



Pandemos

3 (2025)

<https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index>

ISSN: 3103-1617

ISBN: 978-88-3312-170-3

presentato il 20.12.2025

accettato il 30.12.2025

pubblicato il 31.12.2025

DOI: <https://doi.org/10.13125/pan-6922>

Giganti in mostra, da Zaha Hadid al tour di «Manneddu». Archeologia e ideologia nelle strategie espositive delle statue di Mont'e Prama

di Antonella Camarda

Università degli Studi di Sassari

(acamarda@uniss.it)

Abstract

Il saggio analizza il processo di musealizzazione e valorizzazione delle statue di Mont'e Prama, soffermandosi sulle strategie espositive, discorsive e simboliche che ne hanno accompagnato la crescente centralità nel dibattito culturale e politico della Sardegna contemporanea. Attraverso un approccio interdisciplinare che intreccia museologia critica, heritage studies e archeologia post-processuale, il contributo ricostruisce le principali tappe della trasformazione dei cosiddetti "giganti" da reperti archeologici frammentari a icone identitarie e strumenti di visibilità territoriale, considerando tanto il restauro "aperto" e le pratiche partecipative quanto la circolazione internazionale delle opere e il progetto, poi naufragato, del museo Betile. Particolare attenzione è dedicata al ruolo dell'architettura iconica, alle retoriche istituzionali e mediatiche, e alle tensioni tra centro e periferia nella gestione del patrimonio. Il saggio mette inoltre in luce le implicazioni ideologiche di una narrazione fortemente eroicizzante e maschile del passato, interrogando i rischi di una naturalizzazione identitaria che tende a stabilizzare il senso più che ad aprire il campo interpretativo. Mont'e Prama emerge così come un caso paradigmatico per riflettere criticamente sui limiti e le ambivalenze delle pratiche contemporanee di musealizzazione del passato archeologico.

Chi avesse visitato il Metropolitan Museum of Art di New York nell'estate del 2023 avrebbe potuto ammirare, nella Galleria 150 dedicata all'arte preistorica e greca arcaica, un'imponente statua di guerriero databile tra il 900 e il 750 a.C., proveniente dalla Sardegna: uno dei "giganti" originariamente collocati nel sito archeologico di Mont'e Prama, nel Sinis, e oggi conservati tra il Museo Civico Giovanni Marongiu di Cabras e il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari (Fig.1)¹.



Fig. 1. «Manneddu» al Metropolitan Museum di New York nel 2023

«Manneddu» («nonno» in lingua sarda), come la statua è familiarmente chiamata, è una delle ventotto sculture riportate alla luce dagli scavi condotti a partire dal 1974, quando un contadino rinvenne casualmente nel proprio terreno le vestigia di un importante sito religioso e funerario con numerose sepolture e statue monumentali, e il 2014, anno del ritrovamento di due nuovi guerrieri pugilatori. Nonostante lo stato frammentario e il forte degrado dovuto al tempo, «Manneddu» è oggi al centro di una campagna di valorizzazione avviata nel 2021, che lo ha già condotto ai Museums für Vor- und Frühgeschichte della Staatliche Museen di Berlino, all'Hermitage di San Pietroburgo, al Museo Archeologico di Salonicco e al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, nell'ambito della mostra *Sardegna isola megalitica: dai menhir ai nuraghi. Storie di pietra nel cuore*

¹ <https://monteprema.it/inaugurata-lesposizione-dei-giganti-di-monte-prama-al-metropolitan-museum-of-art-di-new-york/> (ultimo accesso: 31.12.2025).

*del Mediterraneo*². Il tour è poi proseguito al Museo Archeologico Nazionale di Madrid e a quello di Barcellona (Fig.2).

Se le prime tappe di questo viaggio espositivo si collocavano all'interno di una più ampia iniziativa dedicata alla preistoria dell'isola, a partire dalla sortita newyorkese «Manneddu» sembra avviarsi a una vera e propria carriera “solista”.



Fig. 2. Sardegna Isola Megalitica. Veduta dell'installazione al Museo Archeologico di Barcellona, 2025

Si tratta, forse, dell'iniziativa più eclatante e, come vedremo, anche della più controversa, tra quelle che negli ultimi anni hanno contribuito ad accrescere la popolarità dei “giganti” ben oltre le cerchie degli specialisti e degli appassionati di archeologia, fino a trasformarli in testimonial e punta di diamante dell'imponente patrimonio culturale dell'antica Sardegna.

Oggi, riproduzioni a grandezza naturale delle sculture accolgono i turisti negli aeroporti sardi; le severe facce arcaiche compaiono sulle magliette della Dinamo Sassari, principale club cestistico dell'isola (Fig.3)³; e sono onnipresenti nei materiali promozionali della Regione Sardegna, tra cui va ricordato, anche per le polemiche che ha scatenato, lo spot ufficiale *Sardegna. Un mondo straordinario*, realizzato nel 2022. In esso, u-

² *Sardegna isola megalitica. Dai menhir ai nuraghi: storie di pietra nel cuore del Mediterraneo*, a cura di F. Doria, Skira, Milano 2021.

³ Dal 2022 al 2023 la Fondazione Mont'e Prama è stata anche sponsor del Cagliari calcio.

na figura vestita da *Mammuthone*, la maschera tipica del carnevale di Mamoiada – che si rivelerà poi essere l’attrice Caterina Murino – emerge



Fig. 3. I giocatori della Dinamo Sassari Dwayne Evans e Curtis Jarrels indossano divise dei “giganti”, 2020

dalle acque e cavalca verso un gigantesco guerriero animato, in un crescendo narrativo che ambirebbe, nelle intenzioni degli autori, a connettere passato archeologico, universo folklorico e contemporaneità (Fig. 4)⁴.



Fig. 4. Still da video dallo spot Sardegna Un mondo straordinario, 2022

⁴ <https://digitalstudio.digital/work/> (ultimo accesso: 31.12.2025).

L'attrice riappare in coda allo spot come madre amorevole e idealizzata che, sulla spiaggia, legge alla figlia le gesta dell'antica civiltà sarda. In questa costruzione visiva, il corpo femminile — tanto nella sua apparizione sotto le spoglie della maschera barbaricina quanto in quelle di una figura materna contemporanea ma altrettanto tradizionale — assume la funzione di mediazione simbolica tra presente e passato, mentre la monumentalità archeologica evocata resta saldamente maschile. Il femminile agisce così come dispositivo di accesso e di rivelazione, senza tuttavia trovare un corrispettivo nel passato rappresentato, interamente declinato al maschile.

Dal punto di vista museologico, il “caso Mont’e Prama” consente di osservare in modo nitido le trasformazioni che caratterizzano oggi il ruolo delle istituzioni espositive, non più, oggi, solo depositi di oggetti, ma come nodi in cui si articolano processi di produzione del sapere, pratiche di mediazione culturale e strategie di visibilità pubblica⁵. Numerose analisi critiche — da Rosalind Krauss⁶ a Tony Bennett⁷ — hanno evidenziato la crescente integrazione dei musei nei circuiti culturali della tarda modernità, sottolineando come l'esposizione sia sempre più modellata da logiche di spettacolarizzazione, mobilità e messa in valore dei beni culturali. Andrea Fraser⁸, con la sua riflessione sulle condizioni istituzionali della pratica espositiva, ha inoltre richiamato l'attenzione sull'interdipendenza tra istituzioni museali, attori politici ed economie culturali globali. In questo quadro, la circolazione internazionale delle statue di Mont’e Prama, il loro impiego in strategie di visibilità territoriale e la loro progressiva iconizzazione costituiscono un caso particolarmente utile per interrogare modalità contemporanee di costruzione e distribuzione del valore culturale.

All'interno dei *cultural e heritage studies*, Mont’e Prama rappresenta un terreno privilegiato per analizzare la produzione sociale dell'eredità culturale secondo prospettive che si sono progressivamente distaccate da

⁵ S. Macdonald, *Behind the Scenes at the Science Museum*, Berg, Oxford e New York 2002; E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London e New York 2000;

⁶ R. Krauss, *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, «October», 54 (1990), pp. 3-17.

