorna dall'avervi bevuto. Ricorda la postura degli animali in opposizione al senso della rotta, nelle barchette sarde; e ricorda pure, e meglio, quella, per esempio, dei cavallucci sui piedi del tripode in bronzo dalla tomba del Bes di Vetulonia (Banti, *Il mondo*



degli Etruschi, p. 280 s., tav. 11, in alto: VII sec. a.C.). È la posizione opposta, pur essendo un momento della stessa azione del bere (identico è pure lo spirito), a quella delle bestie rampanti su anse che si affacciano all'orlo del vaso nel tripode in bronzo con lebede dalla tomba Bernardini di Palestrina (Mansuelli, *Etruria*, 1963, p. 46, fig. 9: circa 650 a.C.). Come è stato notato, il motivo concettuale è caratteristicamente "orientalizzante" (Paribeni, *Bull. Paletn. It.*, 1906, p. 106 ss.).

Però lo stile della statuina del bue sull'ansa di Abini è meno mosso, meno "baroccheggiantante" di quello delle figurine dei bronzi etruschi. Si sente di più, nel nostro, il peso della tradizione geometrica indigena sia nello schema del bove, dal corpo massiccio e consistente, sia nei particolari (testa a cilindro con occhi a globetto e bocca incisa, sormontata da corna lunate con piccole orecchie alla base), sia nella decorazione sulla fronte e sul muso. Sulla fronte si osserva un motivo a spina di pesce o a rametto schematico con i bronchi in giù (v. 341). Sul muso sono incise delle linee concentriche che mutano la struttura in ornato, non privo di riscontri sia in protomi bovine di barchette sarde (n. 289) sia in analoghe stilizzazioni del particolare in figure animalesche di bronzi e ceramiche paleoetrusche: ad es. vedi la decorazione del cavalluccio del citato tripode da Vetulonia, o delle teste taurine nella pisside di bucchero della necropoli del Sorbo-Cere (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 281, tav. 11: fine VII sec. a.C.).

Sono riscontri non privi di significato, che inducono ad attribuire l'ansa di Teti al VII sec. a.C.

Patina verde. Rotta la spina inferiore.

#### Bibliografia

Vivanet, *Not. Scavi*, 1878, tav. VII; Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 3-4, pp. 24, 72, 9-10, 133; Pinza, *Mon. Ant.*, 1901, tav. XIV, 3, col. 214; Milani, "Sardorum Sacra", 1909, figg. 32-33; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914 (23), col. 400, fig. 94 al centro; H.T. Bossert, "Das Kunstgewerbe des ägäischen Kultur-Kreises", in *Geschichte des Kunstgewerbes*, I, Berlin 1928, p. 256 s., 255, figg. 1, 6; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 190; Id., *St.E.*, 1944, p. 327; Id., *St.S.*, X-XI, 1952, p. 83; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 154, fig. 165.

356. Ansa di vaso in bronzo, con figura di bue seduto, alt. 15 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

Provenienza: Teti (Nuoro), loc. Abini.

L'ansa come nel n. 355, con la maniglia più arcuata e guarnita, nel giunto con le spine, d'un ornato a treccia anziché di giri in rilievo. Questo ornato forma un risalto cilindrico che sembra voler tradurre in bronzo i manicotti d'un rivestimento in paglia intrecciata o in pelle lavorata del manico.

Sull'orlo superiore della maniglia è rappresentata la figura d'un bue, ma solamente nella metà davanti, perché il resto è tagliato a fil di giunto. L'animale sta seduto sulle zampe anteriori e guarda innanzi, con la testa alta, fuori dell'ansa.

Corpo e collo cilindrici sono segnati da striature concentriche parallele, e la piccola testa dal muso troncoconico mostra i particolari degli occhi a globetto e delle narici a forellini ciechi; sulla testa spuntano le corna lunate. L'insieme è minuto e grazioso, ben composto e proporzionato.

Patina verde. Integro.

#### Bibliografia

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, 9-10, p. 133; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 400, fig. 94 a destra; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 190; Id., *St.E.*, 1944, p. 327; Id., *St.S.*, X-XI, 1952, p. 83; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 154 ss., fig. 166.



**357. Ansa di vaso in bronzo con figurina di bue accosciato, alt. 13 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Teti (Nuoro), loc. Abini.

Ansa come nel n. 355, senza decorazione marginale al giunto. Come la 355 e la 356 assomiglia, per la forma ricurva del margine verticale e per il suo ornato a treccia, alle anse di vasi bronzei di M. Idda-Decimoputzu (Taramelli, *Mon. Ant.*, XXVII, 1921, col. 59 s., figg. 83-85) ed a quella dell'elegante oinochoe di bronzo da S. Maria di Paulis-Sassari, ora nel British Museum (Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 154, fig. 148).

Sopra l'orlo superiore della maniglia, nel tratto ornato a treccia, senza sbordare dalla superficie liscia della spina, sta un animale accosciato che la somiglianza con quello dell'ansa 356 fa supporre un bue, qui rappresentato nell'intera figura.

Il corpo della bestia è variato da striature oblique che riprendono, a incisione, la linea in rilievo degli elementi della treccia che decora il manico, come se, a parte la struttura corporea ben distinta sul piano d'appoggio, la composizione ornamentale della figura e quella della maniglia si immedesimassero fra loro.

Dal lungo e rigido collo cilindrico della bestiola, che guarda davanti col capo un po' reclinato, emerge la testa a musetto conico, piccola e gracile, con i segni degli occhi a globetto, delle narici a forellino cieco, delle orecchie a piccolo rilievo molto dietro le corna, ridotte alla radice.

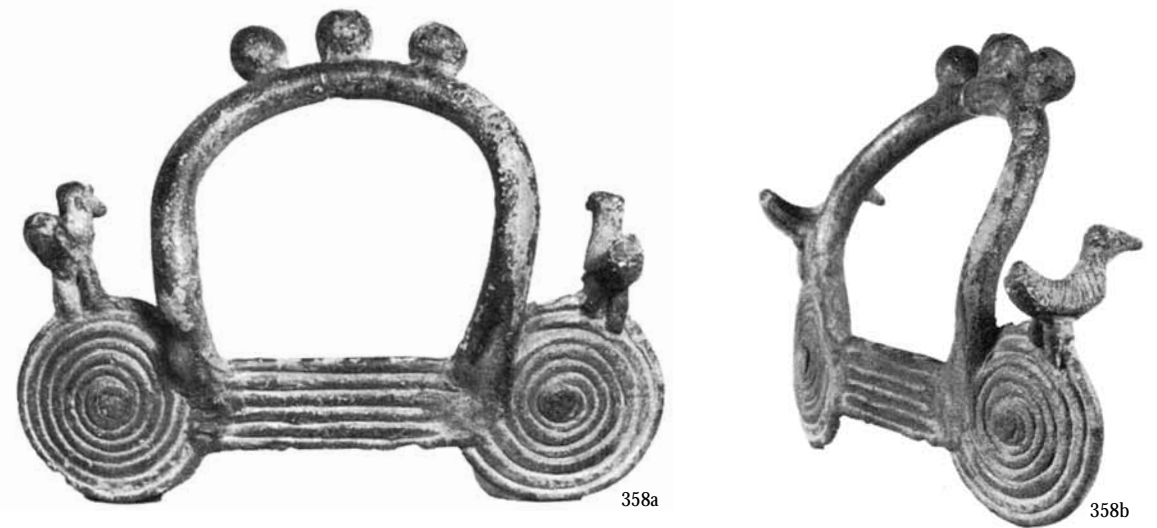
Patina verde. Rotte le corna.

**Bibliografia**

Pais, *Bull. Arch. Sardo*, 1884, I, 3-4, pp. 24, 72, 9-10, p. 133; Taramelli, *Mon. Ant.*, 1914, col. 400, fig. 94 a sinistra; Lilliu, *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 190; Id., *St.E.*, 1944, p. 327; Id., *St.S.*, X-XI, 1952, p. 83; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 154 ss.



357



**358. Ansa di vaso di bronzo, con decorazione di globetti e anatrele, alt. 11,2 cm, largh. 14,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, già Collezione Pischedda.**

*Provenienza:* Tadasuni (Cagliari), loc. sconosciuta.

L'ansa è costituita da un'ampia maniglia a ferro di cavallo, di sezione cilindrica, che nasce da una base formata da due piastre rotonde unite tra di loro da un listello rettangolare.

Il margine superiore della maniglia è ornato, al centro, da tre piccole forme sferiche equidistanti; le piastre discoidi sono sormontate, ciascuna, da un'anatrella che guarda verso la parte del vaso in cui l'ansa aderiva orizzontalmente, e riquadra ai lati la composizione centrale dei tre globetti, con quel gusto geometrico e simmetrico tante volte apprezzato e sottolineato in queste pagine. Lungo il listello corrono dei tratti in rilievo che si prolungano in ciascuno dei due dischi per coprirli di spirali ripiegate su se stesse.

Questa decorazione spiralforme trova la simile nelle ruote del cofanetto portagioielli n. 354; ed anche nella duplice fila di rotelle spiralforme che decora la lastra traforata e marginata da listelli a treccia, con occhielli sul bordo, forse coperchio anche questo, di un congenero cofanetto da S. Maria di Paulis, nel Museo Britannico (Guido, *Sardinia*, p. 172, pl. 75, in alto: la G. vedrebbe influenze "cipriote" se non importazioni). Si tenga presente pure il frammento di vaso da Forraxi Nioi-Nuragus, con dischetti a spirale sotto il risalto dell'orlo guarnito di anelli. Il frammento fu accostato dal Pinza, per il motivo, a bacini di bronzo del ripostiglio di S. Francesco di Bologna, non lontani, anche per la forma del manico e per il suo ornamento, dall'ansa di Tadasuni (*Mon. Ant.*, 1901, col. 188, tav. XVI, 21; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 339); e si può, ora, confrontare, con parallelo assai stretto, con l'*applique* della maniglia di un piccolo caldano carenato in bronzo da Calagonone-Dorgali, presso privato in Milano, che non è necessario supporre un prodotto d'importazione dal Norditalia, potendo essere di fattura locale (Guido, *Sardinia*, pp. 178, 268, pl. 58).

Quanto alla decorazione sopra l'arco della maniglia e sui dischi marginali, non mancano le correlazioni, sia per lo schema, sia per i temi. Così la triplice associazione e postura dei globetti ricordano quella dei pomelli degli spadini sopra l'orlo degli scudi portati dai soldati protosardi (n. 13), e quella isolata delle anatrele i citati schemi di volatili su anelli nn. 244, 245. L'insieme compositivo, poi, per passare a confronti esterni, ripete

lo spirito della decorazione, disposta sopra ed ai lati della maniglia, quale si osserva, per esempio, nella più volte ricordata ansa di Fabbreice (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 280, tav. 10 a destra: seconda metà VII sec. a.C.).

Come particolare ornamentale, si distingue il disegno del corpo delle anatre, rappresentate nella solita *silhouette* serpentina e con il dettaglio degli occhi a globetto. Il disegno, a incisioni oblique che convergono sul dorso, è simile a quello della supposta colombetta n. 247 da Serri, con la quale si hanno pure somiglianze formali. Ma, in fondo, quel disegno rende, a semplice tratteggio, la stilizzazione delle piume dell'uccello che gli orafi etruschi del periodo orientalizzante ottengono con la tecnica a granulazione nei loro raffinati e preziosi gioielli: si veda, per esempio, il particolare nelle anatre della fibula Corsini di Marsiliana (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 290, tav. 20, seconda fila, e 21: ultimo quarto del VII sec. a.C.).

Resta da vedere quale fosse la posizione della nostra ansa rispetto al vaso. Essa doveva essere attaccata subito sotto l'orlo alla linea del listello e doveva sporgere sopra il bordo col giro del manico ed anche con le anatre le quali si specchiavano nel vuoto del recipiente. L'impostazione – a parte la maniglia che è orizzontale e non verticale come nell'ansa sarda – era quale nel bicchiere d'oro dalla tomba Bernardini di Palestrina, dove le figurine di sfingi che sovrastano il manico si affacciano all'orlo dello "skyphos" (*Mostra dell'Arte*, p. 32, n. 95, tav. XXI: seconda metà VII sec. a.C.).

Tutte le correlazioni stabilite, di forma, di composizione, di tema, fanno attribuire l'ansa di Tadasuni al VII sec. a.C., e ne indicano un prodotto provinciale di gusto orientalizzante.

Patina verde. Integra.

#### Bibliografia

Taramelli, *Mon. Ant.*, 1921, col. 62, fig. 89; Lilliu, *St.E.*, 1944, p. 339; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 156, fig. 164.

### 359. *Pisside o cofanetto (?) in bronzo con decorazione floreale greco-orientalizzante*, alt. res. 3,4 cm, largh. res. 2,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Sassari.

*Provenienza*: Arzachena (Sassari), nuraghe Albucciu.

È il frammento residuo della parete, in lamina di bronzo, di un vasetto di sezione cilindrica, forse d'una pisside, con la superficie scompartita in fasce orizzontali parallele, sovrapposte alternamente lisce e ornate (tre lisce e tre ornate). Sulla lamina sono praticati tre fori, messi a triangolo, uno più largo nella seconda fascia ornata (dall'alto) e gli altri due, più piccoli, nella terza fascia ornata; in questi fori doveva essere fissata, con chiodetti ribattuti all'interno, la piastrina dell'ansa, in un modo piuttosto rudimentale che ha ridotto e guastato lo spartito decorativo.

La zona più alta delle residue, presenta una successione orizzontale di palmette molto schematiche inscritte in semicerchi



359

convessi i quali fanno luogo negli spazi tra gli estradossi a una sorta di inflorescenza a fasci di linee verticali fortemente incise come del resto i rami delle palmette interne; così ogni coppia di semicerchi viene ad acquistare anche l'aspetto di due caulicoli d'un calice floreale col fiore sbocciato nel mezzo. Un più vistoso motivo di calice aperto col fiore oblungo a pannocchia occupa la parte sinistra delle due zone decorate inferiori e di quella liscia intermedia, mentre il resto delle stesse zone ornate, presenta un disegno vario: reticolato all'esterno dei caulicoli e fasci di linee verticali che simulano un'inflorescenza a boccio nel margine destro spezzato.

La partizione zonale potrebbe ricollegarsi al gusto che la applica, fuori dell'Isola, ad esempio nella pisside di avorio dalla necropoli cerite del Sorbo, la quale, come altre, sta nella tradizione della ceramica protocorinzia e corinzia antica (Mansuelli, *Etruria*, p. 74, fig. 25: seconda metà del VI sec. a.C.).

In questa tradizione tardo-orientalizzante con influssi greci (corinzi, ionici etc.), possiamo considerare alcuni dei motivi decorativi della pisside di Arzachena, ritenendoli imitazione locale di prodotti originari greco-orientali oppure, più probabilmente, di tardive rielaborazioni di essi fatte nel territorio etrusco marittimo.

In particolare, la forma del calice con efflorescenza a fascio (zona superiore) si osserva nel noto lebete bronzeo da Palestrina (Mansuelli, *Etruria*, p. 46, fig. 10: VII sec. a.C.); e quella del calice con fiore a pannocchia o bottone si disegna ripetutamente nella pisside d'avorio del circolo LXVII della Marsiliana (Minto, *Marsiliana d'Albegna*, p. 220 ss., fig. 14, A, B, tav. XVIII: VII sec. a.C.). La serie di palmette, racchiuse da archetti, potrebbe essere l'estrema stilizzazione provinciale di un motivo greco-corinzio visibile, ad esempio, nella pisside eburnea da Chiusi (Banti, *Il mondo degli Etruschi*, p. 298, fig. 27, zona inferiore: prima metà VI sec. a.C.).

Tenuto conto di tutti questi raffronti e che si tratta forse di un prodotto indigeno di imitazione periferica, vorrei datare il cofanetto di nuraghe Albucciu circa alla metà del VI sec. a.C.

#### Bibliografia

Ferrarese Ceruti, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1-4, 1962, p. 196 s., fig. 8, 14; Lilliu, *I Nuraghi*, 1962, p. 42; Lilliu, *Civiltà*, 1963, p. 261.