⁷ T. Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Routledge, London e New York 1995.

⁸ A. Fraser, *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, MIT Press, Cambridge MA e London 2005.

una visione essenzialista del patrimonio. Gli studi di Laurajane Smith⁹, Rodney Harrison¹⁰ e David Harvey¹¹ hanno mostrato come l'*heritage* non sia un'entità stabile, ma un processo discorsivo e performativo, definito da selezioni, esclusioni e attribuzioni di valore operate da attori molteplici. Il complesso scultoreo consente di osservare tali processi in atto: dalla definizione istituzionale di ciò che viene riconosciuto come patrimonio, alle pratiche di appropriazione comunitaria, fino alle forme di mediatizzazione e di branding territoriale che hanno contribuito alla recente centralità simbolica dei "giganti". In questo senso, Mont'e Prama permette di cogliere la natura dinamica, negoziata e talvolta conflittuale delle forme attraverso cui l'eredità culturale viene costruita e resa pubblica.

Su un piano più propriamente epistemologico, questo intreccio di pratiche e interpretazioni trova il suo punto di massima densità nel contributo che il caso Mont'e Prama offre all'archeologia post-processuale. Gli studi di Ian Hodder¹² e di Michael Shanks e Christopher Tilley¹³ hanno messo in luce come la conoscenza archeologica sia il risultato di processi interpretativi influenzati tanto dai contesti materiali quanto dai quadri teorici e culturali degli studiosi. La frammentarietà delle statue, le diverse ipotesi sulla funzione del sito, la pluralità di modelli ricostruttivi e l'intrinseca incompiutezza dei reperti rendono evidente la natura interpretativa della pratica archeologica: il passato non emerge come una realtà trasparente, ma come un insieme di possibilità semantiche costruite attraverso scelte metodologiche, narrative e istituzionali. Mont'e Prama diventa così un caso paradigmatico per osservare come materiali, narrazioni e orizzonti teorici si co-determinino all'interno di un quadro di ricerca che riconosce la molteplicità e la contingenza dei significati attribuiti alle testimonianze antiche.

La storia dei ritrovamenti nell'area di Mont'e Prama è ampiamente documentata¹⁴ e parte, come già accennato, nel 1974 con la scoperta casua-

⁹ L. Smith, *Uses of Heritage*, Routledge, London e New York 2006.

¹⁰ R. Harrison, *Heritage. Critical Approaches*, Routledge, London e New York 2013.

¹¹ D.C. Harvey, *Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, Meaning and the Scope of Heritage Studies*, in «International Journal of Heritage Studies», 7 (2001), pp. 319-338.

¹² I. Hodder, *Reading the Past. Current Approaches to Interpretation in Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; I. Hodder, *The Archaeological Process. An Introduction*, Blackwell, Oxford e Malden MA 1999.

¹³ M. Shanks, C. Tilley, *Re-Constructing Archaeology. Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.

¹⁴ A. Bedini, *Gli scavi a Mont'e Prama nel 1975*, e C. Tronchetti, *Gli scavi a Mont'e Prama dal 1977 al 1979*, entrambi in *La Pietra e gli Eroi. Le sculture restaurate di Mont'e Prama*.

le, durante l'aratura di un campo privato, di alcuni frammenti fittili riconducibili a sculture antropomorfe (Fig. 5).

Dopo una breve, tempestiva esposizione nelle sale del Museo Archeologico di Cagliari, i reperti furono conservati nei depositi, e nel tempo pro-



Fig. 5. Campagna di scavo a Mont'e Prama del 1979

gressivamente affiancati da ulteriori frammenti provenienti da differenti campagne di indagine, sino a superare i cinquemila pezzi. A partire dallo scavo diretto dall'archeologo Carlo Tronchetti, gli esemplari più completi e interessanti furono esposti nello stesso museo, e iniziarono a circolare in diverse mostre in Italia e all'estero¹⁵.

Delocalizzati e decontestualizzati, in stato fortemente frammentario ed esposti solo parzialmente, i reperti non accesero particolarmente la fantasia del pubblico. Tuttavia, presso la comunità scientifica, man mano che il sito di Mont'e Prama continuava a riservare importanti scoperte, pren-

Guida all'esposizione, H_demia.ss/press, Sassari 2011, a cura di V. Santoni et al., rispettivamente pp. 17-20 e 21-24; R. Zucca, *Monte Prama (Cabras, OR). Storia della ricerca archeologica e degli studi*, in *Tharros Felix 5*, a cura di A. Mastino, P.G. Spanu e R. Zucca, Carrocci, Roma 2013, pp. 199-296; A. Mastino, R. Zucca, *Storia degli studi*, in *Mont'e Prama I. Ricerche 2014*, a cura di G. Ranieri e R. Zucca, Carlo Delfino, Sassari 2014, pp. 17-28.

¹⁵ R. Zucca, *Mont'e Prama cit.* 2014, p. 18.

deva piede la consapevolezza della necessità di intervenire per dare ordine e senso a quei frammenti.

«In effetti – scriveva Giovanni Lilliu nel 1997, inserendo a pieno titolo i guerrieri di Mont’e Prama nella sua narrativa della cultura sarda come cultura resistente¹⁶ – le nostre statue debbono essere considerate uno straordinario episodio artistico, culturale e persino storico estraneo al classico, direi anche anticlassico, come l’intera civiltà – quella nuragica – che lo ha prodotto al culmine del suo lungo e prestigioso cammino»¹⁷.

Un punto di svolta si colloca nel 2005, anno in cui l’Accordo di Programma Quadro (APQ) in materia di beni culturali siglato tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Regione Autonoma della Sardegna¹⁸ incluse tra le azioni di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale regionale la realizzazione di un centro di restauro presso Li Punti, borgata alla periferia di Sassari, il cui primo e complesso compito sarebbe stato quello di tentare la ricomposizione del vero e proprio puzzle archeologico costituito da oltre cinquemila reperti¹⁹.

Il suggestivo titolo del progetto, *Prenda ’e Zenia* («Gioiello di Stirpe»), introduce, sul piano semantico, due elementi destinati a rimanere centrali nell’ambito della comunicazione relativa alle statue di Mont’e Prama: da un lato l’idea della preziosità, del gioiello, del pezzo straordinario, dall’altro quello della stirpe, del popolo, del valore identitario attribuito al gruppo in virtù di una supposta continuità etnica e/o culturale fra gli antichi Nuragici e i Sardi contemporanei²⁰.

Al Centro di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali di Sassari – all’epoca diretto dalla funzionaria archeologa della Soprintendenza per i Beni Archeologici per le province di Sassari e Nuoro, Antonietta Bonino – arrivarono oltre dieci tonnellate di frammenti, che vennero meticoloso-

¹⁶ G. Lilliu, *La costante resistenziale sarda*, «Studi sassaresi», 3 (1973), pp. 47-60, consultabile oggi nella moderna edizione critica a cura di A. Mattone, Ilisso, Nuoro 2022, pp. 225-237. Cfr. A. Camarda, *I nuragici fra noi. Arte e artigianato sardo del Novecento, fra ricerca delle origini e desiderio di modernità*, in *L’Onda nuragica. Arte, artigianato e design alla prova della Preistoria*, a cura di G. Altea e A. Camarda, Allemandi, Torino 2025, pp. 12-27, in particolare 18-19.

¹⁷ G. Lilliu, *La grande statuaria nella Sardegna nuragica*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali storiche e filologiche, ser. IX, vol. IX, cap. 3, Roma 1997, p. 290.

¹⁸ <https://sardegna.cultura.gov.it/attivita/accordi-di-programma-quadro/> (ultimo accesso: 31.12.2025).

¹⁹ A. Bonino, *Pianta idee, cresceranno sculture*, in *La Pietra e gli Eroi* cit., pp. 41-42.