### 360. *Pisside*, alt. 2 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, tra il muro di cinta, il tempio a pozzo e l'orlo dell'altopiano (1929).

Il minuscolo vasetto imita, in bronzo, un cofanetto di fibra vegetale, col suo coperchio.

La pisside ha forma sferoide molto schiacciata, con la massima espansione poco sopra il fondo stretto e piano, e le pareti assai inclinate e rastremate verso la bocca che tende a chiudersi; un'ansa per parte, a maniglia orizzontale forata,



360

circa a metà delle spalle. Il coperchio rotondo, con un liscio colletto basale per adattarlo alla bocca della cista, è pure provvisto, sull'orlo, di due anse simili a quelle del recipiente; le quattro anse venivano legate con cordicelle, in modo da chiudere gelosamente il vasetto. I due elementi sono decorati a cordoni circolari concentrici, ben rilevati e ordinati su tutto il corpo, i quali imitano la tessitura del canestro; sopra il coperchio i cordoni disegnano un bel motivo di spirale, per cui vedi n. 358.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, XXXIV, 1931, col. 86, fig. 53; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 154.



**361. Pisside**, alt. 2 cm Museo Archeologico Nazionale di Villa Giulia in Roma.  
*Provenienza*: Vulci (Grosseto), loc. Il Mandrione di Cavalupo.

Il vasetto è identico al n. 360. Ma è più interessante perché è stato trovato fuori della Sardegna.

Faceva parte del corredo posto entro l'ossario biconico di una tomba a incinerazione, insieme con numerosi e vari altri oggetti (tra i quali la statuetta n. 111 e l'oggettino n. 263) il cui contesto ha permesso di suggerire una datazione intorno alla metà dell'VIII sec. a.C.

Poiché la statuetta citata è di sicura importazione sarda e poiché la piccola pisside di Cavalupo è identica all'esempio, pure sardo, di Serri n. 360, mi pare quasi certa la provenienza isolana anche del nostro cofanetto vulcente.

**Bibliografia**

R. Bartoccini, "Vulci: Storia-Scavi", in *Atti VII Congresso Internazionale di Archeologia Classica Roma 1958*, Roma 1960, p. 26.

**362. Modellino in bronzo di cesta viminea**, alt. 4,3 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto delle riunioni federali (1912).

L'oggetto, di forma conica con punta acuta in basso, imita una cesta che, per stare ritta, doveva essere inserita in un sostegno ad anello.

La cista è ripiegata in alto a formare un largo orlo piano, liscio, che circonda la bocca

rotonda a cui si adattava il coperchio; circa a metà delle pareti, presenta due manici verticali a nastro.

Tutto il corpo del recipiente, forse per derrate, è segnato da cordoni rilevati che si alternano, orizzontalmente, a marcate scanalature che imitano la struttura empestica del vaso.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, XXIII, 1914, col. 418 s., fig. 110; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 154.



**363. Corba su piede**, alt. 4,1 cm, largh. mass. 3,4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

*Provenienza*: Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

È l'offerta di un oggetto divulgato nell'uso domestico e fra i prodotti dell'artigianato vimineo che dobbiamo credere molto fiorente al tempo dei nuraghi, come lo è ancor oggi in alcuni centri dell'Isola.

Si raffigura un'ampia corba su un lungo piede cilindrico allargato verso il basso in una massa che aderiva al piombo con cui l'utensile veniva fissato alla tavola d'offerta.

La corba è di forma a tre quarti di sfera, un po' schiacciata, che tende a chiudersi verso l'alto, per meglio trattenere il contenuto: farina o altro. Circa a metà del corpo, su punti diametralmente opposti, nasce il manico il quale, nel modellato morbido e fluente e nel suo disporsi a serpentina sul lato principale di veduta, rivela la struttura empestica del recipiente; la ribadisce la decorazione a cordoni concentrici sovrapposti della cista, simulante i giri in rilievo della tessitura viminea, del giunco o dell'asfodelo.

Vien da pensare a un recipiente da derrate, di proporzioni assai grandi che stava a terra posandovi col grosso robusto sostegno e che, a causa della pesantezza, doveva essere trasportato di rado, e vuoto, afferrandolo al piede e sollevandolo per il manico, largo e maneggevole.

Siamo in presenza di un oggetto forse del rituale del pane, offerto alla divinità da una massaiia nuragica.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 316, fig. 36.

**364. Offerta d'un vaso, alt. res. 5,5 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**  
*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

La mano sinistra d'una figurina perduta stringe, circa a metà, una funicella ritorta che sospende un vaso per le anse.

Il recipiente, forse di bronzo oppure di terracotta, ha la forma di un'anfora, col corpo biconico ed alto colletto svasato verso l'orlo; lo limitano due manici a nastro impostati sulla spalla.

L'anfora conteneva un liquido (forse latte) che si offriva alla divinità.

Per rifarsi l'immagine completa della figurina e del suo atteggiamento rituale, si veda il bronzetto n. 60, pur esso da S. Vittoria di Serri.

Patina verde (?).

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 316, fig. 37; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 174, fig. 54, in basso, seconda da sinistra.



364



365

**365. Olletta in bronzo, alt. 4 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, tra il pozzo sacro, quello ipetrale e l'orlo dell'altopiano, all'esterno.

Il vasetto, che si assomiglia per la forma del corpo e delle anse ad esemplari grandi di terracotta del periodo migliore della civiltà nuragica (Nur. medio II), ha il profilo ovoide, con stretto fondo piano e bocca che tende a chiudersi, orlata da un rilievo circolare appena sporto in fuori; per confronti con pezzi veri, vedasi Contu, *St.S.*, XII-XIII, 1, 1955, p. 474, tav. III, *a-b*.

Le anse, situate nel quarto superiore, presentano nel mezzo una bozza rilevata e verso i margini si divaricano in quattro nervature apicate che racchiudono il canale per il passaggio della cordicella, scavato tra la parete e la bozza stessa.

L'oggetto doveva contenere l'offerta – olio o latte o altro –, e ricordava, o sostituiva, il voto reale.

**Bibliografia**

Taramelli, *Mon. Ant.*, XXXVI, 1931, col. 87 s., fig. 53 a destra.



366

**366. Cofanetto su quattro piedi, alt. 8,7 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Tadasuni? (Cagliari), loc. incerta.

Se non è un cofanetto portagioielli, che ricorda per i piccoli manici a occhiello sui fianchi e per la forma rettangolare – ma più corta ed alta – il mobiletto 354 da Òschiri, l'oggetto che si descrive potrebbe rappresentare il modello di una cassapanca, a cui manca il coperchio, o anche di una madia.

Il corpo prismatico della cassa molto profonda, poggia su quattro piedi cilindrici i quali rientrano verso il basso e finiscono in un ingrossamento tondeggiante che vorrebbe imitare gli zoccoli d'un animale.

Patina nera. Integro.

**Bibliografia**

Inedito.

**367. Fiaccola votiva, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria.

Alla sommità d'una asticciola cilindrica, spezzata nella sua estremità inferiore che aderiva, per il blocco di piombo, alla tavola d'offerta, spunta, da un avvolgimento, una strana massa tonda irta di corti bronchi divaricati verso l'alto.

È stata fatta l'ipotesi che si sia voluto rappresentare una fiaccola votiva, ardente. E così l'asticciola sarebbe il manico dell'oggetto, la cui massa ramosa (di pruni o di lentischio o di altro arbusto facile al fuoco) è stretta da una cordicella vegetale a giri concentrici più grossi alla giuntura con gli sterpi.



367

Fra questi ultimi, poi, di diversa lunghezza e di ispida struttura, sembra di poter scorgere come un amalgama pastoso, informe e scabro, identificabile con la sostanza resinosa colata fra i rami per provocare e mantenere la fiammata luminosa della torcia. Simili faci i devoti le tenevano in mano e le depositavano nei luoghi di culto, per atti di ringraziamento o di propiziazione.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 317, fig. 38.



**368. Lampada votiva, alt. 12 cm, largh. del piattello 10 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Orune (Nuoro), loc. Filitta o Fenosu.

È una singolare foggia di lampada ad olio (più di lentischio che di oliva), a tre becchi. Consta di un piattello triangolare con l'orlo decorato a fini taccheggiate e di un sostegno, fuso in sol pezzo col piattello, costituito da un fusto cilindrico terminante in basso con tre piedi obliqui in fuori, più o meno in corrispondenza degli angoli (o becchi) della coppa per il liquido combustibile.

Un'ansa a nastro verticale di sezione rettangolare, ampia per potervi introdurre la mano per prendere il lume, unisce l'orlo del fondo esterno del piattello all'estremità inferiore del fusto.

Il fusto, che è la parte in cui l'artigiano si è più fermato nella modellazione e che più risalta perché ornata, si attacca al piatto formando una sagoma svasata, a rilievi ed incavi, che imita la modinatura architettonica delle mensole, quale abbiamo visto nella colonnina betilica di Barumini ed in altri pezzi scultorei in pietra, citati per il n. 269. Però non è da escludersi che ci sia anche il ricordo del motivo a corona di penne, a larga svasatura, che congiunge la sommità del fusto del tripode al lebete nel "tripode Loeb" in bronzo da S. Valentino-Perugia, datato intorno al 540-530 a.C. (*Mostra dell'Arte*, p. 44 s., n. 160, tav. XXVIII). La modinatura è stretta alla base da un anello liscio mentre un altro risalto anulare, ma segnato da brevi tacche oblique, avvolge la superficie levigata del fusto nel quarto superiore.

L'oggetto, nell'insieme, è di sagoma linda ed elegante, nella sua rigida linea geometrica ad impostazione architettonica; e, l'ornato, che vi fa soltanto una discreta apparizione, è pur esso geometrico come stesura e come motivi, consueti nel repertorio decorativo medionuragico.

Patina verde. Integro.

**Bibliografia**

Lilliu, *St.S.*, VIII, 1948, p. 420; Lilliu, *Sculture*, 1956, n. 152.

**369. Offerta delle pelli, alt. 6,6 cm, Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.**

*Provenienza:* Serri (Nuoro), loc. Santa Vittoria, dal recinto del c.d. "tempio ipetrale".

È ciò che resta, dalla distruzione e dalla dispersione, d'una statuina di orante, che faceva l'offerta alla divinità d'un dono caratteristicamente pastorale: cioè un fascio di tre pelli strette dalla mano d'un uomo.

È la mano destra che impugna le pelli alla linea del collo e le tiene insieme, ben ripiegate per lungo. La mano è disegnata con cura, poiché si fa vedere l'articolazione del polso e si descrive la partizione rigida e scolpita delle lunghe dita, sul dorso.

Sono pelli di agnelli scuoiati, poi salate e conciate, perché ne è stata ritagliata la parte della testa e delle zampe, e l'aspetto ne è rigido, secco a causa del trattamento. Le pelli sono presentate con la parte delle zampe verso l'esterno, per meglio apprezzare i particolari ed identificare più facilmente l'oggetto.

Il modellato rigoroso e preciso della mano della figurina consente di attribuire il frammento allo stesso artigiano che ha fuso la statuina n. 48.

Patina verde.

**Bibliografia**

Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 314, fig. 24; Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVII, 1959, p. 299 s.; Guido, *Sardinia*, 1963, p. 173, fig. 54.



**370. *L'offerta del grano*, diam. res. 3 cm, spess. 1,3 cm, Cagliari, Collezione privata.**

*Provenienza:* Aidomaggiore (Cagliari), loc. Tuvàmini o Perdighes.

Il piccolo frammento tondeggiante di bronzo, frastagliato al margine per rottura, sembra sorretto, nella parte inferiore, da una mano di uomo. Può essere, dunque, il resto d'un piatto che veniva proteso con il suo contenuto in offerta alla divinità.

Il fondo esterno dell'oggetto ha la superficie informe e rugosa, come quella di certi piatti (detti anche tegami) di terracotta che sono molto comuni ed hanno durato per lunghissimo tempo nei vari periodi della civiltà nuragica (M.L. Ferrarese Ceruti, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1-4, 1962, p. 192, fig. 9, 5-11: nuraghe Albucciu-Arzachena, e confronti). Nel fondo interno sono, invece, figurati alla rinfusa una decina di chicchi in rilievo, di forma ellittica ed ovale, alcuni anche appuntiti. Riteniamo che siano chicchi di grano (o d'orzo) che gli agricoltori dell'età nuragica usavano con una certa larghezza per farne il pane, come sappiamo indirettamente dalla gran quantità di macine a mano trovate in ogni parte dell'Isola e da forni (Lilliu, "Fonti artistiche dell'economia protosarda", in *Economia e Storia*, L, 1963, p. 154, tav. I, 4-5), e direttamente da resti di frumento raccolti in villaggi (Serra Orrios-Dorgali) e nuraghi (Su Igante-Uri, v. n. 292).

Come nel n. 369 abbiamo una immagine eloquente della cultura pastorale, così in questo numero l'altra forma economica prevalente della civiltà protosarda, quella dell'agricoltura, trova la rappresentazione più propria e caratteristica nel seme del grano.

Ci è parso bene chiudere il catalogo delle nostre figurine con questi documenti di pastori e contadini, cioè dell'elemento umano che sin da quei remoti tempi, ed ancora oggi, forma la struttura essenziale, civile ed economica, della Sardegna.

***Bibliografia***

Inedito.





## Bibliografia

La prima notizia critica sui bronzetti figurati paleosardi è del Winckelmann, nella *Geschichte der Kunst des Altertums* pubblicata a Dresda nel dicembre del 1763 con la data del 1764, con particolare riferimento alle figurine di stile geometrico, conservate nell'attuale Museo Preistorico-Etnografico "L. Pigorini" di Roma (già Kirkeriano). Assai più tardi, nel 1822, il Münter fa conoscere alcune statue del Museo Archeologico di Cagliari, dandone cenno e disegni nello scritto *Sendschreiben über einige sardische Idole*, edito in quell'anno a Kopenaghen.

Un vero *Corpus* delle statuette conservate nei Musei e Collezioni sarde, peninsulari ed estere, si trova nel secondo volume (*Antiquités*) del *Voyage en Sardaigne* del Lamarmora, uscito a Parigi-Torino nel 1840: le tavole XXVII, XXIX, XXXI, accomunate con fantastici idoletti risultati poi falsi e con bronzetti di stile non sardo, presentano n. 52 statue di arte antica di vario gusto. La stessa confusione è nel cervellotico opuscolo del Lamarmora, *Sopra alcune antichità sarde ricavate da un manoscritto del sec. XV* (Torino, 1853), opuscolo che dimostra evidentemente la collusione fra i falsari dei bronzetti sardi e quelli delle famigerate *Pergamene d'Arborea*. Anche Gaetano Cara, accanito quanto interessato sostenitore della genuinità dei pupazzetti spuri, descrive parecchie figurine autentiche nel suo *Cenno sopra diverse armi, decorazioni e statuette militari rinvenute in Sardegna* (1871) e nel prolisso e vuoto volume polemico *Sulla genuinità degli idoli sardo-fenici*, stampato a Cagliari, nel 1875.

Le scoperte dei bronzi di Uta (1849) e Abini (1865) danno modo a Giovanni Spano di porne in rilievo il particolare significato etnografico, religioso, sociale e storico-culturale in genere, negli scritti più diffusi sull'argomento: *Antico Larario sardo da Uta*, pubblicato come "Appendice" al *Bullettino Archeologico Sardo* (III) del 1857, e "Memoria sopra alcuni idoletti di bronzo trovati nel villaggio di Teti" nelle *Scoperte archeologiche* del 1865. Altri brevi riferimenti dello Spano sono contenuti nel *Catalogo della Raccolta archeologica del Can. G. Spano* 1, 1860; nel *Bullettino Archeologico Sardo* del 1857 (III, p. 114, tav. B, I), del 1860 (VI, p. 175), del 1861 (VII, p. 127) e del 1864 (p. 52); nelle *Scoperte Archeologiche* del 1872, 1875 (p. 38, tav. fig. 7); nella *Memoria sopra il nome di Sardegna e degli antichi Sardi in relazione coi monumenti dell'Egitto illustrati dall'egittologo F. Chabas* (1873). L'allievo dello Spano, Vincenzo Crespi, alla noticina "Piccoli bronzi sardi" del *Bullettino Archeologico Sardo* del 1861 (p. 65), fa seguire nel 1884, nello stesso *Bullettino* rinnovato dal Pais, la comunicazione "Le navicelle votive in bronzo della Sardegna" (p. 21 ss.).