²⁰ In questo senso, l’operazione non è neutrale né solo descrittiva: concorre, fin dall’inizio, alla costruzione di un discorso pubblico che inquadra Mont’e Prama come capitale simbolico dell’identità sarda contemporanea. Cfr. *L’onda nuragica* cit.

samente disposti su tavoli da lavoro per una superficie complessiva di circa 140 metri quadrati. La documentazione fotografica e video della campagna di restauro restituisce un'immagine emblematica delle difficoltà interpretative incontrate da archeologi e restauratori e, più ancora, della drammatica fragilità del patrimonio culturale. La visione delle superfici frammentate diventa, così, metafora della parzialità conoscitiva e della necessaria negoziazione interpretativa attorno al passato (Fig. 6).



Fig. 6. Frammenti delle statue al Centro di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali di Sassari, 2007 ca.

I restauri, effettuati dal 2007 al 2011 dall'impresa privata Centro di Conservazione Archeologica (CCA) di Roma, portarono alla ricostruzione parziale di venticinque statue antropomorfe e tredici modelli di nuraghe, in un lungo processo caratterizzato da una precoce attenzione per la dimensione espositiva, attraverso l'adozione dei principi del restauro aperto. Durante il periodo di permanenza nel centro, infatti, le grandi finestre permisero l'osservazione diretta dei restauratori al lavoro, e si organizzarono open day, attività per le scuole, visite guidate e altri momenti divulgativi. Pratiche che si inseriscono nel più ampio contesto dei modelli museologici e conservativi che, dagli anni novanta in poi, promuovono la trasparenza dei processi istituzionali e la condivisione del sapere specialistico con il pubblico, ma anche, dall'altro lato, all'interno di un modello di spettacolarizzazione non privo di criticità e rischi.

Il restauro, tradizionalmente inteso come attività tecnica confinata in spazi laboratoriali invisibili, viene così trasferito sul palcoscenico della sfera pubblica. Ciò comporta effetti molteplici: da un lato favorisce la consa-

pevolezza delle difficoltà conservative e delle scelte tecniche operate — trasformando il pubblico in osservatore informato del processo di cura dell’oggetto; dall’altro contribuisce alla costruzione di una narrazione di attesa, di rivelazione progressiva, che accresce l’interesse mediatico e istituisce una relazione emotiva e partecipativa tra la comunità e le statue. Il restauro non è più solo un atto tecnico di ricomposizione, ma un processo sociale e comunicativo che partecipa alla trasformazione dei frammenti in un futuro oggetto identitario condiviso.

In questo modo, le statue di Mont’e Prama escono dalle cerchie specialistiche dell’archeologia e si inseriscono nel dibattito sociale e politico: diventano oggetto di discussione nei media, simbolo di rivendicazioni territoriali, emblema di un passato rivisitato e riattivato. La ricomposizione fisica dei reperti procede di pari passo con la ricomposizione simbolica di un immaginario collettivo nel quale i “giganti” sono chiamati a rappresentare più di quanto materialmente siano, diventando attori di un processo identitario in corso.

La cultura della partecipazione, d’altra parte, come mostrato da Claire Bishop²¹, non è di per sé garanzia di democratizzazione dei processi, e può anzi diventare una forma di delega estetizzata. In questa direzione, il restauro aperto può scivolare in una forma di spettacolarizzazione tecnica del lavoro conservativo, inscrivendosi in quella che Markus Miessen ha definito «l’incubo della partecipazione»²², ovvero la partecipazione come dispositivo di inclusione forzata o apparentemente consensuale — «Harmornistan» —, che rischia di neutralizzare il dissenso e di trasformare l’osservatore in uno spettatore passivo di un processo già deciso altrove. Questo meccanismo diviene particolarmente rilevante nel momento in cui la ricostruzione materiale dei reperti si intreccia con la ricostruzione identitaria della comunità sarda contemporanea: i visitatori sono invitati ad assistere alla “riemersione” dei “giganti” come antenati, testimoni di una continuità genealogica implicita. La partecipazione pubblica, così strutturata, contribuisce non tanto alla moltiplicazione delle letture possibili, quanto alla loro canalizzazione verso una narrativa identitaria univoca. Il rischio è quello di sostituire il dialogo critico con una forma di adesione affettiva, nella quale la comunità viene coinvolta come co-spettatrice nel

²¹ C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London e New York 2012.

²² M. Miessen, *The Nightmare of Participation (Crossbench Practice as a Mode of Criticality)*, Sternberg Press, Berlin e New York 2009.

processo di costruzione di un immaginario condiviso, ma non necessariamente come co-autrice di esso.

Questi processi arrivarono a maturazione lungo il corso degli anni, per culminare, nel novembre del 2011, con la mostra, allestita nello stesso Centro di Restauro, *La Pietra e gli Eroi*²³. L'esposizione delle venticinque sculture – sedici pugilatori, cinque arcieri e quattro guerrieri – fu celebrata non solo come l'esito felice, ancorché parziale, di un restauro complesso, né semplicemente come momento di condivisione di un patrimonio archeologico straordinario per la sua unicità nel contesto mediterraneo, ma soprattutto come una restituzione materiale che assumeva il valore di un risarcimento morale: la grandezza, vera o presunta, della civiltà autrice delle statue diveniva attestazione profetica della grandezza dei Sardi del presente.

Questa sovrastruttura ideologica risultava invece assente nell'allestimento a cura dell'architetto Vanni Maciocco, che collocava le sculture sullo sfondo di un grande *wallpaper* rappresentante il paesaggio di Cabras, appena sfalsate per creare, più che dei veri e propri gruppi, un ritmo in una teoria uniforme e sobria (Fig. 7).

Essa emergeva piuttosto a livello linguistico, nell'affermarsi – a seguito di lunghe diatribe – della denominazione di “giganti” che diventò, a partire da questa data, sempre più diffusa sino a imporsi, in pochi anni, come canonica.

La Direttrice regionale per i beni culturali e paesaggistici della Sardegna Maria Assunta Lorrain era ancora prudente: nel catalogo le statue erano definite come

sculture simbolo di una civiltà passata e testimonianza del raggiungimento di tecniche che possono sostenere più che dignitosamente il non facile confronto con produzioni coeve. Non so se sia corretto definire i nostri guerrieri “giganti”, certamente definirli tali ci permette però, in termini di comunicazione, di giocare con il riferimento al fortunato aforisma di Bernardo di Chartres ‘Siamo come nani che stanno sulle spalle dei giganti’.

Tutt'altro tono aveva la presentazione dell'allora Presidente della Regione Ugo Cappellacci che esordiva:

Eccoli ritornare dopo il restauro, i nostri Giganti. Hanno un fascino antico e al tempo stesso appaiono testimoni del contemporaneo. Eccoli, i Giganti, pronti a raccontare ai Sardi e al mondo chi sono. E quali gesta straordinarie hanno compiuto per

²³ *La Pietra e gli Eroi. Le sculture restaurate di Mont'e Prama*, Sassari, Centro di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, 22 novembre – 29 dicembre 2011.

essere stati scolpiti e immortalati nella pietra. Per la Regione Sardegna il mito e il territorio, oggi forse più di ieri, sono combinazioni indissolubili per alimentare il fascino della propria storia. E queste statue di eroi ne interpretano l'essenza più profonda. [...] L'unicità, l'imponenza, la quantità delle statue rimandano ad affascinanti scenari, non ultima l'ipotesi di una civiltà sarda di avanguardia nel Mediterraneo.



Fig. 7. La pietra e gli Eroi. Veduta dell'installazione della mostra a Sassari, 2011

In questa retorica, la civiltà nuragica viene riletta attraverso una grammatica esplicitamente eroica e agonistica, in cui la continuità identitaria si costruisce attorno a figure esclusivamente maschili, rafforzando una narrazione del passato fondata sulla potenza, sulla competizione e sulla genealogia virile.

È da sottolineare come il processo di “gigantificazione” delle statue di Mont’e Prama tragga origine dalla lettura, parzialmente errata, di un passo del lungo saggio che Giovanni Lilliu dedicava loro già nel 1997 e che costituisce, a tutt’oggi, uno dei testi fondamentali sulla statuaria monumentale sarda di età nuragica (Fig. 8). Scriveva l’archeologo:

Le statue sono tutte di grandi dimensioni, talune di statura superiore a quella umana, convenienti appunto e significative dell’alto rango dei personaggi rappresentati e idealizzati al grado eroico, consoni al modello eroico-aristocratico di governo della società del tempo. Gli straordinari *kolossôî* (nel senso etimologico e pregnan-

te del termine), rivelano soggetti esclusivamente maschili, militari o espressivi di areli, in veste di arcieri, opliti forniti di spada e scudo rotondo, pugilatori che sollevano con una mano uno scudo oblungo a protezione della testa ed hanno l'altra mano chiusa entro un guanto armato²⁴.

Lilliu specificava come il suo uso della parola *kolossôî* – colossi – fosse da intendersi in «senso etimologico e pregnante»: un riferimento alla teo-

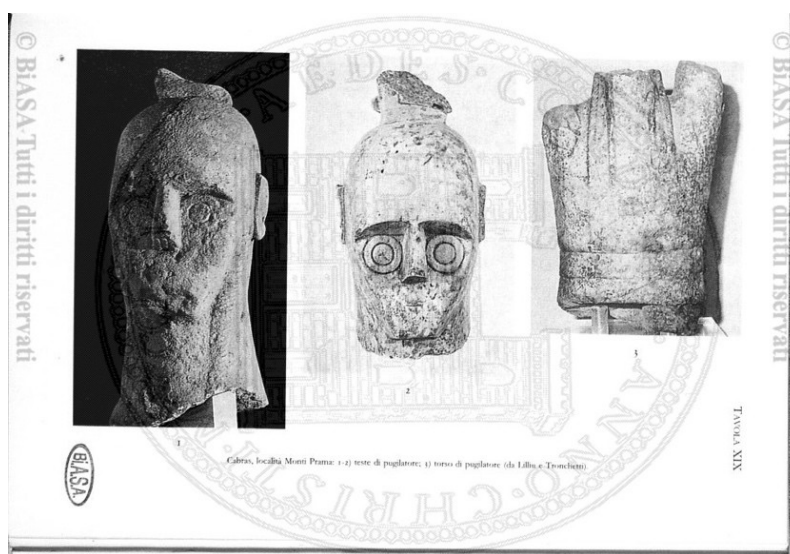


Fig. 8. Tavola XIX del seminale saggio di Lilliu *La grande statuaria nella Sardegna nuragica*, 1997

ria avanzata da Èmile Benveniste già nel 1932, secondo la quale il termine farebbe riferimento a statue funerarie «sostitute rituali, dei “doppi”, che prendono il posto degli assenti e continuano la loro esistenza terrestre»²⁵. Nessun riferimento, dunque, alla dimensione di tali effigi (che anzi, in epoca classica, sono generalmente molto piccole, e più di frequente legate non ai culti funerari, bensì a rituali magici su persone viventi), ma, piuttosto, alla rappresentazione di uomini divinizzati²⁶.

²⁴ G. Lilliu, *La grande statuaria* cit., p. 288.

²⁵ E. Benveniste, *Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue*, «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes», 6 (1932), p. 119.

²⁶ Interpretato in questo modo, l'intero passo guadagna in coerenza. L'apparente contraddizione fra il significato comune e quello filologico della parola colosso è stato argomento battuto dagli studi novecenteschi e, in particolare, l'oggetto di un'ampia dissertazione di Matthew W. Dickie. *What Is a Kolossos and How Were Kolossoi Made in the Hellenistic Period?*, «Greek Roman & Byzantine Studies», 37 (1996), pp. 237-257, pubblicata appena un anno prima del testo dell'archeologo sardo.

L'idea del colosso nel senso comune del termine di statua colossale e, per estensione, quella di gigante inteso come uomo eccezionalmente alto, prese piede, dunque, anche come risarcimento simbolico di una popolazione storicamente tra le più basse d'Europa²⁷, a discapito delle reali intenzioni di Lilliu. A quest'ultimo, tuttavia, può essere legittimamente attribuito un fiero spirito di rivendicazione identitaria e la volontà di istituire un legame forte fra i Sardi del presente e i loro antenati preistorici.

È un'esigenza politicamente trasversale che emerge anche in un'altra iniziativa dell'Accordo di Programma Quadro fra regione e stato del 2005: la creazione di un nuovo Museo Regionale dell'Arte Nuragica e dell'Arte Contemporanea del Mediterraneo a Cagliari.

Tra i più entusiasti promotori del progetto figura Renato Soru²⁸, allora Presidente della Regione Sardegna e dichiarato ammiratore del pensiero di Giovanni Lilliu. Così si legge, ancora oggi, sul sito istituzionale della regione:

Il progetto del museo di Cagliari dedicato all'arte nuragica e all'arte contemporanea si propone di far conoscere e di valorizzare una civiltà tanto antica e affascinante quanto ancora poco nota. La ricchezza delle testimonianze dell'età nuragica, la loro varietà di forme – che spazia dai piccoli bronzi alle grandi statue in pietra rinvenute a Monti Prama, presso Oristano – la forza e l'originalità di espressione artistica che le caratterizzano, paragonata da alcuni a quella delle più ardite opere delle avanguardie del Novecento, attendono ancora di essere pienamente comprese ed apprezzate. Il nuovo museo potrà creare le condizioni perché questo accada: restituendo le testimonianze e le opere nuragiche all'orizzonte dell'esperienza estetica, le farà scoprire al pubblico più largo, e innanzi tutto agli stessi sardi, contribuendo a rafforzare il senso di appartenenza e la consapevolezza dei valori della loro storia e della loro cultura; facendole interagire con le ricerche artistiche contemporanee, ne farà percepire l'attualità e metterà in luce il senso e il valore che mantengono nel presente. Non si tratta di un valore unicamente estetico: un aspetto fondamentale della civiltà nuragica è rappresentato dall'apertura e dal dinamismo che l'hanno portata a proiettarsi all'esterno, a intrecciare e sviluppare intensi contatti economici e culturali con gli altri popoli del Mediterraneo. Di questo atteggiamento di apertura i sardi di oggi si sentono eredi; profondamente legati ai valori identitari, concepiscono l'identità non soltanto come forza che proviene dalla propria tradizione, ma anche come disponibilità al confronto, all'incontro con l'altro, al mutamento. Il nuovo museo nasce dunque sotto il segno dell'apertura e del confronto. Dalla sua posizione in un'isola che è al Nord del Sud del mondo, lontana dai grandi centri dell'arte e del mercato, lavorerà per diventare un punto di riferimento per le ricerche

²⁷ G.M. Pes et al., *Why were Sardinians the Shortest Europeans? A Journey through Genes, Infections, Nutrition, and Sex*, «American Journal of Physical Anthropology», 163 (2017), pp. 3-13.

²⁸ Ugo Cappellacci era esponente del partito di centro-destra Forza Italia, mentre Renato Soru apparteneva alle fila del Partito Democratico di centro-sinistra.

artistiche condotte oggi nell'area mediterranea e nordafricana. In un quadro geopolitico in rapida trasformazione, attraversato da fratture, squilibri e tensioni sempre più acute, il Mediterraneo ha da tempo cessato di essere un crogiolo di culture, lo snodo di fertili scambi tra i popoli e le etnie. Per trasformarlo da frontiera calda in spazio di circolazione e comunicazione servono luoghi di incontro e momenti di dialogo dei quali l'arte, la cultura si offrono come occasione. Vorremmo che questo museo contribuisse a fare della Sardegna uno di quei luoghi²⁹.

L'unione fra preistorico e contemporaneo e il ruolo di guida assegnato al primo sul secondo riflettono l'impostazione data da Giovanni Lilliu alle attività espositive patrocinate dalla Regione Sardegna e organizzate nel 1949 presso la Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia: la *Mostra dei Bronzi Nuragici* e la *Mostra d'Arte Moderna della Sardegna*³⁰. Due esposizioni parallele che si proponevano, da un lato, di mostrare la grandezza della civiltà nuragica, dall'altro, di ribadire la sostanziale continuità anticlassica con la Sardegna contemporanea e spingere le nuove generazioni di artisti a processi di emulazione non tanto o non necessariamente di forme e tipi, ma di "spirito" e senso³¹.