Negli scritti di Ettore Pais sull'argomento la cultura storica dell'autore si rivela

preponderante. Accurato nell'analisi descrittiva delle figurine del ripostiglio di Abini, sia di quelle trovate nel 1865 (Coll. E. Timon), sia di quelle aggiuntesi nel 1878 (Coll. Vivonet) e nel 1882 (Coll. L. Gouin), non tralasciando confronti, ora opportuni ora generici, e qualche accenno al carattere stilistico, egli indugia nel sostenere la tesi che le statuine rappresentino ex-voti di mercenari sardi al servizio dei Cartaginesi almeno dal V secolo a.C.; e che, pertanto, senza escludere che alcuni bronzetti possano risalire anche al VI, VII ed VIII, la massima degli stessi si deve ritenere prodotta in tempi coevi e per impulso della civiltà fenicio-punica. La tesi è svolta coerentemente nella Memoria "La Sardegna prima del dominio romano" (*Memorie della R. Accademia dei Lincei, Classe Scienze mor. stor. e filol.*) che è del 1881, nel *Bullettino Archeologico Sardo* del 1884 (serie seconda) e nel molto pregevole studio "Sulla civiltà dei Nuraghi e sullo sviluppo sociologico della Sardegna", in *Archivio Storico Sardo*, 1910. Dal Pais dipende strettamente il vol. IV dell'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* del Perrot-Chipiez (Parigi, 1887) che trae anche qualche disegno dal disordinato scritto del Gouin-Baux, "Essai sur les nuraghes et les bronzes de Sardaigne" in *Materiaux pour l'hist. de l'homme*, Parigi, 1884.

Il Novecento si apre con la scoperta della figurina di Mazzanni di Villacidro, edita dal Lovisato in *Bullettino della Società adriatica di scienze naturali in Trieste*, XX, 1900 ("Una pagina su Villacidro", p. 16); e con l'opera, fondamentale ancora per più rispetti, di Giovanni Pinza, "Monumenti primitivi della Sardegna", edita nei *Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei* (vol. XI), nel 1901. Fra testo e tavole sono date n. 42 riproduzioni fotografiche dei bronzetti, ordinati per tipo di armi e di vesti. Il Pinza coglie alcuni elementi formali (rigidezza, geometricità) e psicologici e culturali (influenza orientalizzante e fenicio-punica). Immaginoso ed errato nelle conclusioni storiche, nostalgico di distinzioni etnografiche, Vincenzo Spinazzola, nel 1903, nel suo libretto *I bronzi sardi e la civiltà antica della Sardegna* (Napoli, Stab. Tip. della R. Università), intuisce, per la prima volta, il vero spirito delle statuette paleosarde, giudicandole non inferiori alle classiche (p. 68) e riconoscendo, nella nuragica, una civiltà figurativa con diversi momenti e indirizzi artistici (p. 89).

Il più illustre archeologo della Sardegna, Antonio Taramelli, prende contatto con le figurine nel 1904, pubblicando nelle *Notizie degli Scavi di Antichità* dell'anno (p. 229), alcune statuette rinvenute presso il villaggio di Urzulei (Nuoro). Numerose figurine presentate in questo scritto, sono venute in luce durante la mirabile attività esplorativa del Taramelli, durata fino al 1935. L'infaticabile Studioso non si è posto la ricerca sui bronzetti come problema specifico; egli ha soprattutto descritto le statuine ritrovate nelle *Notizie degli scavi*, 1907 (p. 35: Genoni, p. 356: Ittiri), 1913 (p. 93: Dolianova, p. 96: Nuragus, p. 101: Paulilätino), 1922 (pp. 299, 314-316, 323, 325: Serri), 1925 (p. 322: Chiaramonti, p. 463: Alà, loc. Pedrighinosu), 1931 (p. 78: Senorbì, p. 83: Urzulei); nel *Bullettino di Paletnologia Italiana* del 1913 (p. 99: Sardara), 1933 (p. 152: Olmedo); nei *Monumenti Antichi della R. Accademia dei Lincei* del 1914 (coll. 362, 365-367, 418: Serri); del 1918 (Sardara), e del 1931 (coll. 25-26, 28: Serri). Uno sguardo d'insieme sui

bronzetti il Taramelli lo dà nello scritto riassuntivo "La ricerca archeologica in Sardegna", edito nel volume *Il Convegno Archeologico in Sardegna*, giugno 1926 (Reggio Emilia, Officine Grafiche Reggiane, 1927). Lo stesso non ha mancato di illustrare statuine di Collezioni private, come quelle della già Raccolta Gouin, ora del Museo di Cagliari ("La collezione di Antichità sarde dell'Ing. Leone Gouin", in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, VIII, 1914, p. 251), o, per il gran pubblico, le più interessanti fra le figurine conservate nei Musei di Cagliari (*Guida del Museo Nazionale di Cagliari*, 1914; "Il R. Museo e la Pinacoteca di Cagliari", n. 54 di *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*, Roma 1936, con R. Delogu) e di Sassari (*Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari*, 1939, n. 29, con Lavagnino). È principalmente sul materiale figurativo fatto conoscere dal Taramelli, che L.A. Milani e R. Pettazzoni, in modo talvolta assai opinabile, fondano una parte delle loro osservazioni sulla religione primitiva della Sardegna, osservazioni affidate dal primo all'opuscolo "Sardorum Sacra et Sacrorum Signa", in *The Hilprecht Anniversary Volume* (Leipzig, 1909), e dal secondo al libro sulla *Religione primitiva in Sardegna* (Piacenza, 1912), ampliamento di nota del medesimo nei *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei* del 1910. Alla stessa fonte si rifà anche G.G. Porro, con altro intendimento, discorrendo in *Atene e Roma*, XVIII, 1915, p. 146, degli "Influssi dell'Oriente preellenico sulla civiltà primitiva della Sardegna". Chi della produzione figurata protosarda ha fatto oggetto di particolare studio, è stato W. Von Bissing, nel 1928, nel lavoro molto erudito e ancora basilare per la trattazione delle questioni archeologiche di merito, "Die Sardinische Bronzen", nelle *Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts*, XLIII. Il Bissing propone una divisione tipologica e cronologica dei pezzi, di cui fa una catena evolutiva dal 1500 al 600 circa a.C., ritenendo che le figurine si siano sviluppate ininterrottamente nel tempo, passando da forme embrionali a prodotti perfetti secondo il processo evolutivo d'un organismo biologico. Tale rigido e materialistico criterio, che non tiene conto delle modificazioni ambientali e della personalità degli artisti (cioè della situazione storica), fu criticato dal Taramelli nella recensione fatta del lavoro nel *Bullettino di Paletnologia Italiana* del 1929, ma fu avversato specialmente da Carlo Albizzati il quale suggerisce piuttosto una ripartizione zonale delle figurine, concentrando la produzione della grandissima parte intorno al VI secolo a.C., per confronti con figurine etrusche e greco-arcaiche; (*Historia*, 1928, p. 384; 1930, p. 82). L'Albizzati, per quanto osservi acutamente certi motivi di natura iconografica-formale, vi ritrova soltanto le espressioni comuni e generiche dell'artigianato popolare antico.

Perciò, e per il generale persistente disinteresse allo studio delle statuine come forme d'un particolare gusto estetico, appare ardua, seppure già anticipata dallo Spinazzola, la posizione di Raffaello Delogu che, nel 1932, si muove a sostenere il vero e profondo significato artistico dei bronzi sardi, nel numero di gennaio dell'*Italia Letteraria* ("Significato dei bronzi nuragici"). Fu un motivo di ricerca d'uno storico d'arte, non raccolto dall'erudizione archeologica, per non sentirlo allora.

Difatti, ancora nel 1937, a Giovanni Patroni i bronzetti non interessano se non

come oggetto d'indagine antiquario-culturale, nei vari aspetti sottoposti ai metodi e ai criteri relativi. Del resto l'argomento lo riguarda solo in via secondaria, e specie per quanto ha tratto col suo modo di concepire la cronologia rialzata ad oltranza, tanto da non ammettere che le figurine possano discendere, per la fattura, più giù del secolo XII a.C. (*Storia Politica d'Italia, La Preistoria*, II, 1937, pp. 498, 688, nota 25). Per una datazione alta, benché non così categorica nei termini come la precedente, sta pure Doro Levi, nell'occuparsi di importanti bronzetti da lui scoperti a Nule (*Notizie degli Scavi*, 1937), a Olbia (*Boll. Arte*, 1937), a Dorgali (*Mélanges Ch. Picard*, 1949, p. 646), ed editi con dottrina e perspicacia archeologica.

Dopo aver tentato di riportare gli estremi cronologici dello sviluppo delle statuette, specialmente riepilogando e dilatando i confronti extrainsulari, in un periodo di tempo che va dall'VIII al V secolo a.C. ("Bronzi preromani di Sardegna", in *Bull. Paletn. It.*, 1941-42, p. 179 ss.); e di averne enucleato certi motivi culturali per cui i bronzetti sono da considerarsi, nella massima parte, contemporanei allo svolgersi della civiltà fenicio-punica nell'Isola ("Rapporti fra la civiltà nuragica e la civiltà fenicio-punica in Sardegna", in *Studi Etruschi*, 1944, 18, p. 323 ss.), lo scrivente ha riproposto, nel 1944, l'esigenza e l'urgenza di cominciare a studiare sistematicamente le statuette con intento critico-estetico, e cioè stilisticamente come opere d'arte ("Bronzi figurati esistenti nelle Collezioni pubbliche e private non insulari", in *Studi Sardi*, VI, 1945, p. 24) ed ha ripreso l'assunto, riconoscendo gusti e maniere differenti, nello scritto "D'un candelabro paleosardo del Museo di Cagliari", uscito nel vol. VIII, 1948, di *Studi Sardi*. L'espressione più organica e manifesta di questo credo estetico è fornita nel saggio "I "Bronzetti figurati paleosardi", da me stesso introdotto come prefazione al catalogo illustrativo delle sessanta figurine esposte a Venezia nell'agosto 1949 (G. Lilliu-G. Pesce, *Sculture della Sardegna nuragica*, Alfieri ed., Venezia 1949, p. 17 e ss.). Riportati nei valori di forma artistica intesa nello spirito e con il contenuto d'una cultura figurativa fuori della misura estetica tradizionale e "classica", sentiti pure come documenti d'una antica presenza ancor vitale e gradita, nei modi espressivi e negli accenti lirici, al gusto contemporaneo, i bronzetti sono classificati, per la prima volta, in tre gruppi stilistici distinti per materia e sostanza d'arte: gruppo di Uta (cubistico-volumetrico); gruppo di Abini (decorativistico); gruppo barbaricino (popolare o libero). La loro datazione viene mantenuta nei termini di una cronologia breve: dall'VIII al III secolo a.C.

A parte la critica occasionale della grande stampa, successiva alle ripetute edizioni italiane ed europee della Mostra dei Bronzetti e che fa eco non di rado vivace e intelligente al testo del Catalogo veneziano, la conferma d'una sua certa validità viene allo stesso testo dall'assenso autorevole di Massimo Pallottino, in quella parte del prezioso volumetto *La Sardegna nuragica* (ed. Il Gremio, Roma, 1950), dove i bronzi sardi sono da lui visti come un aspetto figurativo singolare e attardato della grande manifestazione di plastica minore panmediterranea,

specialmente orientale, a carattere geometrico, sviluppatasi a cominciare dai primi tempi della civiltà del ferro.

Le componenti di questo valore geometrico, caratteristico della grande parte delle figurine protosarde, nelle sue forme di geometrico preistorico di tradizione epipaleolitica e neo-eneolitica e di geometrico storico come riflesso provinciale del gusto delle civiltà artistiche orientali dell'incipiente età del ferro (prima metà del I millennio a.C.), sono state successivamente approfondite da me nel pubblicare alcuni bronzetti venuti in luce più di recente ("Bronzetti nuragici da Terralba-Cagliari", in *Annali delle Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari*, 1953). In questo scritto le figurine protosarde di stile geometrico sono considerate anche come espressione ben distinta e diversa dal gruppo di statuette di stile barbaricino-mediterraneizzante o libero; e dell'una e dell'altra produzione, salve le note caratteristiche studiate in relazione con l'abito morale e civile e con lo stato sociale ed economico dell'antica gente nuragica, si tenta di ricercare i remotissimi motivi iconografici e contenutistici di origine asiatica anteriore, derivati alla Sardegna, come all'Etruria, forse tramite Cipro e la Siria, se non pure per via continentale balcanica in clima di cultura orientalizzante (VIII-VII secolo a.C.). Sono temi di cui si trovano già spunti in precedenti miei articoli ("Sardisch-Nuragische Bronzestatuetten", in *Rivista Du*, 1950; "Preistoria sarda e civiltà nuragica", in *Il Ponte*, VII (Sardegna), 1951, p. 988; "Modellini bronzei di Ittireddu e Olmedo", in *Studi Sardi*, X-XI, 1952). Essi valgono la minuta indagine che se ne fa in questo volume, altrettanto che i motivi psicologici economico-sociali dell'ambiente formativo delle statuette.

Fra questi ultimi motivi Christian Zervos, nel grosso libro lussuosamente illustrato dedicato alla Sardegna antichissima (*La Civilisation de la Sardaigne du début de l'énéolithique a la fin de la période nuragique*, ed. "Cahiers d'Art", Paris, 1954), sottolinea l'interesse e l'importanza sostanziale di quelli connessi con la sfera del "sacro", di cui vede materarsi principalmente, nell'origine nel contenuto e nella finalità, i prodotti della piccola plastica in bronzo, in modo particolare e preminente rispetto alle altre manifestazioni e aspetti di attività vitale dei Protosardi. Si capisce che egli, tutto teso a valorizzare unicamente l'elemento magico-emotivo proprio dei primitivi come impulso della produzione artistica in una dimensione biocosmica spersonalizzata, non intenda far conto (né infatti ne fa) di concetti di forma e di stile connessi con i valori individuali e personali di percezione e attività estetica; e che, pertanto, rinunci volutamente ad ogni raggruppamento delle figurine come distinti dati artistici. Peraltro questo modo di vedere finisce per sfociare, a sua volta, in una posizione astratta e intellettualistica fuori della realtà storica e della concretezza umana così vigorosamente affermata dalle statue in tutti i valori della vita sociale e singola; e per dar pretesa di verità, sotto la specie del "mito" e del "simbolo" rivalutati oltre misura, a ciò che è non più di suggestione di moda critica moderna e, in certi limiti, di fervida fantasia. Molto utile è invece il volume di C. Zervos per la magnifica documentazione fotografica che, attraverso una studiata ripresa dei bronzetti, ne mostra

aspetti nuovi e significativi, valori illustrativi e preziosismi stilistici i quali rivelano ancor di più, se ve ne fosse bisogno, la consapevolezza estetica, sia pure nella misura consentita dal fervore *religioso* di creazione e di ambiente, degli artigiani che attesero a modellarli in modo e con impegno lirico diversi.

Il punto su questi studi, con ulteriori osservazioni derivate dalla scoperta di nuove figurine (come quelle di Barùmini, Lilliu, "Il nuraghe di Barumini e la stratigrafia nuragica", in *Studi Sardi*, XII-XIII, 1, 1955, pp. 216, 275-277, 294, 434-435), è fatto nella pubblicazione dei bronzetti da me curata, sotto l'urgenza d'una forte domanda di pubblico, nel 1956, mantenendo il titolo del Catalogo veneziano *Sculture della Sardegna nuragica*, ed. La Zattera, Cagliari. Preceduta da un testo di 38 pagine comprese la bibliografia critica e la museografia, è curata la catalogazione, con bibliografia specifica, di 154 statuette (pp. 41-77) illustrate da 185 fotografie. Un'edizione più breve, limitata al testo e a pochi ma preziosi disegni a penna, ne appare nella Rivista olandese *Antiquity and Survival*, n. 4, 1955, col titolo inglese "Small Nuragician Bronzes from Sardinia", pp. 268-290, figg. 1-14.