Questa stessa idea, aggiornata a una dimensione pan-mediterranea ma, come si vedrà, non ulteriormente precisata, costituì la premessa e il principio ordinatore del concorso internazionale di architettura lanciato per la progettazione del nuovo museo, destinato a sorgere nel Nuovo Borgo Sant'Elia, quartiere degradato della città di Cagliari, in un'area prospiciente il mare e non lontana dall'allora stadio comunale.

Il bando per il nuovo centro espositivo – denominato «Betile» in riferimento alle pietre sacre preistoriche tanto diffuse nell'isola – venne realizzato in collaborazione con il Politecnico di Milano e la rivista DOMUS, diretta al tempo dall'architetto milanese Stefano Boeri, che presiedeva una giuria tra cui spiccavano curatori internazionali come Hans Ulrich Obrist e Catherine David, l'intellettuale e studioso Salvatore Settis, unico rappre-

²⁹ https://sed.regione.sardegna.it/bandi_internazionali/betile/progetto.html#content (ultimo accesso: 31.12.2025).

³⁰ *Mostra dei Bronzi Nuragici e Mostra d'arte moderna della Sardegna*, Sala dell'Opera Bevilacqua La Masa all'Ascensione, Venezia, 5-31 agosto 1949.

³¹ Cfr. A. Camarda, *I Nuragici fra noi* cit., pp. 19-20.

sentante dell'ambito archeologico³², architetti e ingegneri³³, e, con una certa sorpresa, lo stilista Antonio Marras³⁴.

Tra i partecipanti alla competizione, per un appalto per cui vennero stanziati inizialmente 40 milioni di euro, furono alcuni degli studi di architettura più importanti a livello globale nel campo della progettazione museale, tra cui Zaha Hadid (che sarebbe risultata vincitrice), Massimiliano Fuksas, Herzog & de Meuron e Jean Nouvel. Ai progetti finalisti fu dedicata, alla fine del 2006, una mostra³⁵, introdotta dal testo di Soru già citato affiancato da uno di Lilliu del 1966³⁶, che ricordava proprio la mostra veneziana del 1949 e rivendicava per i bronzetti sardi un posto preminente – come testimonianza e fonte di ispirazione – nella cultura contemporanea³⁷.

I progetti presentati rispondevano a diverse istanze presentate dal comitato scientifico, focalizzandosi, a seconda dei casi, sul rapporto con il mare, su quello con la città e più in generale il territorio retrostante, sul-

³² Gli archeologi esperti di preistoria e protostoria erano presenti in forze nel comitato scientifico del progetto, con funzione consultiva nella redazione del bando: a partire dallo stesso Giovanni Lilliu, allora novantunenne, e poi Enrico Atzeni e Alberto Moravetti. Completavano il parterre gli archeologi classici Salvatore Settis e Anna Maria Mura Sommella. Boeri, Collu, David, Obrist e Settis assumeranno il doppio ruolo di membri del comitato e della giuria, mentre nessun esperto di archeologia nuragica sarà coinvolto nel processo di selezione.

³³ Come riportato nel bando di gara, la giuria era composta dagli ingegneri Elisabetta Pisano e Enrico Corti; dagli architetti Stefano Boeri e Luigi Snozzi; da Antonio Marras, fashion designer; da Cristiana Collu, direttrice del Museo dell'Arte della Provincia di Nuoro (MAN); da Catherine David e Hans Ulbrich Obrist, critici d'arte e curatori, e dallo storico dell'arte Salvatore Settis, oltre che da un rappresentante, rispettivamente, della Federazione degli Ordini degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Sardegna, della Federazione degli Ordini degli Ingegneri della Sardegna e del Comune di Cagliari.

³⁴ La presenza di Marras in questo contesto è da ricercarsi nel successo della sua formula etno-chic identitaria, sulla scorta delle tendenze glocal dei primi duemila, che portano lo stilista ad affermarsi sul piano internazionale (sarà direttore artistico di Kenzo dal 2003 al 2011) e a diventare un'icona della cultura sarda, grazie anche alla serie di mostre, curate da Giuliana Altea, del ciclo *Trama Doppia*, che lo vedono dialogare, di volta in volta con artiste e artisti (Maria Lai, Claudia Losi, Carol Rama e altri). Questo ruolo di vate di un'identità sarda cool ma comunque legata alle radici folkloriche dell'isola non abbandonerà più Marras, e, come si vedrà nel prosieguo del saggio, si intreccerà di nuovo con le statue di Mont'e Prama.

³⁵ *Betile. Hadid, Archea, Lagnese, Obr, Herzog & de Meuron, Mutti, Fuksas, Byrne, Garofalo. Mostra dei 9 progetti finalisti del concorso internazionale di progettazione architettonica per la realizzazione del museo mediterraneo dell'arte nuragica e dell'arte contemporanea*, Cagliari, Lazzaretto di Sant'Elia, 20 novembre-10 dicembre 2006. Le informazioni sono tratte dalla brochure della mostra, disponibile on line all'indirizzo https://www.regione.sardegna.it/documenti/1_27_20061117164123.pdf (ultimo accesso: 31.12.2025).

³⁶ Tratto da Giovanni Lilliu, *Sculture della Sardegna nuragica*, La Zattera, Cagliari 1966, p.10.

³⁷ Significativo il fatto che, pur se parte del comitato scientifico, Lilliu non scriva un testo originale ma si limiti a ripubblicare uno stralcio da un lavoro degli anni sessanta.

l'analogia formale con elementi dell'arte e dell'architettura preistorica (a volte in senso fin troppo letterale, come nel progetto presentato dal gruppo di progettazione OBR, concepito come una moderna reggia nuragica), o con forme organiche che rimandavano a un arcaico prima e al di là dell'esperienza umana, come nel caso di Fuksas e, appunto, della vincitrice Hadid (Fig. 9).



Fig. 9. Zaha Hadid, Progetto per il Museo "Betile", 2006.nella Sardegna nuragica, 1997

Nel progetto di Hadid l'idea di un edificio museo concepito come una «concrezione corallina [...] in grado di ospitare, in un continuo scambio osmotico con l'ambiente esterno, attività culturali in un ambiente vivo e mutevole»³⁸ si intrecciava con la necessità di strutturare gli spazi e le funzioni dell'edificio per un uso popolare e di massa, con una particolare enfasi sulla dimensione commerciale e ricettiva. Si legge nell'opuscolo di presentazione:

La presenza all'interno e nei pressi del Museo di spazi di tipo ricettivo e di intrattenimento rivolti sia ai visitatori, sia ai turisti, sia ai cittadini, potrà infatti aiutare il Museo a connotarsi come porta di accesso e visibilità per l'isola³⁹.

E ancora:

³⁸ Zaha Hadid, *Betile*. brochure realizzata in occasione della mostra *Betile*, p. 6.

³⁹ Ivi, p. 2.

Il percorso dell'area comunicazione si articola lungo il loggiato del piano terra in continuo dialogo con le cavità esterne. Un percorso informativo che può al suo interno contenere anche aree per sponsor⁴⁰.

Venendo all'analisi del percorso espositivo, ecco affacciarsi le statue di Mont'e Prama, che avrebbero dovuto costituire — secondo la richiesta del comitato scientifico — «il nucleo iniziale della raccolta»⁴¹. È evidente come il progetto — tutti quelli presentati, del resto — risentisse della mancanza di un piano museale coerente, capace di andare al di là della comparazione, di fatto ideologica, tra passato e presente. Ciò che mancava era una concezione narrativa in grado di presentare la civiltà nuragica in una o molteplici prospettive che ne restituissero il valore storico, il senso estetico, la pregnanza culturale e la complessità delle interazioni tra questi elementi, sia nella loro dinamica interna, sia nel confronto con le coeve civiltà mediterranee con cui quella nuragica ebbe rapporti e scambi significativi.