Dopo il 1955 c'è stato un rallentamento d'interesse per le figurine, spiegabile in certo modo in seguito al "boom" del 1949 aumentato con le numerose e celebrate mostre europee. Tuttavia, se si è attenuata l'attenzione più vasta del pubblico, non si è fermata quella specialistica degli studiosi. Si sono avute intanto altre scoperte di bronzi, per quanto in quantità molto minore rispetto al passato, anche in dipendenza dell'aumentato sviluppo della ricerca clandestina e del mercato antiquario. Queste scoperte risultano annotate diligentemente dall'autorità burocratica con brevi cenni (Maetzke, *Studi Sardi*, XVI, 1960, p. 736, XVII, 1962, p. 652: nuraghe Pizzinnu di Posada-Nuoro; Contu, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1962, 1-4, p. 298: nuraghe Su Igante-Uri); o sono pienamente edite (M.L. Ferrarese Ceruti, *Riv. Sc. Preist.*, XVII, 1962, p. 198 ss., fig. 13, 1-2: nuraghe Albucciu-Arzachena). Vengono anche pubblicate statuette malamente edite o del tutto inedite conservate in Collezioni pubbliche (G. Lo Porto, *Studi Sardi*, XIV-XV, 1958, p. 289 ss., tavv. I-IV: Museo di Antichità e Palazzo Reale di Torino) o in possesso di collezionisti privati (Lilliu, *Studi Sardi*, XVII, 1962, p. 260 ss., tavv. 1-2: barchette Mura e Milani a Cagliari e a Busto Arsizio).

Da ricordare, poi, scritti particolari che approfondiscono l'esegesi di noti ma problematici gruppi di figurine o di esemplari singoli; e brevi recenti sintesi, di valore più o meno scientifico, sulla plastica nuragica in generale. Tra i primi sono da sottolineare, per originalità di vedute e acutezza di interpretazioni sia pure non sempre accettabili, i contributi di S. Ferri: sugli schemi figurativi a protomi animalesche contrapposte che egli ritiene, con altri pezzi affini, else di spade votive (*Rend. Lincei*, s. VIII, vol. XII, 11-12, 1957, p. 353 ss., figg. 1-5) e sui c.d. "cuoiari" riconosciuti come pugilatori vinti votati a morte (*Rend. Lincei*, s. VIII, vol. XVIII, 3-4, 1963, p. 174 ss., figg. 1-2, tav. L, 1), divergendo dall'esegesi datane in precedenza da me, come di pugili vittoriosi (Lilliu, *La Parola del Passato*, LXVII, 1959, p. 295 ss., fig. 1). Speciale interesse ha destato il bronzetto antropozoomorfo da Santu Lisèi di Nule, nel quale M. Pallottino ha

individuato sottilmente l'influenza iconografica urartea (*Arch. Classica*, IX, 1, p. 93, tav. XLVIII, 3-4) e R. Marchi, scrutando oltre il debito, ha voluto vedere l'immagine d'una concezione mitografica dell'attuale folklore isolano barbaricino: il *Bòe muliàche*, o *Bue mugghiante* (*Atti del Convegno di Studi religiosi sardi*, Padova 1963, p. 308 ss.). Curiosa, ma indimostrata, la spiegazione data da E. Contu, come di tettoia per riparare un *ariete kriophoros*, della casetta che figura vicino al supposto nuraghe nel modellino di Ittireddu (*Bull. Paletn. It.*, n.s. X, vol. 65, 1956, p. 175 ss., figg. 1-5).

Negli scritti d'insieme, quello di G. Stacul, in *Arte della Sardegna nuragica*, 1961, p. 97 ss., figg. 61-116 (vol. n. 704 di "Biblioteca Moderna Mondadori"), operetta di intelligente divulgazione, si apprezza per alcune fini osservazioni di lettura formale, non quando si inoltra in questioni di cronologia che non sono congeniali all'Autore. Più sorvegliata la sintesi di M. Guido, nel volume *Sardinia*, London 1963 (Coll. Ancient Peoples and Places), p. 172 ss., figg. 54-55, pl. 33, 44-64, 72-75. Seguendo rigorosamente le più recenti vedute scientifiche, la Guido aggiunge la conoscenza di un paio di elementi inediti o non completamente editi, come il calderone di bronzo con anse decorate da spirali da Cala Gonone (pl. 58) e le *appliques* bronzee con simile ornato da S. Maria di Paulis nel British Museum (pl. 75); esce però dal seminato allorché si arrischia in comparazioni, come nel caso del riscontro stilistico tra le faccine del candelabro da S. Maria da Tergu (pl. 55) e quelle dei fermagli celtici nel Victoria and Albert Museum di Londra (pl. 56), riscontro privo di qualsiasi fondamento. Cito anche lo sguardo d'insieme da me dato in *La Civiltà dei Sardi dal neolitico all'età dei nuraghi*, Torino 1963, p. 285 ss., tavv. XXXIX-XLIX.

## Museografia

Le figurine sarde assommano a un mezzo migliaio. Circa 350, tra intere e frammentarie, sono conservate nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, poco più di una cinquantina appartengono al Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari (Taramelli-Lavagnino, "Il R. Museo G.A. Sanna di Sassari", n. 29 di *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*, Roma 1933, p. 8 ss.), comprese la ventina di statuette della Collezione Dessì, acquistate dallo Stato per quel Museo nel 1946 (Lilliu, "Avvenimenti culturali", in *Studi Sardi*, VII, 1948, p. 456 ss.). L'Antiquarium Arborese di Oristano (Cagliari) possiede 9 bronzetti (Levi, "L'Antiquarium Arborese di Oristano", in *Boll. Arte*, 1948, p. 62; v. i nn. 41, 234, 249, 276, 297, 305-306, 347-348 di questo volume). Due navicelle ed altri frammenti sono custodite nella Biblioteca Civica di Nuoro (nn. 285, 318). Vi sono poi delle statue in possesso di privati, in vari luoghi dell'Isola. Ricordiamo una barchetta, presso i De Martis di Olbia (Sassari), n. 315; altra, dai pressi del *nuraghe Salamitzi* di Onani (Nuoro) in mani di certo Salvatore Pintus fu Giovanni da Onani; un guerriero con pugnale (alt. cm 10) ed un orante nudo con gonnellino ai fianchi (alt. cm 10), da loc. *Luithi* di Oliena (Nuoro), presso Mons. Can. Pietro Bisi fu Antonio, parroco di Oliena; una statuette maschile (alt. res. cm 13,5), posseduta dal Dott. Francesco Spano-Satta in Sassari (*Studi Sardi*, IX, 1950, p. 439; da *Cherèmule*, Sassari); i nostri numeri 105 della Collezione Asquer, 274 della Collezione Mura e 14-15, 49, 58-59, 66, 70, 233, 370 (nove in tutto tra interi e rotti) della Raccolta di un illustre scienziato in Cagliari.

Fuori della Sardegna, nella Penisola italiana, si conservano una quarantina tra statuette e oggetti decorati di botteghe protosarde. A Torino, non più rintracciabili 4 figurine di cui è cenno in pubblicazioni dell'800 (Lilliu, *Studi Sardi*, VI, 1945, p. 33 ss., VIII, 1-XI, 4), restano 7 esemplari distribuiti tra il Museo di Antichità ed il Palazzo Reale (nn. 72, 75, 152, 174, 215, 289, 293). Nel Museo Preistorico-Etnografico "L. Pigorini" di Roma, sono sempre esposte le famose 4 statue che colpiscono il Winckelmann nel '700 (nn. 13, 51-52, 76). Recente l'introduzione nel Museo romano di Villa Giulia dei nn. 111, 263, 361 (sepolcro di Cavalupo di Vulci). Abbastanza numerosi sono i bronzetti sardi, comprese le faretrine ornate, che si custodiscono nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze, qui giunti per scavi fatti in territorio etrusco o per acquisti in Sardegna. Ai 13 pezzi da noi descritti (nn. 89, 260, 277, 286, 288, 291, 295, 321, 325-326, 334-335, 349), vanno aggiunte 7 faretrine: 2 da Caldana, 3 dal territorio popoloniese (dono Mannelli), 2 da loc. ignota (per la bibliografia v. il n. 349). Quanto a figurine possedute da privati si menzionano quella di un soldato, facente parte della Collezione Sangiorgi in

Roma (Lilliu, *Studi Sardi*, VI, p. 39, XVIII, 5); altra di pugile (alt. cm 11), dalla grotta del Carmelo di Ozieri-Sassari, posseduta dal Signor E. Bonafini di Milano (Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 26, fig. 8); la barchetta n. 314 del Dott. E. Milani di Busto Arsizio; la statuina di acquaiolo dell'Antico Museo dei Benedettini di Catania, disegnata dal Lamarmora nel 1840 (Lilliu, *Studi Sardi* cit., p. 41, XX, 1).

All'Estero sono custoditi una quindicina e più di esemplari, tra quelli che si conoscono. Il Museo Britannico di Londra possiede 3 bronzetti: un arciere saettante (n. 19), un capotribù (Lilliu, *Studi Sardi*, VI, p. 28, I, 1), una barchetta proveniente, con altri vari oggetti bronzei, da Santa Maria di Paulis-Sassari (Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 330, fig. 416; sul ripostiglio v. anche Guido, *Sardinia*, p. 172, pl. 72-75). L'orante con spada e bastone, alto cm 19, esposto nel British Museum e pubblicato da Zervos, cit., p. 26, fig. 9, è chiaramente un falso. In Francia si hanno 5 statue, tutte a Parigi; un criofo al Museo del Louvre (Lilliu, *Studi Sardi*, VI, p. 29, III, 1); un guerriero con scudo ed asta, un arciere stante, un arciere saettante ed un offerente con manto ripiegato sulle spalle, nella Biblioteca Nazionale (Cabinet des Médailles) (Lilliu, *Studi Sardi* cit., pp. 30-33, VI, 2-VII, 5; Zervos, *Civilisation*, 1954, p. 169, fig. 185, p. 178, fig. 199, p. 178, fig. 198, p. 302, figg. 371-372). Non ho elementi per giudicare la consistenza della notizia di G. Marongiu sull'esistenza di 4 bronzetti sardi "invisibili al pubblico", nel Museo di Saint Germain-en-Laye ("La civilisation et les bronzes de l'époque des Nuraghes en Sardaigne", in *Bull. Soc. Préhist. Française*, 1953, L, nn. 11-12, pp. 648-649). Ho invece riconosciuto personalmente una figurina di bronzo protosarda, mostratami nel 1954 a Bruxelles (Belgio), nei Musei del Parco del Cinquantenario. Una barchetta di bronzo fu offerta dallo Spano al Prof. Valdemar Schmidt per il Museo di Copenaghen nel 1871, in occasione del Congresso Internazionale di Preistoria, che ebbe luogo in Bologna in quell'anno (*Scop. Arch.*, 1871, p. 9). Il Pais la dà esistente nel R. Museo Etnografico di Copenaghen nel 1884; ed aggiunge che ivi sono conservati anche altri pregevoli bronzi sardi, che sono i nostri nn. 53 e 80 (*Bull. Arch. Sardo*, 1884, p. 32).

## Referenze fotografiche

<b>Figg. 1 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15460, 15458, 15459	<b>Figg. 21 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15094, 15095
<b>Figg. 2 a-d</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15456, 15457, 15455, 15454	<b>Figg. 22 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15116, 15117
<b>Figg. 3 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15461, 15462	<b>Figg. 23 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15143, 15144
<b>Figg. 4 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15234, 15233, 15235	<b>Figg. 24 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15108, 15107
<b>Figg. 5 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15173, 15174, 15172	<b>Figg. 25 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15142, 15140, 15141
<b>Figg. 6 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15127, 15128	<b>Figg. 26 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15146, 15145, 15147
<b>Figg. 7 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15451, 15452, 15453	<b>Figg. 27 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15242, 15241
<b>Figg. 8 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15092, 15093	<b>Figg. 28 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15240, 15239
<b>Figg. 9 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15102, 15101, 15103	<b>Fig. 29</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15391
<b>Figg. 10 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15098, 15100, 15099	<b>Figg. 30 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15274, 15275, 15273
<b>Figg. 11 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15082, 15081, 15083	<b>Fig. 31</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15420
<b>Figg. 12 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F un. 15080, 15079, 15078	<b>Figg. 32 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15388, 15387
<b>Figg. 13 a-d</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15668, 15667, 15658, 15669	<b>Fig. 33</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15390
<b>Fig. 14 a-f</b>	Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari	<b>Figg. 34 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15255, 15256
<b>Fig. 15 a-d</b>	Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari	<b>Figg. 35 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15304, 15303
<b>Figg. 16 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15084, 15086, 15085	<b>Figg. 36 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15104, 15105, 15106
<b>Figg. 17 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15090, 15091	<b>Fig. 37</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15158
<b>Figg. 18 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15097, 15096	<b>Fig. 38</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15513
<b>Fig. 19</b>	da Zervos, <i>Civilisation</i> , p. 178, fig. 200	<b>Figg. 39 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15506, 15505
<b>Fig. 20</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15396	<b>Figg. 40 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15156, 15157

- Fig. 41** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15478
- Figg. 42 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15149, 15150
- Fig. 43** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15151
- Figg. 44 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15109, 15110
- Figg. 45 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15321, 15320
- Fig. 46** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15371
- Figg. 47 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15299, 15300
- Figg. 48 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15125, 15126
- Fig. 49** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15405
- Figg. 50 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15485, 15486
- Figg. 51 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15675, 15676, 15674
- Figg. 52 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15570, 15673
- Fig. 53** Arch. National museet Copenhagen, neg. n. 5367
- Fig. 54** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15148
- Figg. 55 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15324, 15325
- Figg. 56 a-d** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15260, 15262, 15261, 15259
- Figg. 57 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15118, 15119
- Figg. 58 a-c** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Figg. 59 a-c** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Figg. 60 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15265, 15263, 15264
- Figg. 61 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15182, 15183
- Figg. 62 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15266, 15267
- Fig. 63** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15385
- Figg. 64 a-d** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15178, 15179, 15180, 15181
- Fig. 64e** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Figg. 65 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15510, 15511, 15512
- Figg. 66 a-d** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Fig. 67** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15438
- Figg. 68 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15198, 15200, 15199
- Figg. 69 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15204, 15205
- Figg. 70 a-b** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Fig. 71** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15218
- Fig. 72** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Torino, neg. n. 7087 bis
- Figg. 73 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15221, 15222
- Figg. 74 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15481, 15488, 15487
- Fig. 75** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Torino, neg. n. 7087
- Figg. 76 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15659, 15670
- Figg. 77 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15219, 15220
- Figg. 78 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15393, 15394
- Figg. 79 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15176, 15177, 15175
- Fig. 80** Arch. National Museum Copenhagen, neg. n. 5367
- Figg. 81 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15154, 15155
- Figg. 82 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15548, 15547, 15549
- Figg. 83 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15269, 15268
- Fig. 84** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15414
- Figg. 85 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15545, 15546, 15544
- Figg. 86 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15123, 15122
- Figg. 87 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15406, 15407