Nell'assenza di tali riferimenti, la proposta dello studio Hadid appare sostanzialmente generica, oscillando tra la necessità — pur chiaramente avvertita — di mantenere l'unità della collezione di reperti proveniente da Mont'e Prama, e l'esigenza estetica e effettistica di isolare le statue rispetto ai betili e soprattutto ai modelli di nuraghe, «soprattutto — si dice di questi ultimi — alla luce del fatto che non sono gli unici modellini rinvenuti in Sardegna»⁴².

L'enfasi commerciale dello spazio museale, unita alla sostanziale indifferenza nei confronti dei contenuti esposti, rivela con particolare chiarezza l'essenza post-moderna e tardo-capitalista del progetto del Betile: un dispositivo che prende avvio da una prospettiva culturale e identitaria, ma che si ritrova presto catturato da una logica dello spettacolo e del consumo culturale. In questo quadro, è l'edificio stesso — nella sua iconicità architettonica e nel suo valore di immagine — a costituire il vero centro simbolico del sistema, secondo una dinamica che richiama quella che Jameson definisce «logica culturale del tardo capitalismo»⁴³, in cui la forma museo opera primariamente come superficie di visibilità e come marchio estetico. La funzione epistemica dell'istituzione museale viene così

⁴⁰ Ivi, p. 7.

⁴¹ https://sed.regione.sardegna.it/bandi_internazionali/betile/idea.html (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁴² Zaha Hadid, *Betile cit.* p. 14.

⁴³ F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

subordinata alla performatività dell'edificio come attrattore, iscritto in una visione — seducente ma rischiosa — di sviluppo territoriale, di facilitatore di indotto e di industria culturale, nella quale il museo tende a funzionare più come dispositivo di produzione di immagine e di capitale simbolico che come luogo critico di elaborazione del sapere.

Non è un caso che il dibattito pubblico del tempo ruotasse sostanzialmente intorno a una domanda di fondo, ossia se e come il Betile potesse generare flussi di architurismo, rendendo Cagliari una meta per appassionati e turisti interessati a edifici spettacolari a firma di archistar, e, insomma, replicare quello che viene comunemente citato come “effetto Bilbao”, in riferimento all'impatto del Guggenheim di Bilbao, disegnato da Frank Gehry, che dalla sua costruzione nel 1997, ha portato nella città basca più di un milione di turisti all'anno, con un impatto consistente per l'economia e la società della regione⁴⁴.

Tutto ciò senza, per altro, che venissero affrontate in modo critico le problematiche — già emerse in relazione al museo spagnolo⁴⁵ — relative alle conseguenze profonde insite nel modello di sviluppo turistico proposto, in cui la cultura diventa strumentale a una rigenerazione economica e non un fine da perseguire per il bene della società nel suo complesso, e nemmeno quelle relative alle effettive prospettive di crescita e stimolo alle energie creative del territorio.

Tra le critiche effettivamente avanzate, invece, vi fu chi notò come, sulla scorta del pensiero di Lilliu, si proponesse una visione essenzialista, che, connettendo preistoria e contemporaneo, avrebbe obliterato tutte le altre epoche, saltando a piè pari la storia e la cultura della Sardegna, sia nelle sue espressioni più “alte” che in quelle, molto ricche e di

⁴⁴ Il termine *architurismo* – *architurism* si afferma all'inizio degli anni 2000 proprio in connessione con il successo del museo di Gehry, e dà il titolo a una mostra e una conferenza organizzata dal Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture della Columbia University nel 2002. In quell'occasione, furono individuati quattro temi strutturali del discorso: l'autenticità, l'esotismo, l'escapismo e la spettacolarità. Se, chiaramente, l'interesse per le grandi architetture è connotato al turismo sin dalle sue origini, il fenomeno in oggetto riguarda la tendenza molto più recente a considerare la funzione turistica come primaria per gli edifici, e anzi a pensarne la costruzione proprio in vista di un'attrattività globale, che porta a enfatizzare, già a livello progettuale, i temi di cui sopra (cfr. *Architourism: Authentic, Escapist, Exotic, Spectacular*, a cura di J. Ockman e S. Frausto, A Buell Center/Columbia Book of Architecture, Prestel, New York e London 2005). Cfr. anche <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/press-room/press-releases/the-guggenheim-museum-bilbao-has-its-best-year-in-history> (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁴⁵ E. Baniotopoulou, *Art for whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies: the Case of the Guggenheim Bilbao*, «Journal of Conservation and Museum Studies», 7 (2001), p.12.

riconosciuto valore identitario, delle produzioni popolari⁴⁶. La visione “resistente” di Lilliu, inoltre, almeno nella sua vulgata, si prestava a un’interpretazione isolazionista, occultando la memoria dei molti e significativi incontri e scambi tra le popolazioni isolate e le altre che, a vario titolo e nel corso dei secoli, con esse si erano intrecciate⁴⁷.

L’impianto progettuale era viziato da un’ulteriore contraddizione. Si postulava, infatti, l’esistenza di una scena artistica sarda dotata da un lato dell’energia, dall’altro di una specificità culturale sufficiente a riempire gli spazi del museo dedicati al contemporaneo (inteso a partire dagli anni sessanta) con opere orientate al concettuale, alla performance e alle pratiche *site-specific*⁴⁸. Tuttavia un’analisi dell’arte sarda dagli anni sessanta ad oggi, condotta sia attraverso le poche ricognizioni strutturate⁴⁹ che attraverso la ricerca sul campo, rivela una forte persistenza dei media tradizionali, in particolare della pittura, spesso in piccolo o medio formato,

⁴⁶ Così, ad esempio, l’archeologo Marcello Madau: «Il messaggio progettuale del “Betile” sembra esclusivista, perché seleziona solo l’arte nuragica ed esclude il resto della memoria [...]». Eppure artisti come Nivola (l’Istituzione dovrebbe saperlo, già da Via Roma) partirono proprio dalla dea madre pre-nuragica. L’idea avanzata dalla Regione (il gruppo progettuale, logicamente, ha dovuto seguire le prescrizioni del bando) sembra davvero impostarsi su cesure gravi, che potrebbero rendere paradossalmente necessari volta per volta, ad esempio, un museo sui rapporti dell’arte neolitica, o dell’arte “sardo-punica”, o di quella medievale con l’arte contemporanea. Bisognerebbe tentare – e l’operazione non è museologicamente facile, anche per lo spazio non immenso, ma bello, dedicato all’esposizione – di rappresentare la traccia lunga (parafrasando Lilliu, la “costante anticlassica”), di puntare su linee espositive forti e quantitativamente contenute. Mirare con coraggio al “museo della meraviglia” più che a quello “razionale”. E le “dee madri”, le opere litiche puniche, o le straordinarie terrecotte popolaristiche dei ceti indigeni subalterni possono ben adattarsi a seguire e precedere, proprio nei fascinosi e magici spazi interni progettati dalla grande Zara Hadid, non molte “statue colossali”» (<https://www.manifestosardo.org/la-divina-dimora-betili-e-insensata-animalia/>); argomentazione ripresa in L. Gallinari, *Il museo Bètile di Cagliari e un fallito tentativo di costruzione dell’identità sarda*, in *Memoria y Milenio, III. Europa - America. Museo, Archivos y Bibliotecas para la historia de la Ciencia*, a cura di C.A. Lértora Mendoza, FEPAI, Buenos Aires 2010, p. 5. https://www.researchgate.net/publication/283725_012_Gallinari_Luciano_Il_museo_Betile_di_Cagliari_e_un_fallito_tentativo_di_costruzione_dell'identita_sarda (ultimo accesso: 31.12.2025). Da notare però che, mentre Madau accetta la tesi “resistenziale” di Lilliu, Gallinari la contesta alla base.

⁴⁷ Ivi, pp. 6-7.

⁴⁸ Zaha Hadid, *Betile* cit. p.12.

⁴⁹ La ricostruzione storiografica dell’arte sarda del Novecento si deve in primo luogo a Giuliana Altea e Marco Magnani (G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura del primo '900*, Ilisso, Nuoro 1995 e G. Altea, M. Magnani, *Pittura e scultura dal 1930 al 1960*, Ilisso, Nuoro 2000). Al di là di trattazioni monografiche, sono poche le analisi relative al periodo post-1960, tra cui va citato il ciclo di mostre, e il relativo catalogo, organizzato dal MAN di Nuoro a partire dal 2016, con il titolo di – non sorprenderà – *La Costante resistenziale (Arte contemporanea in Sardegna (1957-2017))*, a cura di M. Deiana, L. Giusti, e E. Manca, Magonza, Arezzo 2017).

come del resto tipico di situazioni periferiche e di un mercato dell'arte locale poco sviluppato.

In aggiunta, il progetto di un museo dedicato all'«arte contemporanea del Mediterraneo» presupponeva l'esistenza di una koinè artistica legata da rapporti di scambio o da affinità culturali tra i paesi che si affacciano sul *mare nostrum*. Tuttavia, tale koinè non è rintracciabile nella realtà dei contesti artistici, sia per ragioni storico-politiche (comprendendo il Mediterraneo paesi profondamente diversi per cultura, religione, condizioni economiche e sociali), che per il più generale funzionamento del sistema dell'arte, per sua natura globale e incentrato – nel periodo in oggetto e per molti versi ancora oggi – sui grandi centri metropolitani di produzione, esposizione e mercato dell'arte, tra Europa e Stati Uniti.

Non ci fu, comunque, l'occasione di portare alla prova dei fatti queste e altre questioni, poiché il progetto si arenò a causa del drammatico lievitare dei costi e, soprattutto, della nascita di un dissidio politico fra enti locali, in particolare tra la Regione, promotrice del progetto e guidata da una coalizione di centro-sinistra, e il Comune di Cagliari, governato dal centro-destra e proprietario dei terreni su cui avrebbe dovuto sorgere il museo. La diatriba, ricostruibile attraverso i documenti amministrativi, la stampa coeva e svariati interventi su blog e social media, fu lunga e complessa, con il “fantasma” del Betile che ritorna ancora ora, periodicamente, ad animare campagne elettorali e dibattiti politici⁵⁰.

Nel frattempo, il restauro dei “giganti” e il ruolo preminente – per quanto aporetico – a loro assegnato nella narrativa museale del Betile avrebbero portato all'esplosione di un nuovo conflitto istituzionale, questa volta tra il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari e il Comune di Cabras, titolare del piccolo Museo Giovanni Marongiu⁵¹, per la custodia e l'esposizione delle statue. Da un lato, il museo cagliaritano rivendicava diritti e responsabilità sul patrimonio archeologico in quanto parte delle colle-

⁵⁰ Un riassunto dei fatti, con toni fortemente polemici, si trova per esempio in un articolo del 2009 a firma di Roberta Vanali, <https://www.exibart.com/politica-e-opinioni/la-storia-infinita-del-betile/> (ultimo accesso: 31.12.2025). Su toni elegiaco-sentimentali è il racconto fittizio di Maria Antonietta Mongiu che immagina l'inaugurazione del museo in un post del blog dell'associazione politica Sardegna Soprattutto del 2014, (<http://www.sardegna-soprattutto.com/archives/2404>, ultimo accesso: 31.12.2025). Ancora nel 2021 lo scrittore Marcello Fois proponeva di spostare il museo a Porto Torres, centro post-industriale nel nord dell'Isola, (<https://www.lanuovasardegna.it/regione/2021/06/05/news/costuiamo-il-betile-a-porto-torres-la-proposta-di-marcello-fois-1.40352909> (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁵¹ Il museo, nato nel 1997 per ospitare parte dei ritrovamenti archeologici dell'area del Sinis, è intitolato al giurista e politico Giovanni Marongiu, nativo di Cabras.

zioni statali; dall'altro, Cabras ne richiamava la prossimità territoriale e dunque le esigenze culturale e identitaria.

Una prima mediazione portò i suoi frutti nel marzo 2014, quando le statue vennero trionfalmente⁵² restituite alla fruizione pubblica, divise, però, tra le due istituzioni, diciassette a Cagliari e otto a Cabras. Si trattava di una situazione temporanea, nell'attesa di predisporre due nuovi spazi espositivi nei due centri. Anche in seguito al completamento di questi, si pensava a un sistema «articolato su due poli fruibili»⁵³, come spiegava il sovrintendente archeologico alle province di Cagliari e Oristano Marco Minoja, nell'ambito di un progetto che avrebbe, in ogni caso, mantenuto un nucleo di tre statue e un modello di nuraghe nel capoluogo di regione, e il gruppo più nutrito di opere a Cabras.

Una soluzione salomonica tesa a rammendare i rapporti strappati fra istituzioni, piuttosto che a preservare l'unità culturale ed estetica del complesso scultoreo; scelta che generò anche al tempo veementi polemiche⁵⁴ e la polarizzazione della politica e dell'opinione pubblica tra i sostenitori, su campi opposti, dell'ipotesi centralistica e di quella localistica.

Le rivendicazioni del Comune di Cabras potrebbero, a una prima analisi, prestarsi a una lettura in chiave di restituzione culturale. Non vi è dubbio, infatti, che in questa fase le sculture, anche grazie alle vicende sin qui richiamate, fossero ormai fuoriuscite dalle cerchie specialistiche dell'archeologia per approdare nel più ampio campo del dibattito culturale, contribuendo a processi di identificazione e rafforzando, soprattutto a livello locale, dinamiche identitarie. Tuttavia, sostenere che i "giganti" appartengano "a Cabras" risulta paradossale e, dal punto di vista storico, improprio: l'abitato attuale è di origine medievale, con attestazioni solo dall'XI secolo. Parimenti, riconoscere una continuità etnica tra gli abitanti di oggi e i Nuragici di Mont'e Prama implicherebbe, per assurdo, problematiz-

⁵² L'evento è celebrato anche da un inserto speciale (*Il ritorno dei Giganti, Dossier Monte Prama [sic]*) del quotidiano «La Nuova Sardegna», venerdì 21 marzo 2014, pp. 25-31.

⁵³ W. Porcedda, *Una doppia casa per i Colossi*, ivi.

⁵⁴ Minoia avanzava argomentazioni non troppo convincenti: «Chi dice che questa è una logica ottocentesca ed estetizzante evidentemente non pensa che la storia dell'arte faccia parte della cultura di una civiltà come l'architettura ad esempio. Noi crediamo invece il contrario e vogliamo raccontare questo capitolo. [...] Qualcuno così mi dovrà spiegare perché se di una tomba si può pubblicare un singolo oggetto ignorando tutto il resto, e nessuno grida allo smembramento, se ne parla invece quando si fa un sistema museale articolato e complesso che documenta tutto, integralmente fino l'ultimo reperto. Sono basito e non capisco!» (ivi).

zare la presenza nello stesso museo dei materiali provenienti da Tharros, colonia fenicia e dunque, secondo tale prospettiva, culturalmente “altra”.

Sembra invece più rigoroso, anche secondo un’ottica archeologica post-processuale, riconoscere la cultura nuragica come patrimonio identitario dell’intera isola, come già proponeva Lilliu, evitando di frammentare un quadro complesso in una serie di appartenenze micro-territoriali difficilmente sostenibili sul piano storico. È noto, d’altra parte, quanto i confini amministrativi contemporanei si intersechino e talvolta si sovrappongano in modo aleatorio rispetto alla geografia archeologica della Sardegna.

Sotto questa luce, le rivendicazioni locali finiscono per celare — come già nel caso del Betile — la medesima logica tardo-capitalista che fa del patrimonio culturale un mezzo di sviluppo turistico⁵⁵. Non si trattava, quindi, di togliere a Cabras un passato (che, storicamente, non gli apparteneva in modo specifico), ma di sottrarre una promessa di futuro nel quadro del turismo culturale: una prospettiva certo legittima, ma che rivela l’impiego strumentale dell’arte e del patrimonio come risorse competitive più che come beni culturali condivisi.