- Figg. 88 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15493, 15495, 15494
- Figg. 89 a-e** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. nn. 14933, 14930, 14931, 14934, 14932
- Figg. 90 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15187, 15189, 15188
- Figg. 91 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15270, 15272, 15271
- Figg. 92 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15302, 15301
- Figg. 93 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15326, 15327, 15328
- Figg. 94 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15171, 15170, 15169
- Figg. 95 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15250, 15251
- Figg. 96 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15088, 15087, 15089
- Figg. 97 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15185, 15186, 15184
- Figg. 98 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15129, 15131
- Figg. 99 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15294, 15295, 15293
- Figg. 100 a-c** Gab. Fot. Soprintendenza Ant. Cagliari
- Figg. 101 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15168, 15167
- Figg. 102 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F
- Figg. 103 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15247, 15245, 15246
- Figg. 104 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15216, 15217, 15215
- Figg. 105 a-c** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Figg. 106 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15212, 15214, 15213
- Figg. 107 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15375, 15374
- Figg. 108 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15191, 15192
- Figg. 109 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15206, 15207, 15208
- Figg. 110 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15209, 15211, 15210
- Figg. 111 a-d** Gab. Fot. Soprintendenza Ant. Etruria Meridionale (Villa Giulia)
- Figg. 112 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15336, 15334, 15335
- Figg. 113 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15201, 15203, 15202
- Figg. 114 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15516, 15514, 15515
- Figg. 115 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15305, 15306
- Figg. 116 a-d** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15277, 15276, 15279, 15278
- Figg. 117 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15372, 15373
- Figg. 118 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15309, 15308, 15307
- Figg. 119 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15249, 15248
- Figg. 120 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15382, 15381
- Figg. 121 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15403, 15402
- Figg. 122 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15399, 15400
- Figg. 123 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15195, 15193, 15194
- Figg. 124 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15196, 15197
- Fig. 125** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15404
- Figg. 126 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15365, 15366
- Figg. 127 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15253, 15252, 15254
- Fig. 128** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15422
- Fig. 129** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F
- Fig. 130** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15364
- Fig. 131** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15419
- Figg. 132 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15319, 15317, 15318
- Figg. 133 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15310, 15311
- Fig. 134** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15362
- Figg. 135 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15337, 15338

- Figg. 136 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15339, 15340
- Figg. 137 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15112, 15111
- Fig. 138** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15363
- Figg. 139 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15315, 15316
- Figg. 140 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15384, 15383
- Figg. 141 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15408, 15409
- Figg. 142 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15121, 15120
- Figg. 143 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15297, 15298, 15296
- Figg. 144 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15152, 15153
- Figg. 145 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15231, 15230
- Fig. 146** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15416
- Fig. 147** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15411
- Figg. 148 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15542, 15541, 15540
- Figg. 149 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15236, 15237, 15238
- Figg. 150 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15507, 15508, 15509
- Figg. 151 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15333, 15332
- Fig. 152** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Torino neg. n. 7086
- Figg. 153 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15314, 15312, 15313
- Figg. 154 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15136, 15137, 15135
- Figg. 155 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15283, 15282
- Fig. 156** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15227
- Fig. 157** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15378
- Figg. 158 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15134, 15133, 15132
- Figg. 159 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15369, 15368
- Fig. 160** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15395
- Fig. 161** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15392
- Figg. 162 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15284, 15286, 15285
- Figg. 163 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15322, 15323
- Fig. 164** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15413
- Fig. 165** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15370
- Fig. 166** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15398
- Figg. 167 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15500, 15499
- Figg. 168 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15114, 15115, 15113
- Fig. 169** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15379
- Figg. 170 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15280, 15281
- Fig. 171** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15386
- Fig. 172** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15367
- Figg. 173 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15287, 15289, 15288
- Fig. 174** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Torino, neg. n. 7096
- Figg. 175 a-d** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15501, 15502, 15503, 15504
- Figg. 176 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15377, 15376
- Fig. 177** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15389
- Fig. 178** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15412
- Figg. 179 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15329, 15330, 15331
- Figg. 180 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15490, 15491, 15492
- Figg. 181 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15244, 15243
- Figg. 182 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15229, 15228
- Figg. 183 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15225, 15226

- Fig. 184** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
- Figg. 185 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15291, 15292, 15290
- Figg. 186 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15138, 15139
- Figg. 187 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15257, 15258
- Figg. 188 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15161, 15160, 15159
- Figg. 189 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15163, 15164, 15162
- Figg. 190 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15166, 15165
- Figg. 191 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15051, 15052, 15053
- Figg. 192 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15018, 15019
- Figg. 193 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15024, 15023
- Fig. 194** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15553
- Fig. 195** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15530
- Fig. 196** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15518
- Fig. 197** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15442
- Figg. 198 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15022, 15021
- Fig. 199** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15017
- Fig. 200** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15538
- Fig. 201** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15025
- Fig. 202** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15529
- Fig. 203** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15528
- Figg. 204 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15016, 15015
- Fig. 205** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15026
- Fig. 206** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15049
- Fig. 207** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15441
- Fig. 208** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Sassari e Nuoro
- Figg. 209 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15038, 15037
- Fig. 210** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15469
- Fig. 211** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15397
- Fig. 212** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15380
- Fig. 213** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15020
- Fig. 214** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15527
- Fig. 215** Gab. Fot. Nazionale, neg. F n. 15034
- Fig. 216** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15033
- Fig. 217** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15415
- Figg. 218 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15044, 15045
- Figg. 219 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15041, 15042
- Fig. 220 a** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15012
- Fig. 220 b** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
- Fig. 221** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15531
- Fig. 222** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
- Fig. 223** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15552
- Fig. 224** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
- Figg. 225 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15009, 15008
- Fig. 226** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15427
- Figg. 227 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15032, 15031
- Fig. 228** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15431
- Fig. 229** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15468
- Figg. 230 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15010, 15011



- Fig. 231** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15532
- Fig. 232** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15429
- Fig. 233** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Fig. 234** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15482
- Figg. 235 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15004
- Figg. 236 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15006, 15007
- Figg. 237 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F
- Fig. 238** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15005
- Fig. 239** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15027
- Fig. 240** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15428
- Fig. 241** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15401
- Fig. 242** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F
- Fig. 243** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15043
- Fig. 244** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15418
- Fig. 245** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15048
- Fig. 246** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15432
- Fig. 247 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15030, 15029, 15028
- Fig. 248** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15014
- Fig. 249** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15481
- Fig. 250** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15430
- Fig. 251** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15472
- Fig. 252** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F
- Fig. 253** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15471
- Fig. 254** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15472
- Fig. 255** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15470
- Fig. 256** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15470
- Fig. 257** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15466
- Figg. 258 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15564, 15565
- Figg. 259 a, c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15465, 15467
- Fig. 259 b** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
- Fig. 260** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze
- Figg. 261 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15077, 15076
- Figg. 262 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15524, 15525
- Fig. 263** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Etruria Meridionale (Villa Giulia)
- Fig. 264** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Fig. 265** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15534
- Figg. 266 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15347, 15346
- Fig. 267 a, c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15069, 15070
- Fig. 268** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15224
- Fig. 269** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15551
- Fig. 270** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15358
- Figg. 271 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15056, 15057
- Figg. 272 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15061, 15062
- Fig. 273** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15446
- Figg. 274 a-c** Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Figg. 275 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15060, 15058, 15059
- Figg. 276 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15473, 15474, 15475
- Fig. 277** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. n. 14920
- Fig. 278** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15447

- Figg. 279 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15435, 15434
- Fig. 280** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15562
- Fig. 281** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15443
- Fig. 282** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15560
- Fig. 283** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15561
- Figg. 284 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15054, 15055
- Fig. 285** Fot. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Fig. 286** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. n. 14926
- Fig. 287** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15444
- Figg. 288 a-b** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. nn. 14949, 14950
- Fig. 289** Fot. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Fig. 290** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15555
- Fig. 291** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. n. 14927
- Fig. 292** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15554
- Fig. 293** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Torino, neg. n. 8760
- Figg. 294 a-b** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
- Fig. 295** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. n. 14928
- Fig. 296** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15433
- Fig. 297 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15477, 15476
- Fig. 298** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
- Figg. 299 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15450, 15449
- Fig. 300 a** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15423
- Fig. 301** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15423
- Fig. 302** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15424
- Fig. 303** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15424
- Fig. 304** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15425
- Fig. 305** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15480
- Fig. 306** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15479
- Fig. 307** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15426
- Figg. 308 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15536, 15535
- Fig. 309** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15417
- Fig. 310** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15417
- Fig. 311** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15421
- Figg. 312 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15046, 15047
- Figg. 313 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15040, 15039
- Fig. 314** Fot. Dott. Este Milani, Busto Arsizio
- Fig. 315** Fot. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Fig. 316** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15445
- Fig. 317** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15517
- Fig. 318** Fot. Istituto Antichità Sarde Cagliari
- Figg. 319 a-c** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15071, 15072, 15073
- Figg. 320 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15075, 15074
- Figg. 321 a-d** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. nn. 14945, 14946, 14947, 14948
- Fig. 322** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15448
- Fig. 323 a-b** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15556, 15557
- Fig. 324** Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15436
- Fig. 325** Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. n. 14929

<b>Fig. 326</b>	Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. n. 14925	<b>Fig. 350</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15360
<b>Figg. 327 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15559, 15558	<b>Fig. 351</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15360
<b>Fig. 328</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15050	<b>Fig. 352</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15359
<b>Fig. 329</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15533	<b>Figg. 353 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15036, 15035
<b>Fig. 330</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15537	<b>Fig. 354 a-c</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15063, 15065, 15064
<b>Fig. 331</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15223	<b>Fig. 355</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15067, 15066
<b>Fig. 332</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15523	<b>Fig. 356</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15439
<b>Figg. 333 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15520, 15522	<b>Fig. 357</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15440
<b>Figg. 334 a-b</b>	Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. nn. 14944, 14945	<b>Fig. 358 a-b</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15353, 15352
<b>Figg. 335 a-b</b>	Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. nn. 14942, 14941	<b>Fig. 359</b>	Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
<b>Fig. 336</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15519	<b>Fig. 360</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15343
<b>Fig. 337</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15526	<b>Fig. 361</b>	Gab. Fot. Soprintendenza Etruria Meridionale (Villa Giulia)
<b>Fig. 338</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15550	<b>Fig. 362</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15342
<b>Fig. 339</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15563	<b>Fig. 363</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15344
<b>Fig. 340</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15464	<b>Fig. 364</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15345
<b>Fig. 341</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15350	<b>Fig. 365</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15341
<b>Fig. 342</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15350	<b>Fig. 366</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15437
<b>Fig. 343</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15349	<b>Fig. 367</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15361
<b>Fig. 344</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15351	<b>Fig. 368</b>	Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Cagliari
<b>Fig. 345</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15543	<b>Fig. 369</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15348
<b>Fig. 346</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F n. 15543	<b>Fig. 370</b>	Neg. Istituto Antichità Sarde Cagliari
<b>Fig. 347</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15483, 15484		
<b>Fig. 348</b>	Gab. Fot. Nazionale, neg. serie F nn. 15483, 15484		
<b>Fig. 349</b>	Gab. Fot. Soprintendenza Antichità Firenze, neg. n. 14923		

## Indice topografico delle sculture

ABBASANTA (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : nn. 63, 270	2	COLONNA DI BURIANO (Grosseto) <i>Vetulonia</i> : nn. 286, 288, 291, 321, 326	5
AIDOMAGGIORE (Cagliari) <i>Tuvàmini</i> (o Perdighes): nn. 14-15, 49, 58-59, 66, 70, 233, 370	9	CUGLIERI (o LAERRU?) (Nuoro) <i>località sconosciuta</i> : n. 338	1
ALÀ DEI SARDI (Sassari) <i>Su Pedrighinosu</i> : nn. 28, 37, 78, 83	4	DECIMOPUTZU (Cagliari) <i>abitato</i> : n. 44	1
ALGHERO (Sassari) <i>Palmavera</i> (nuraghe di): n. 333 <i>Portoferru</i> : n. 3	2	DOLIANOVA (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : n. 57	1
ÀRDARA (Sassari) <i>Scala de Bòes</i> : n. 280	1	DORGALI (Nuoro) <i>Gonone</i> (Cala): n. 64	1
ARITZO (Nuoro) <i>Tèscile</i> : n. 274	1	FLUMINARIA (Sassari) <i>Attentu</i> (nuraghe): n. 167	1
ARZACHENA (Sassari) <i>Albucciu</i> (nuraghe di): 148, 264, 359	3	FLUMINIMAGGIORE (Cagliari) <i>Antas</i> : n. 50	1
ASINARA (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 208	1	FURTEÌ (Cagliari) <i>Cummassàriu</i> (nuraghe): nn. 184, 331	2
BARUMINI (Cagliari) <i>Su Nuraxi</i> (nuraghe di): nn. 119, 237	2	GENONI (Nuoro) <i>Santu Perdu</i> : n. 182	1
BAUNEI (Nuoro) <i>Golga</i> : n. 284 <i>località sconosciuta</i> : nn. 30, 137, 191	4	GHILARZA (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : n. 324	1
BONORVA (Sassari) <i>Càntaru Addes</i> : n. 73 <i>Mulino</i> ( <i>riu Mulinu</i> ): n. 166	2	IERZU (Nuoro) <i>località sconosciuta</i> : n. 188	1
BUDDUSÒ (Sassari) <i>Iselle</i> (nuraghe di): n. 236	1	IGLESIAS (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : n. 227	1
BULTEÌ (Sassari) <i>Is Argiolas</i> (o <i>Bonotta</i> ): nn. 273, 320	2	ILLORAI (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 202	1
CASTELSARDO (Sassari) <i>Santa Maria di Tergu</i> : n. 261	1	ITTIREDDU (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 268	1
CHIARAMONTI (Sassari) <i>Spiena</i> (nuraghe): n. 319	1	ITTIRI (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 183	1
CITTÀ DI CASTELLO (Perugia) <i>Trestina</i> : n. 260	1	LAERRU (Sassari) <i>Monte Altanu</i> : nn. 200, 203, 221, 336 <i>località sconosciuta</i> : nn. 114, 345	6

LANUSÈI (Nuoro) <i>Chiesa Parrocchiale</i> (adiacenze): n. 339 <i>Funtana Padenti de Baccàt</i> : n. 120	2	OLBIA (Sassari) <i>Cabu Abbas</i> (o <i>riu Mulinu</i> ): n. 186 <i>Monti d'Enas</i> : n. 315	2
LAZIO <i>località sconosciuta</i> : n. 314	1	OLIENA (Nuoro) <i>località sconosciuta</i> : n. 323	1
LULA (Nuoro) <i>Funtana di Dio</i> : n. 196 <i>località sconosciuta</i> : n. 325	2	OLMEDO (Sassari) <i>Camposanto</i> : nn. 175, 223, 265, 269, 330 <i>località sconosciuta</i> : nn. 204, 213	7
MANDAS (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : n. 299	1	ORGÒSOLO (Nuoro) <i>Orulì</i> : nn. 285, 318	2
MACOMER (Nuoro) <i>S'Adde</i> : n. 1	1	ORROLI (Nuoro) <i>Pipizu</i> : n. 298	1
MEANA SARDO (Nuoro) <i>abitato</i> (a non più di 1 km): n. 327	1	ORUNE (Nuoro) <i>Filitta</i> (o <i>Fenosu</i> ): n. 368	1
MÒGORO (Cagliari) <i>Is Carrelis</i> : n. 142	1	ÒSCHIRI (Sassari) <i>Lunghenia</i> (nuraghe): n. 354	1
MONTRESTA (Nuoro) <i>località sconosciuta</i> : n. 226	1	OSSI (Sassari) <i>Santa Maria di Silvaru</i> : n. 88	1
MORES (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 290	1	PADRIA (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 97 <i>Sos Cunzados</i> (o <i>Funtana Coberta</i> ): n. 258	2
NUGHEDU SAN NICOLÒ (Sassari) <i>abitato</i> (al margine): n. 224	1	PATTADA (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : nn. 171, 248	2
NULE (Sassari) <i>Su casteddu de Santu Lisèr</i> : n. 267	1	PAULILÀTINO (Cagliari) <i>Santa Cristina</i> : n. 281	1
NULVI (Sassari) <i>Orku</i> (nuraghe): nn. 189, 205, 206	3	PÈRFUGAS (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 197 <i>Predio Canòpolu</i> : n. 194	2
NUORO (Nuoro) <i>località sconosciuta</i> : nn. 156, 168, 272	3	POPULÒNIA (Piombino) <i>Falda della Guardiola</i> : n. 277 <i>Piano delle Granate</i> : n. 335 <i>San Cerbone</i> : n. 334	3
NURAGUS (Nuoro) <i>Coni</i> (o <i>Santu Millanu</i> ): n. 69 <i>Forraxi Niòr</i> : n. 287	2	PORTOTORRES (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 165	1
NURRA (Sassari) <i>Cuggiareddu</i> (nuraghe): n. 271	1	POSADA (Nuoro) <i>Ferònia</i> (o <i>Monte Idda</i> ): n. 279	1
NURRI (Nuoro) <i>Baraccì</i> : n. 230	1	QUARTU SANT'ELENA (Cagliari) <i>Coròngiu</i> : n. 210	1
OGLIASTRA (Nuoro) <i>località sconosciuta</i> : nn. 43, 56, 144-145, 153, 170, 198, 211, 322	9	SÀGAMA (Nuoro) <i>Oratorio Santa Croce</i> , nell'abitato: n. 231	1

SANT'ANTIOCO (Cagliari) <i>Castello</i> : n. 222	1	TETI (Nuoro) <i>Abini</i> : nn. 5, 16-18, 20, 26-27, 34-35, 46, 86-87, 90-91, 93-94, 98-99, 102, 104-110, 112, 115-116, 121, 126-136, 138-141, 143, 146-147, 154, 157-159, 172-173, 176, 199, 207, 216, 225, 242, 250-257, 259, 266, 301, 303, 311, 341-344, 350-352, 355-357	85
SANTA TERESA DI GALLURA (Sassari) <i>località sconosciuta</i> : n. 180	1	TULA (Sassari) <i>abitato</i> (prossimità): n. 316 <i>località sconosciuta</i> : n. 282	2
SAN VERO MILIS (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : nn. 38-39, 214	3	URI (Sassari) <i>Su Igante</i> (nuraghe): n. 292	1
SARDARA (Cagliari) <i>Sa Costa</i> : nn. 24, 25	2	URZULEI (Nuoro) <i>località sconosciuta</i> : nn. 101, 179 <i>Sa Domu e s'Orcu</i> : n. 68	3
SARDEGNA <i>località sconosciuta</i> : nn. 19, 29, 31-33, 40-42, 45, 51-55, 65, 72, 74-76, 80, 82, 84-85, 89, 95, 113, 117, 122, 125, 149, 150-152, 155, 160-164, 169, 174, 185, 195, 201, 215, 217, 220, 228, 234, 240, 249, 262, 275-276, 278, 289, 294-296, 297, 300, 302, 304-308, 309, 317, 328-329, 337, 346-349	76	USELLUS (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : nn. 100, 332	2
SENOORBÌ (Cagliari) <i>Santu Teru</i> (o <i>Intergibas</i> ): n. 96 <i>Turriga</i> : n. 2	2	UTA (Cagliari) <i>Monti Arcosu</i> : nn. 7-12, 229	7
SERRI (Nuoro) <i>Santa Vittoria</i> : nn. 4, 6, 21-23, 47-48, 60, 62, 67, 77, 118, 123-124, 178, 192-193, 209, 212, 218-219, 232, 235, 238-239, 241, 243-247, 310, 312, 353, 360, 362-365, 367, 369	41	VILLACIDRO (Cagliari) <i>Mazzanni</i> : n. 61	1
SINISCOLA (Nuoro) <i>Bona Fraule</i> : n. 313 <i>Oroè</i> : n. 340	2	VILLANOVATULO (Nuoro) <i>Adòni</i> (nuraghe): n. 181	1
SORGONO (Nuoro) <i>abitato</i> (nei pressi): n. 92 <i>località sconosciuta</i> : n. 177	2	VILLASÒR (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : n. 187	1
SORSO (Sassari) <i>Monte Cao</i> : n. 283	1	VULCI (Grosseto) <i>Cavalupa</i> : nn. 111, 263, 361	3
SUELLI (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : n. 36	1		
SULCIS (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : nn. 13, 103 <i>Salùr</i> : n. 190	3		
TADASUNI (Cagliari) <i>località sconosciuta</i> : n. 358 <i>località incerta</i> : n. 366	2		
TERRALBA (Cagliari) <i>S'Arrideli</i> : nn. 71, 79, 81	3		

## Indice dei nomi e dei luoghi

- Abbasanta*, 196, 270, 476, 553  
*Abini*, 72, 79-80, 84, 87-90, 93, 95-97, 114, 128, 133, 135-136, 139, 148-149, 156, 171, 211, 220, 229, 234, 236, 242, 246, 248, 250, 254, 260, 262, 267, 270, 273-274, 276, 278-279, 281, 283, 287, 292-293, 303, 310, 312-319, 321-323, 325, 327, 329, 333, 338, 343, 346-347, 349, 362, 368, 392, 402, 409, 416, 425, 440, 445-450, 452, 454, 457, 466, 505-506, 511, 536-537, 544-545, 547, 551-554, 559-562, 575-576, 578  
*Acanfora*, M.O., 551  
*Adad*, 366  
*Adone*, 73  
*Adoni*, Nuraghe, 373, 593  
*Africa*, 167  
*Africani*, 72  
*Aidomaggiore*, 130, 132, 174, 185, 188, 201, 209, 432, 572  
*Ain Giudi*, 258, 546  
*Alà dei Sardi*, 150, 162, 220, 229  
*Albegna*, 93  
*Albegna*, vedi *Marsiliana*  
*Albizzati*, C., 119, 146, 167, 169, 260, 344, 366, 378, 380, 458, 577  
*Albucciu*, Nuraghe, 334-335, 465, 564-565, 572, 580  
*Alessandro*, 375  
*Alghero*, 109, 536, 538  
*Alziator*, F., 250, 300, 336  
*Amatunte*, 145  
*Amburgo*, 68, 194, 196, 366  
*Amsterdam*, 68  
*Angelucci*, A., 542  
*Anghelu Rujù*, 466  
*Antas*, 175  
*Antibes*, 68  
*Aoberg*, N., 277, 551  
*Apollonio*, U., 109, 113, 119, 136, 206, 208, 274, 291, 307, 309, 321, 411  
*Arcesilao II*, 227  
*Archipenko*, A., 69  
*Àrdara*, 485  
*Argentario*, 93  
*Aritzo*, 97, 479, 548  
*Ariusd*, 106  
*Armenia*, 90, 457, 468  
*Arzachena*, 334, 465, 564-565, 572, 580  
*Asia Minore*, 80, 365, 377-378  
*Asinara*, 410  
*Asquer*, A., vedova Fadda, *Collezione di*, 64, 274, 582  
*Asquer*, F., Visconte, 274  
*Assurnazirpal II*, 145  
*Astarot*, 382  
*Astarte*, 73  
*Atene*, 91, 382  
*Atreo*, *Tesoro d'*, 70  
*Attentu*, Nuraghe, 356  
*Attica*, 391  
*Attis*, 73  
*Austis*, 542  
*Baal*, 167, 365-366  
*Baal Adad*, 366  
*Babilonia*, 382, 393  
*Bàlari*, 70  
*Baldeschi*, 459  
*Ballào*, 451  
*Banditella*, 465, 473  
*Banti*, L., 99, 268, 458, 521, 524, 526-527, 540, 556, 559-560, 564-565  
*Baracci*, 430  
*Barbàgia*, 87, 97, 315  
*Barbari*, 68-69  
*Barbària*, 87  
*Barbaricini*, 73  
*Barreca*, F., 375

Barthélemy, abate, 130  
 Bartoccini, R., 265, 284, 287, 566  
*Barùmini*, 96-97, 299-300, 436, 472, 475, 554, 570, 580  
 Bastian, A., 69  
 Battaglia, R., 557  
*Baunei*, 152, 320, 394, 488  
 Baux, A., 277, 477, 576  
*Beirut*, 250  
*Belgio*, 551, 583  
*Belvi*, 315  
 Benvenuti, situla, 226, 542  
*Beozia*, 210  
*Berlino*, 196, 365-366  
 Bernardini, *Tomba*, 525, 560, 564  
 Bes, *Tomba di*, 521, 559  
 Bianchi Bandinelli, R., 81  
 Bilcke, M., 119, 321  
*Bilze Zlote*, 106  
*Billenkamp*, 536  
*Bintergibas*, 254  
*Birmingham*, 119  
 Bisi, P., 582  
*Bithia*, 97, 375  
 Bòe Muliàche, 471, 581  
*Boghazköy*, 224, 365  
*Bologna*, 199, 227, 524, 554, 556, 563, 583  
*Bolotana*, 399  
*Bolzano*, 551  
 Bonafini, E., *Collezione di*, 199, 583  
*Bona Fraùle*, 513  
 Bonfiglio, G., 111  
*Bonorva*, 213-214, 216, 355, 454, 554  
*Bonotta*, 479, 520  
 Bonu, A., 135  
 Bossert, H.T., 560  
 Braque, G., 69  
*Brasempouy*, 106  
 Briarè, 273  
*British Museum*, 64, 138, 562, 581, 583  
*Bruna*, 93  
*Bruxelles*, 68, 583  
*Buddusò*, 435  
*Bultèi*, 479, 520  
 Buscaroli, R., 109  
*Busto Arsizio*, 64, 514, 580, 583

*Cabu Abbas*, 383  
*Cagliari*, 64-65, 67, 74, 96, 107, 117, 120-121, 123, 125, 127, 129-130, 132, 144, 146, 160, 162-163, 167, 174-175, 184-185, 188, 192, 196, 201, 209-210, 222, 226, 254, 263, 268, 274, 299, 314, 328, 380, 385, 390, 412, 415, 422, 426, 429, 432, 436, 476, 479, 486, 499, 503, 530, 534-535, 563, 569, 572, 575, 577, 580, 582  
*Cagliari*, Museo Archeologico Nazionale di, 63, 105, 107, 109, 111, 114-115, 117, 120-121, 123, 125, 127, 133, 135-136, 139-140, 142-144, 146, 148-152, 154, 156, 158, 160, 162, 164-165, 167, 169, 171-173, 180, 182, 184, 190, 192, 194, 196-197, 203-204, 207, 210, 213, 219-220, 222, 226, 229, 231, 234, 236, 242, 246-248, 250, 253-254, 257, 260, 262, 265, 267-268, 270, 276, 278-279, 281, 283, 287-288, 292-293, 296-297, 299-300, 303-305, 308-310, 312-320, 322-323, 325-327, 329-330, 332-333, 336, 339, 341, 343, 345-347, 349-352, 354-355, 357, 359-362, 368, 370, 373, 375, 377, 380-381, 383, 385, 387-388, 390, 394, 396-397, 401-402, 404, 407-410, 412-413, 416, 418-420, 422, 425-426, 428-430, 432, 434-443, 445-450, 454, 460, 466-467, 472, 476-480, 483-484, 486, 488, 490, 500, 502-503, 505-506, 508, 510-513, 515, 518, 520, 528-531, 533-534, 538, 543-545, 547, 553-555, 557, 559, 561-563, 565-571, 575, 577, 582  
*Calagonone*, vedi *Gonone*, 197, 200, 563, 581  
*Caldana*, 582  
 Caldei, 168  
 Cambosu, S., 194, 206, 274, 390, 520  
*Cambridge*, 68  
*Camposanto*, vedi *Olmedo*  
 Cananei, 94  
*Cântaru Addes*, 213  
 Cao, P., 109  
*Capena*, 541  
*Capestrano*, 177, 199, 344  
*Cappadocia*, 353  
 Cara, G., 321, 343-345, 350-351, 355, 359-360, 430, 542, 575  
*Carbonia*, 97, 314, 375  
*Carmelo*, Grotta del, 583  
*Cartagine*, 97, 375, 382  
 Cartaginesi, 393, 576  
 Caso, P., 124, 245, 274, 307, 321, 472  
*Castello*, vedi *Sant'Antioco*  
*Castelsardo*, 460  
*Castelvetrano*, 224

*Catania*, Museo dei Benedettini, 383, 583  
*Caucaso*, 457  
*Cavalupo*, 97, 284, 464, 566, 582  
 Cavedoni, C., 167  
*Cemno*, 551  
*Cere*, 458, 540, 560  
*Certosa*, 227  
*Cerveteri*, vedi *Cere*  
 Cesnola, vedi *Palma di Cesnola*  
*Cetona*, 341  
 Charles-Picard, C., 375  
*Charvati*, 391  
*Cherèmule*, 582  
 Chiappisi, S., 365-366  
*Chiaromonti*, 518, 576  
 Chipiez, Ch., 100, 115, 128, 130, 135-136, 214, 222, 245, 252, 256, 261, 273, 277, 288, 302, 304, 395, 447, 451, 457, 532, 545, 576  
*Chiusi*, 268, 565  
 Cibele, 73  
*Cicladi*, 108  
 Cintas, P., 379  
*Cipro*, 90-91, 145, 365-366, 375, 381, 385, 579  
*Cirene*, 227  
*Città di Castello*, 458, 559  
*Cnasso*, 108  
*Colonna di Buriano*, 490, 522, 531  
*Coni*, vedi *Santu Milanu*  
 Contenau, G., 236  
 Contu, E., 109, 111, 474, 476, 497, 534, 536-537, 568, 580-581  
*Copenhagen*, Nationalmuseet di, 64, 179, 225, 583  
*Corchiano*, 541  
*Coròngiu*, 412  
 Corsini, T., 564  
*Creminalana*, 557  
 Crespellani, L., 109, 136, 206, 208  
 Crespi, V., 375, 386, 395, 474, 478, 481, 484-488, 491, 501, 504, 517, 528-530, 533, 575  
*Creta*, 111, 210, 343, 382, 559  
*Cuccurada*, Nuraghe di, 475  
*Cucuteni*, 106  
*Cuga*, Valle del, 97, 496-497  
*Cuggiareddu*, Nuraghe, 477  
*Cuglieri*, 540-541

*Cummassàriu*, Nuraghe, 380, 475, 534  
 Curiazi, 525

Dallay, *Collezione*, 463  
 Daneu, *Collezione*, 498  
 Daremberg, C., 286  
 Dea Madre, 105, 108-109, 206, 372, 382  
 Déchelette, J., 535-536, 551  
 De Chirico, G., 196  
*Decimoputzu*, 167-168, 392, 562  
 Dedalo, 89  
 Deledda, G., 256  
*Delfi*, 91, 346, 373  
 Della Maria, G., 393  
 Della Seta, A., 115, 119, 126, 128, 224, 273, 541  
 Delogu, R., 101, 119, 121-122, 124, 126, 129, 136, 146, 192, 196, 208, 234, 245, 256, 260, 274, 307, 332, 343-344, 346, 348, 359, 377, 386, 396, 417, 427, 434, 447, 451, 458, 474, 487, 520, 577  
 De Martis, *Collezione*, 64, 515, 517, 582  
 Desogus, V., 137  
 Dessi, G., 378  
 Dessi, V., *Collezione*, 162-163, 175, 200, 214, 238, 265, 291, 337, 356, 372, 405, 415, 451, 494, 498, 509, 517, 535, 540-542, 548, 582  
 Dessy, N., 99, 115, 129, 136, 194, 196, 206, 208, 245, 274, 291, 307, 309, 329, 349, 359, 386, 390, 421, 472, 520  
 Devoto, G., 107, 109  
*Digurien*, 457  
 Di Marco, G., 274, 411  
*Dimini*, 111  
 Diodoro Siculo, 280  
*Dolianova*, 184, 576  
*Dolni Vestonice*, 106  
 Donadoni, S., 245  
*Dordogna*, 106  
*Dorgali*, 197, 548, 563, 572, 578  
 Ducati, P., 124, 226-227, 524, 528  
 Duce, *Tomba o Circolo del*, 97, 136, 436, 475, 522, 527, 532, 536  
 Dussaud, R., 366

*Egina*, 91, 462  
*Egitto*, 167, 575  
 Egizi, 72

Egiziani, 75  
*Elba*, Isola d', 93  
 Elgar, F., 113, 206, 208  
*Elsenu*, 557  
*Emilia*, via, 199  
*Enas*, 515  
*Etruria*, 64, 70, 91-93, 96-97, 311, 343, 459, 462, 527, 535-536, 541, 544, 556, 558, 579  
*Europa*, 68, 543-544, 551, 554  
 Eva, T., 212, 217, 341, 365

*Fabbre*, 524-525, 527, 559, 564  
 Falchi, I., 490, 525, 528  
*Falda della Guardiola*, 97, 483, 551  
*Falerii Veteres*, 541  
 Fea, C., 130  
 Fenici, 74, 94-95, 146, 168, 375, 380, 382, 393  
*Fenicia*, 90, 95, 382  
 Fenicio, 366  
 Fenicio-Punici, 548  
*Fenosu*, vedi *Filitta*  
*Fenosu*, vedi *Olzài*  
*Ferònia*, vedi *Posada*  
 Ferrarese Ceruti, M.L., 65, 99, 162-163, 200, 216, 238, 335, 339-340, 357, 373, 406, 415, 454, 465, 495, 509, 517, 536, 540-542, 549, 565, 572, 580  
 Ferri, S., 199, 451-454, 456-458, 461-462, 546-547, 580  
 Figari, F., 126, 129, 135  
 Filip, J., 536  
 Filistei, 167  
*Filitta*, 570  
*Fiora*, 93  
 Fiori, V., 109  
*Firenze*, 64, 68  
*Firenze*, Museo Archeologico Nazionale di, 64, 240, 458, 462, 483, 490-491, 495, 499, 522, 530-531, 538, 551-552, 582  
 Floro, 280  
*Fluminaria*, 356  
*Flumenlongu*, 254  
*Fluminilongu*, 365-366  
*Fluminimaggiore*, 175  
*Fontana di Dio*, vedi *Lula*  
*Forraxi Nioi*, 490, 545, 554, 563

*Francia*, 551, 583  
*Funtana Coberta*, vedi *Pàdria*  
*Funtana Padenti de Baccài*, vedi *Selèni*  
*Furtèi*, 380, 475, 534

*Gadoni*, 542  
*Gallura*, 372  
 Gamurrini, G.F., 459  
 Garbini, G., 375  
 Geerts, R., 136, 192  
*Genoni*, 375-376  
*Gerrèi*, 451  
*Ghilarza*, 530  
*Giglio*, 93  
 Giglioli, Q., 136, 458, 528  
 Goethe, J.W., 67  
*Golgo*, vedi *Baunei*  
*Gonone*, vedi *Calagonone*, 197, 581  
 Gori, A., 242  
 Gouin, L., 277, 477, 576  
 Greci, 68, 375  
*Grecia*, 70, 90, 210, 364, 382, 393, 457, 462  
 Grigson, G., 113, 124, 126, 220, 396  
*Grosseto*, 284, 464, 490, 522, 531  
 Guarnerio, P.E., 378  
 Guido, M., 99, 107, 109, 111, 119, 122, 124, 136, 141, 179, 194, 226, 242, 274, 307, 359, 395-396, 411, 447, 451, 454, 458-459, 461-462, 472, 476, 490, 522, 528, 557, 559, 563, 568, 571, 581, 587

*Hagia Triada*, 350  
*Haghios Onuphrios*, 111  
*Hallstatt*, 457, 536, 551  
*Hamadan*, 224  
 Harden, D., 495, 499, 519  
 Heeramanek, *Collezione*, 273  
 Helbig, W., 130  
 Heym, C., 270  
*Hierakonpolis*, 500  
*Hildesheim*, Museo di, 366  
 Huygens, F.P., 206

*Ialysos*, 381  
*Ibiza*, 97, 375  
*Ierzu*, 387-388

*Iglesias*, 426  
*Iglesiente*, 177  
*Illorai*, 405, 426  
 Indigeni, 69, 73-74, 95, 250, 378, 380  
*Intergibas*, vedi *Bintergibas*  
 Iolaos, 72  
 Iolèi, 70  
*Iran*, 90  
*Is Argiolas*, vedi *Bonotta*  
*Is Carrelis*, 327  
*Iselle*, Nuraghe, 435  
 Ishtar, 73  
 Iside, 71, 73  
*Isili*, 89  
*Isla Plana*, vedi *Ibiza*  
*Italia*, 115, 126, 273, 544  
*Ittireddu*, 472, 579, 581  
*Ittiri*, 310, 377-380, 576

Janus, 525  
 Johansen, K.F., 535  
 Juker, H., 100, 472

*Karmir Blur*, 468  
 Karo, G., 528  
*Kazbek*, 457  
*Khorsabad*, 91, 495, 499  
 Koester, A., 210, 222  
*Koumasà*, 111  
*Kronstadt*, 106  
*Kunetice*, 536

*L'Aja*, 68  
*Laèrru*, 291, 403, 405, 422, 539-540, 548  
*Lagundo*, 557  
 Lamarmora, A., 99, 130, 153-156, 160-161, 164, 166, 182, 212, 217, 242, 254, 256, 259, 288, 290-291, 297, 302, 305, 321, 331-332, 337, 341, 343, 359-360, 390, 395, 402, 418, 421, 427-428, 435, 481, 484, 498, 508, 510, 533, 542, 559, 572, 583  
*Lande*, 106  
 Lanternari, V., 107, 109, 111, 206, 307, 309, 380, 474  
*Lanusài*, 300, 541-542  
 Laude, J., 206  
*Laussel*, 106

Lavagnino, R., 229, 366, 398, 424, 476, 486, 532, 577, 582  
*Lazio*, 93, 514  
*Lei*, 542  
 Levi, D., 109, 119, 130, 199-200, 252, 267, 385, 391, 393, 445, 467, 471, 482, 502, 536, 578, 582  
 Lici, 168  
 Lilliu, G., 99-100, 107, 109, 111, 113, 115, 121-122, 124-125, 129-130, 135-136, 139-140, 144, 146-147, 149, 151, 153, 161-163, 169, 175-176, 178-179, 182, 185, 192, 194, 196, 199-200, 206, 208, 210-212, 214, 216-221, 224, 226-227, 229, 237-238, 242, 245, 249, 252, 254, 256, 258, 260-261, 265, 267, 270, 274-275, 277, 283, 286-288, 291-292, 298, 300, 302, 304-305, 307, 309, 321, 329, 331-335, 337-338, 343-344, 346, 348-349, 356, 359, 364, 366, 372-373, 375, 377, 379-383, 385-386, 390, 393, 395-396, 398, 402-403, 405, 410-412, 414-415, 417, 419-421, 423-425, 427-428, 430, 434-439, 442, 444-445, 447-448, 451-452, 454, 457-462, 466-467, 471-477, 479-483, 486-490, 492, 494, 498-499, 502-504, 509, 513-515, 517-518, 520, 522, 527-530, 532, 534-541, 543-549, 551, 553-554, 557, 559-565, 571-572, 578, 580-583  
 Lilliput, 277  
*Lione*, 68  
 Livio, 280  
 Loddo-Canepa, F., 113, 119, 129, 135, 146, 252, 274, 277, 307, 309, 427, 520  
 Loeb, *Tripode*, 570  
*London*, 138  
*Londra*, 68  
*Londra*, Museo Britannico di, 583  
*Londra*, Museo Vittoria e Alberto di, 461, 581  
 Lo Porto, G., 206, 212, 217, 341, 365, 416, 494, 497-498, 580  
*Louvre*, Museo del, 236, 250, 583  
 Lovisato, D., 194, 576  
*Lula*, 399, 530  
 Luli, 519  
*Luithi*, 582  
*Lunghenia*, Nuraghe, 557  
*Luristan*, 90, 93, 119, 259, 273, 322  
 Maccioni, A., 109  
*Macomer*, 105-106, 350  
 Maetzke, G., 64, 580  
*Maicop*, 457  
 Maiuri, A., 100, 119, 344, 542, 556

*Mandas*, 503  
*Mandrione di Cavalupo*, vedi *Cavalupo*  
*Mandrolisai*, 315  
 Magherini-Graziani, G., 459  
 Mangano, A., 109, 119, 411  
 Mannelli, 582  
 Manoly, J., 107, 109, 136, 385  
 Mansuelli, G.A., 100, 279, 341, 458, 525, 560, 565  
 Manunza, P., 137, 148-149, 390  
 Marcello, *Collezione*, 528  
 Marchi, R., 471-472, 581  
 Marconi, P., 445  
 Mariani, 459  
 Marini, M., 69  
 Marongiu, G., 109, 583  
*Marsiliana*, 525, 535, 541-542, 544, 564-565  
 Martha, J., 528  
 Marussi, G., 109, 113, 206, 349, 386  
*Massa Marittima*, 93  
*Mazzanni*, 192, 194, 576  
 Maxia, C., 210  
 Maxwell-Hyslop, K.R., 468  
*Meana*, 531, 559  
*Medinet-Habu*, 144, 167-168  
*Medio Oriente*, 168  
*Mediterraneo*, 67, 72, 90, 94, 108, 343, 380, 543  
 Melqart, 364, 366  
*Merano*, 557  
*Mesopotamia*, 382  
 Mesopotamici, 72  
 Milani, E., *Collezione*, 514-515, 529, 580, 583  
 Milani, L.A., 457, 459, 473-474, 492, 504, 524-525, 528, 560, 577  
*Milano*, 68, 199, 563, 583  
 Minerva, 403  
*Minet el Beid*, 366  
 Mingazzini, P., 214, 454, 474, 476  
 Minotauro, 73, 471  
 Minto, A., 100, 277, 465, 473, 483, 525, 535, 538-539, 541-542, 551, 565  
*Mogoro*, 327, 475  
*Monte Altanu*, 403, 405, 422, 539  
*Monte Cao*, vedi *Sorso*  
*Monte Idda*, vedi *Decimoputzu*  
 Montelius, O., 528, 541

*Monterozzi*, 468, 556-557  
*Montescudaio*, 594  
*Monte Sirai*, vedi *Carbònia*  
*Monte Ultana*, vedi *Monte Altanu*  
*Monti Arcosu*, 117, 120-121, 123, 125, 127, 130, 159, 201, 203, 429  
*Monti d'Enas*, 515  
*Montresta*, 426  
*Montreux*, 553  
 Moore, H., 69  
*Moravia*, 106  
*Mores*, 494  
 Moscati, S., 468  
*Mulino*, 355  
 Mullaly, T., 109, 119, 122, 126, 136, 206, 237, 309  
 Müller, V., 273, 286, 288, 322, 343-344, 346, 348, 351, 353, 364-366, 373, 375, 377, 381-382, 385-386  
 Münter, F., 153, 321, 331, 337, 359, 575  
 Mura, A., *Collezione*, 479, 580, 582

*Narce*, 541  
 Nasamoni, 168  
*Nasso*, 211  
*Nemecko*, 536  
*New York*, 273, 322  
*Ninive*, 91, 519  
 Niobe, 206  
 Nissardi, F., 388  
 Noè, 474, 527  
*Nora*, 97, 314, 375, 382, 554  
 Norax, 72  
*Norditalia*, 563  
*Novilara*, 556-557  
*Nughedu San Nicolò*, 524  
*Nule*, 73, 290-291, 467-468, 471, 578, 581  
*Nulvi*, 388, 407-408  
*Nuoro*, 72, 89, 97, 105, 111, 114-115, 133, 135-136, 139-140, 142-143, 148-149, 152, 156, 167, 171-173, 182, 190, 194, 197, 203-204, 207, 219, 234, 236, 242, 246-248, 250, 253, 260, 262, 265, 267, 270, 274, 276, 278-279, 281, 283, 287, 292-293, 297, 300, 303, 305, 308, 310, 312-320, 322-323, 325-326, 329-330, 332-333, 341, 343, 346-347, 349, 357, 360, 362, 368-370, 373, 375, 387, 394, 396-397, 399, 401-402, 409-

410, 412-413, 416, 419-420, 425-426, 430-432, 434, 437-442, 445-450, 454, 466, 478-479, 484, 488-490, 502, 505-506, 510-513, 517, 528-531, 540-541, 543-545, 547, 553-555, 559, 561-562, 565-571, 576, 580, 582  
*Nuoro*, Biblioteca Civica, 64, 489, 517, 582  
*Nuracale*, Nuraghe, 475  
*Nuraghe Orku*, vedi *Nulvi*  
*Nuragus*, 207, 490, 545, 554, 563, 576  
*Nurra*, 254, 365-366, 477  
*Nurri*, 430

*Occidente*, 90-91, 94, 259, 365-366, 382, 393, 503  
*Oedenburg*, 557  
 Ohneflach-Richter, M., 193  
*Ogliastra*, 87, 167, 182, 330, 332, 341, 360, 401, 412, 528, 543  
*Olbia*, 64, 324, 383, 393, 548, 578, 582  
*Oliena*, 529, 548, 582  
*Olimpia*, 91, 214, 322, 346, 351, 373, 381  
*Ollolài*, 315  
*Olmedo*, 365, 423, 465, 474, 533  
*Olzài*, 399  
*Onani*, 582  
*Oratorio di Santa Croce*, vedi *Sàgama*  
 Orazi, 525  
*Orgòsolo*, 489, 517  
*Oriente*, 90, 108, 380  
*Oristano*, Antiquarium Arborense, 64-65, 165, 433-444, 482, 501, 507, 550-551, 582  
*Oroè*, 543  
*Orròli*, 502  
*Orulù*, 489, 517  
*Orune*, 554, 570  
*Orvieto*, 458  
*Oschiri*, 557, 569  
 Osiride, 71, 73  
*Ossi*, 238  
*Osteria*, vedi *Cavalupo*  
*Ostgalizien*, 106  
*Othoca*, 146  
*Oviddè*, 542  
*Ozieri*, 105, 583  
*Oxford*, 68

*Padria*, 257, 450-451, 454, 463, 552  
 Pais, E., 100, 115, 126, 130, 135, 137, 161, 169, 171, 236-237, 245, 248, 252, 254, 260-261, 265, 273, 277, 279, 281-283, 288, 295, 302, 304, 307, 311, 317, 319, 327, 332-334, 343, 347, 362, 388, 390, 392-393, 395, 403, 413, 422, 425, 430, 440, 444, 447, 451, 454, 456-457, 474, 477, 482, 487, 488, 498, 504, 512, 514, 517, 529, 532, 536-537, 539, 545, 547-549, 551, 559-562, 575-576, 583  
*Palaikastro*, 559  
*Palestina*, 343, 348  
*Palestrina*, 458, 525, 560, 564-565  
 Pallottino, M., 100, 107, 109, 111, 119, 124, 129, 135, 169, 206, 245, 274, 286, 307, 309, 359, 377, 380, 385-386, 393, 411, 454, 457-460, 462, 468, 470-476, 520, 528, 547, 551, 579, 581  
 Palma di Cesnola, L., 273, 460  
*Palmavera*, 536-538  
 Panedda, D., 100, 192, 349, 385, 395, 398, 403, 421, 435, 445, 487, 515, 517, 520, 528  
 Papò, R., 109  
*Parco del Cinquantenario*, Musei del, 583  
 Paribeni, R., 560  
*Parigi*, 68, 338-339, 575-576, 583  
*Parigi*, Biblioteca Nazionale, 190, 281, 338  
*Paros*, 210  
*Partenone*, 385  
 Patroni, G., 177, 307, 482, 528, 578  
*Pattada*, 361, 443  
*Paulilätino*, 486, 576  
 Peleste, 168  
 Pelizeus, 366  
 Pellegrini, 525  
*Peloponneso*, 322, 366  
*Penisola Iberica*, 80, 551  
*Penisola Italiana*, 551, 554, 582  
*Perazzeta*, Circolo di, 535  
*Perdighes*, 130, 132, 174, 185, 188, 201, 209, 432, 572  
*Pèrfugas*, 398, 400  
 Perocco, G., 124, 126, 206, 252, 256, 321, 411  
 Perrot, G., 100, 115, 128, 130, 135-136, 214, 222, 245, 252, 256, 261, 273, 277, 288, 302, 304, 395, 447, 451, 457, 532, 545, 576  
*Persepoli*, 468  
*Persia*, 224, 273

*Perugia*, 458, 557, 570  
 Pesce, G., 99-101, 107, 109, 111, 113, 115, 119, 121-122, 124, 126, 129, 135-136, 146, 149, 151, 161, 169, 182, 185, 192, 194, 196, 199, 206, 208, 220, 237, 245, 249, 252, 256, 260-261, 267, 274, 277, 288, 291, 298, 302, 307, 309, 321, 329, 331, 343-344, 346, 349, 359, 364, 366, 375, 377, 380, 385-386, 390, 393, 395-396, 402-403, 411, 417, 421, 427, 434-435, 438, 444, 447, 451, 458, 471, 487, 504, 514, 517, 520, 522, 528, 543, 578  
 Petit-Radel, L.C.F., 259  
*Petsofà*, 386  
 Pettazzoni, R., 101, 130, 273, 277, 281, 283, 307, 377, 380, 414, 417, 430, 445, 447, 458, 577  
*Phaistos*, 381  
*Piano delle Granate*, 97, 536, 538  
 Picasso, P., 68  
*Pietrera*, Tumulo della, 495  
 Pighiaru, A., 378  
 Pigorini, L., 487  
 Pinna, F., 378  
 Pintus, S., 582  
 Pinza, G., 94, 115, 119, 121-122, 124, 126, 128, 130, 135, 149, 153, 178-179, 218, 245, 252, 254, 256, 273, 288, 302, 332, 395, 417, 430, 447, 451, 457, 484, 491, 504, 532, 541-543, 545, 547-549, 551, 553, 554, 560, 563, 576  
*Piombino*, 541  
*Pipizu*, 502  
 Pischedda, *Collezione*, 563  
*Pizzinnu*, Nuraghe, 580  
*Planu Oes*, 486  
*Platanos*, 111  
*Poggio del Buco*, 526  
*Poggio Bustone*, 535  
 Popoli del Mare, 94  
*Populonia*, 93, 97, 144, 277, 483, 527, 536, 538, 551  
 Porro, G.G., 146, 149, 169, 454, 474, 528, 577  
*Porto Ferro*, 210  
*Portotorres*, 354  
*Posada*, 484  
*Praisos*, 382, 580  
*Predio Canòpolo*, 398  
*Priesterhügel*, 106  
 Protosardi, 94, 162, 380, 393, 556, 579  
*Prussia*, 557  
 Przeworski, S., 366  
 Pulusati, 167-168  
 Punici, 74, 168  
*Puttu de Inza*, Nuraghe, 554  
 Puxeddu, C., 109  
  
*Quartu Sant'Elena*, 412  
  
*Rakkha*, 353  
 Ramses III, 167  
 Randall Mac Iver, D., 490, 528  
*Ras Shamrah*, 366  
 Regolini Galassi, *Tomba*, 540  
 Reinach, C.A.J., 146  
 Reisch, 130  
 Resef, 366  
*Riu Mulinu*, vedi *Cabu Abbas*  
*Riu Mulinu*, vedi *Mulino*  
*Rodano*, 553  
*Roma*, 64-65, 68, 118, 583  
*Roma*, Museo Kirkeriano, 67, 129, 575  
*Roma*, Museo Preistorico-Etnografico "L. Pigorini", 64-65, 67, 129, 176, 178, 218, 575, 582  
*Roma*, Museo Archeologico Nazionale di Villa Giulia, 64, 284, 464, 566, 582  
*Romagna*, 541  
 Roman, C., 375  
 Romani, 69  
*Romania*, 106  
 Rostovtzeff, M., 528  
 Roubiou, 130  
 Rousseau, R., 396  
  
*S'adde*, vedi *Macomer*  
*Sa Domu e S'orcu*, 204  
*Sa Costa*, 144, 146  
*Sàgama*, 431  
 Saglio, E., 286  
*Saint Germain-En-Laye*, Museo Di, 583  
*Salamitzi*, Nuraghe, 582  
*Saliu*, 74, 390, 392-393  
*Sallambò*, 382  
*Sa Maddalena*, 542  
*San Cerbone*, 538-539

*San Francesco*, 554, 563  
 Sangiorgi, *Collezione*, 583  
*San Giovanni Suèrgiu*, 557  
*San Michele*, Cultura di, 105, 107-109  
*Santa Anastasia*, 144, 462, 554  
*Sant'Anna Arresi*, 130, 160, 256, 270  
*Santa Cristina*, 486  
*Santa Maria di Paulis*, 562-563, 581-582  
*Santa Maria di Silvaru*, 238  
*Santa Maria di Tergu*, 258, 460-462, 546, 581  
*Sant'Antioco*, 422  
*Santa Teresa di Gallura*, 372  
*Santa Verena*, 551  
*Santa Vittoria*, 111, 115, 140, 142-143, 172-173, 190, 194, 203, 219, 297, 300, 305, 308, 396-397, 410, 413, 419-420, 432, 434, 437-442, 467, 510, 512, 554-555, 565-569, 571  
*San Teodoro*, 542  
*Santu Lisei*, 467, 471, 581  
*Santu Milanu*, 207  
*Santu Perdu*, 375  
*Santu Tèru*, 254  
*San Valentino*, 570  
*San Vero Milis*, 162-163, 415, 460, 554  
*Sardara*, 132, 144, 146, 269, 462, 554, 576-577  
*Sardegna*, 63, 65, 67, 69, 70-74, 79, 80, 90-95, 97, 105-108, 119, 129-130, 138, 151, 154, 156, 158, 164-165, 167-169, 176, 178-180, 184, 196, 200, 208, 210-211, 214, 216, 218, 225, 228, 231-232, 240, 254, 288, 296, 304, 309, 336-337, 339-340, 345-346, 350-352, 354, 359, 364-366, 375, 378, 381-382, 386, 393, 395, 399, 404, 415, 418, 420, 428, 433, 439, 444, 459-460, 463, 466, 470, 480, 482-483, 492, 494, 497-501, 505-510, 517, 527, 533, 536, 540-543, 549-553, 566, 572, 576-577, 579, 582  
 Sardi, 71-74, 76, 79, 94, 98, 137, 166, 168, 250, 336, 375, 378, 382, 393, 395, 471, 575  
 Sardus, 72, 167  
 Sardus Pater, 167, 525  
 Sarfatti, M., 109  
 Sargon II, 495  
*S'Arrideli*, 210, 222, 224, 226  
*Sarteano*, 341  
*Sassari*, 64, 67, 73, 97, 105, 109, 150, 162, 213, 220, 229, 238, 257, 263, 291, 334, 354-356, 361, 365, 372, 377, 383, 388, 398, 400, 403, 405, 406-408, 410, 414, 422-424, 435, 443, 451, 460, 465, 467, 472, 474, 477, 479, 485, 487, 488, 494, 496, 515, 518, 520, 533, 536, 539, 548, 557, 562, 564, 582-583  
*Sassari*, Museo Archeologico Nazionale di, 64-65, 162-163, 175, 200, 214, 228, 232, 238, 291, 334, 337, 356, 365, 372, 398-400, 403, 405-406, 410, 414-415, 422-424, 431, 451, 463, 465, 474, 485, 487-488, 494, 496, 509, 517, 533, 535-536, 539-541, 548-549, 564, 577, 582  
*Satricum*, 541  
*Scala de Bòes*, vedi *Àrdara*  
*Scanu*, 475  
 Schaeffer, C.F.A., 366  
 Schmidt, V., 583  
*Sciacca*, 366  
*Selèni*, 300  
*Seloutky*, 536  
 Seyrig, H., 546  
 Semiti, 168, 380  
*Senorbi*, 107-108, 199, 254, 576  
 Serapide, 167  
*Serra Orrios*, 572  
*Serri*, 111, 115, 124, 140, 142-143, 172-173, 190, 192, 194, 203, 219, 252, 297, 305, 308, 370, 392-393, 396-397, 410, 413, 419, 420-421, 432, 434, 437-442, 447, 451, 458, 460, 465, 467, 510, 512, 535-536, 538, 545, 548, 551, 554-555, 564-569, 571, 576-577  
*Sesklo*, 111  
*Sesto Calende*, 551  
*Seùlo*, 210  
 Shardana, 94, 144, 167, 485  
 Sherden, 144  
*Siniscola*, 125, 513, 543  
*Siria*, 90, 343, 348, 366, 579  
 Sol Mercurius, 546  
*Sorbo*, 560, 565  
*Sòrgono*, 247, 369, 392  
*Sorso*, 488  
*Sos Cunzados*, 451  
 Sosset, L.L., 260, 349, 472  
 Spano, G., 101, 118-119, 121-122, 124, 126, 128, 130, 160, 167, 169, 248, 256, 259, 270, 273, 275, 280-281, 327, 344, 346-348, 355, 359, 362, 364, 369, 375, 386, 390, 392-393, 399, 403-405, 408-409, 422, 426, 430-431, 474, 478, 485, 514, 517, 530, 532, 542, 549, 575, 583



Spano Satta, F., 582  
*Spata*, 391  
*Sparta*, 382  
*Spina*, Nuraghe, 518  
 Spinazzola, V., 101, 119, 121-122, 124, 126, 130, 135-137, 149, 161, 166-167, 169, 182, 229, 245, 249, 252, 254, 256, 260, 270, 273, 277, 295, 321, 324, 332, 344, 350, 395, 474, 477, 504, 528-529, 532, 572, 577  
 Stacul, G., 101, 107, 109, 111, 113, 115, 119, 122, 124, 126, 135, 137, 141, 149, 169, 176, 179, 192, 194, 196, 206, 208, 218, 220, 227, 229, 252, 265, 274, 287, 288, 291, 298, 302, 307, 309, 349, 359, 383, 385-386, 396, 402, 411, 427, 434, 438, 445, 447, 451, 454, 458, 474, 482, 502, 514, 522, 528, 581  
*Stepanovic*, 106  
 Strabone, 128, 250, 280  
*Su Casteddu de Santu Lisèi*, 467  
*Suelli*, 160, 167  
*Su Igante*, 97, 496, 572, 580  
*Sulcis*, 74, 129-130, 177, 268, 270, 314, 382, 390, 393, 557  
*Su Nuraxi*, vedi *Barùmini*  
*Su Pedrighinosu*, 150, 162, 220, 229  
*S'Uraki*, 554  
*Su Tempiesu*, 554  
  
*Tadasuni*, 460, 563-564, 569  
 Tallgren, A.M., 457  
 Tammuz, 73  
 Taramelli, A., 101, 113, 115, 117, 119, 121-122, 124, 126, 128-130, 135-137, 141-144, 146, 149, 151, 161-163, 166-167, 169, 171-172, 174-175, 178, 182, 185, 192, 196, 200, 206, 208, 214, 220-221, 229, 234, 236, 245, 256, 260-261, 265, 267, 270, 273-274, 277, 288, 291, 295, 298, 302, 304, 307, 309, 323, 330, 332, 337, 343-344, 346, 348, 355-356, 359, 364, 366, 370-372, 375, 377-378, 380, 386, 390, 392, 395-398, 402, 405, 411, 413-415, 417, 419-421, 424, 427-428, 432, 434, 437-443, 447, 451, 454, 458, 461, 465-467, 474, 476-477, 486-489, 499, 504, 509, 511, 513, 518, 520, 528-529, 532, 534, 536, 538, 540-541, 545, 548, 551, 557, 560-562, 564, 566-571, 576-577, 582  
*Tarquìnia*, 92, 277, 468, 535, 551, 556-557  
*Tempio*, 545  
*Terralba*, 210, 222, 226  
  
*Terranova*, vedi *Olbia*  
*Tergu*, vedi *Santa Maria Di Tergu*  
 Tertulliano, 72  
 Teseba, 468  
*Tescile*, 479  
*Teti*, 72, 114, 133, 135-136, 139, 148-149, 156, 171, 211, 220, 234, 236, 242, 246, 248, 250, 260, 262, 267, 270, 274, 276, 278-279, 281, 283, 287, 292, 293, 303, 310, 312-319, 322-323, 325-326, 329, 333, 343, 346-347, 349, 362, 368, 402, 409, 416, 425, 440, 445-450, 454, 466, 477, 505-506, 511, 536, 544-545, 547, 551, 553-555, 559-562  
*Tharros*, 97, 375, 379, 536, 548, 551, 554  
*Thèbes*, 111  
*Thera*, 535  
*Thermos*, 364  
 Thimme, J., 101, 113, 119, 121, 124, 126, 129, 135-136, 192, 245, 256, 274, 302, 307, 349, 359, 393, 395-396, 438, 520, 522  
*Tiana*, 542  
 Timon, *Collezione*, 537, 576  
*Tiro*, 519  
*Tirreno*, 541  
 Tyszkiewicz, *Collezione*, 224  
 Tore, 395  
*Torino*, 64, 343, 498, 505, 520, 575, 582  
*Torino*, Museo di Antichità di, 64, 210, 211, 216, 227, 340, 364, 497, 580  
*Torino*, Palazzo Reale di, 64, 415, 492, 514, 580  
 Tre Navicelle, *Tomba delle*, 97, 490, 495, 531  
*Trestina*, 451, 458, 524  
 Tridenti, C., 119, 307  
*Troia*, 111, 210  
*Tula*, 487, 515  
*Turriga*, 107  
*Tuvàmini*, 130, 132, 174, 185, 188, 190, 201, 209, 432, 572  
  
*Ugarit*, 366  
*Ungheria*, 557  
*Urartu*, 90, 93, 457, 468  
*Uri*, 496, 572, 580  
*Urzulei*, 71, 187, 204, 265, 267, 370, 576  
*Usellus*, 263, 313, 462, 535  
 Usener, H., 528

*Uta*, 70-71, 79-80, 84, 87-90, 93, 95-97, 117, 120-121, 123, 125, 127, 129, 131-132, 136, 159-160, 162, 165-166, 171-172, 175, 177, 181, 187, 197, 200-201, 212, 228-230, 232, 234, 236, 310, 321, 327, 329, 338, 364, 429, 575, 578  
  
*Valcamonica*, 551  
 Valle, N., 122  
 Valsecchi, M., 206  
 Vandier, J., 500  
*Varese*, 514  
*Velletri*, 556  
*Venezia*, 68, 578  
 Vertumnus, 525  
*Vetulonia*, 92-93, 97, 136, 144, 458, 465, 468, 490-491, 495, 521-522, 525, 527, 531, 534, 541, 544, 559-560  
*Vicino Oriente*, 94, 250, 375  
*Villacidro*, 192, 576  
*Villanovatùlo*, 373  
*Villasòr*, 88, 385  
 Vivonet, F., 135, 245, 282, 288, 304, 447, 451, 457, 547-548, 560, 576  
*Volterra*, 494  
 Von Bissing, W., 96, 101, 113, 115, 119, 122, 124, 126, 128, 130, 135, 146, 178, 210, 220, 245, 252, 256, 260-261, 270, 273, 277, 288, 291, 302, 307, 309, 343-344, 348, 359, 365, 377, 380, 386, 395, 458, 498, 504, 520, 528, 532, 577  
*Vulci*, 93, 144, 227, 266, 284, 464, 526, 566, 582  
  
 Wagner, M.L., 378  
 Wallis, N., 113  
 Walters, W.B., 139  
 Winckelmann, J.J., 67-68, 77, 129-130, 178-179, 575, 582  
  
*Zagros*, 90, 259  
 Zannoni, "*Pietra*", 524  
 Zervos, C., 69, 75, 79, 100-101, 107, 109, 111, 113, 119, 121-122, 124, 126, 129-130, 135-137, 139, 141, 146, 149, 151, 155, 158, 160-162, 164, 166, 174, 178-179, 182, 185, 190, 192, 194, 206, 208, 212, 214, 217, 220-221, 229, 245, 251-252, 256, 260-261, 267, 270, 274, 277, 281-282, 288, 291, 298, 302, 307, 309, 321, 329, 338, 343-344, 349-350, 359, 364, 369, 377, 380, 385-386, 388, 390, 393, 395, 397-398, 400, 409, 411, 414, 417, 421, 424, 428, 431, 441, 443, 446-448, 451, 454, 458, 462, 465, 472, 476, 478, 481, 486-487, 504, 513, 517, 520, 522, 528-529, 533, 534, 541, 548, 552, 554-555, 557, 559-562, 564, 566-567, 579-580, 583  
 Zorzi, E., 109  
*Zurigo*, 68

Finito di stampare nel mese di novembre 2008  
presso lo stabilimento della Lito Terrazzi, Firenze