In questa stessa direzione — sospesa tra appropriazione simbolica ed emotiva e operazioni di rebranding culturale — si colloca anche l’assegnazione ai guerrieri di nomi propri in lingua sarda, oggi largamente diffusi nella comunicazione pubblica: «Lussurgiu, Isperanzosu, Langiu, Bustianu, Pantzосу, Crabarissu, Sisinnio, Brotu, Bainzeddu, Larentu, Bobore, Antine, Balente, Fastigiadu, Efis, Longu, Isbentiau, Componidori, Cabilu, Prexau, Sirboniscu, Segundu, Gherrerri, Scudu» e, naturalmente, «Manneddu».

Tale pratica, più che restituire un’identità storica alle statue, operava come dispositivo di *heritagization*, trasformando reperti archeologici in figure emblematiche dell’appartenenza contemporanea e inscrivendoli in una genealogia culturale desiderata più che documentata. Al tempo stesso, la personalizzazione delle sculture ne favoriva la spettacolarizzazione e una certa *folklorizzazione*: i nomi funzionavano come elementi di familiarizzazione e di consumo simbolico, facilitando la loro circolazione mediatica e turistica, ma rischiando di semplificare la complessità storica e culturale del contesto nuragico a favore di un’identità collettiva immediatamente riconoscibile e potenzialmente strumentalizzabile.

⁵⁵ Su questo, si vedano le rigorose posizioni di S. Settis, *Italia S.p.A. – L’assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2007.

A conferma di tale orientamento, nel 2014 prese avvio una campagna politica⁵⁶ volta a portare i Giganti⁵⁷ all'Expo di Milano previsto per l'anno successivo⁵⁸, all'interno di una strategia esplicita di *rebranding* territoriale basato sull'archeologia e orientata alla valorizzazione delle produzioni locali. In questa prospettiva, i guerrieri erano chiamati ad assumere il ruolo di "ambasciatori", secondo un'impostazione ben esemplificata da dichiarazioni quali «l'olio dei Giganti è diverso dall'olio senza padre e senza padrone»⁵⁹.

Ridimensionata questa proposta nella sua formulazione più ambiziosa, le statue furono comunque presenti all'Expo in occasione della tappa milanese della mostra, *L'isola delle torri. Giovanni Lilliu e la Sardegna nuragica*, a cura di Marco Minoja, Gianfranca Salis e Luisanna Usai⁶⁰.

Sebbene non figurassero come protagonisti ufficiali dell'evento, ai Giganti fu riservato un posto di rilievo grazie al progetto Digital Mont'e Prama⁶¹: la ricostruzione digitale delle trentasei statue realizzata dal Visual Computing Group del CRS4 diretto da Enrico Gobetti, poi presentata brevemente anche all'Expo dall'11 al 17 settembre 2025 (Fig. 10).

La produzione dei modelli digitali segnò l'avvio di nuove forme di divulgazione e valorizzazione, estese anche alla realizzazione di repliche fisiche basate su tali modelli. Queste copie vennero progressivamente impiegate sia in contesti museali, sia all'interno di iniziative a più marcata vocazione turistica e promozionale: stand in porti e aeroporti, partecipazioni a ulteriori fiere ed Expo internazionali, tra cui quello più recente di

⁵⁶ https://www.ansa.it/sardegna/notizie/2014/10/18/monte-prama-vargiu-rif-portare-i-giganti-a-expo-milano_c3a7da9b-a4ac-4dc5-ba56-2c5eb955e8c4.html (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁵⁷ A partire da questo paragrafo, l'adozione della forma Giganti in luogo di "giganti" non segnala un'assunzione acritica del termine, ma ne registra la sedimentazione irreversibile nel discorso pubblico e museale.

⁵⁸ *Expo 2015, Nutrire il pianeta, energia per la vita*, Milano, Rho, Pero, 1 maggio-31 ottobre 2015.

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=OwHlveLcPU&list=PL4UZk9uweF4CJYrF1VKpMFU9ro78xqoO9&index=2>. F. Bettio, E. Gobetti, E. Merella, R. Pintus, *Improving the Digitization of Shape and Color of 3D Artworks in a Cluttered Environment*, in *Proceedings of the Digital Heritage International Congress*, Digital Heritage, Marseille 2013, pp. 23-30.

⁶⁰ Organizzata dalla Soprintendenza Archeologica della Sardegna al Museo Archeologico di Cagliari dal 15 marzo al 30 settembre 2014, nel centenario della nascita di Lilliu – scomparso nel 2012 – la mostra fece tappa a Roma prima di arrivare, il 6 maggio 2015, al Museo Archeologico di Milano come iniziativa collaterale dell'EXPO.

⁶¹ <https://www.crs4.it/vic/digitalmonteprama/> (ultimo accesso: 31.12.2025).

Osaka nel 2025 in cui sono state presentate quattro repliche realizzate dal CRS4.

A corollario di questo dinamico espansionismo culturale verso l'esterno, sul fronte interno proseguiva la diatriba tra centro e periferia, con il Comune di Cabras impegnato nella predisposizione delle strutture necessarie ad accogliere stabilmente i reperti. Il progetto per il nuovo padiglio-



Fig. 10. CRS4, *Digital Mont'e Prama*, 2014

ne del Museo Giovanni Marongiu destinato ai Giganti – esito di un concorso di idee bandito già nel 2011, con un budget estremamente contenuto di 10.000 euro per la migliore proposta progettuale⁶² – era stato vinto dal duo di architetti Renata Fiamma e Walter Deiana; tuttavia, alla proclamazione del vincitore non seguì inizialmente lo stanziamento dei fondi necessari alla realizzazione dell'ampliamento⁶³.

Solo in un secondo momento si riuscì a reperire le risorse economiche e a presentare, nel 2015, il progetto esecutivo: una grande sala priva di finestre, concepita per ospitare le statue in un'oscurità evocativa, pensata come metafora della distanza temporale e del mistero che ancora avvolge il complesso scultoreo. Per quanto riguarda l'esterno, la facciata preve-

⁶² *Ampliamento del museo e rinaturalizzazione delle aree antistanti lo stagno. Concorso di idee*, 1 agosto 2011, <https://www.professionearchitetto.it/concorsi/notizie/13822/Ampliamento-del-museo-e-rinaturalizzazione-delle-aree-antistanti-lo-stagno> (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁶³ C. Z., *Il Museo, per l'ampliamento solo briciole. I fondi sono insufficienti: è stato presentato un progetto stralcio, possibile un restyling*, «La Nuova Sardegna», 27 luglio 2015, <https://www.lanuovasardegna.it/regione/2015/07/25/news/il-museo-per-l-ampliamento-solo-briciole-1.11835231> (ultimo accesso: 31.12.2025).

deva in un primo momento il coinvolgimento di Antonio Marras⁶⁴ per la realizzazione di un grande bassorilievo in sandcasting – tecnica prediletta di Costantino Nivola – accompagnato da un programma iconografico dedicato alle Janas, in omaggio a Maria Lai. Si riproponeva così la dialettica tra modernità e preistoria già presente nell’idea del Betile e, ancor prima, nella mostra veneziana curata da Lilliu: un accumulo simbolico di “eccellenze sarde” – Nivola, Lai, Marras, i Giganti – che ben restituisce l’investimento ideologico sotteso al progetto.

Tuttavia, nella versione esecutiva approvata, non senza difficoltà, nel febbraio 2022, lo stilista algherese scompare dal progetto, così come il riferimento alle Janas. Il fregio definitivo propone invece – come sintetizzato dal sindaco di Cabras Andrea Abis – «una riproduzione simbolica dei guerrieri stilizzati e degli elementi dell’acqua, della laguna, della terra e dell’ignoto»⁶⁵, segnando un aggiustamento della componente iconografica nel senso di una maggiore aderenza al soggetto e di un’enfasi sulle componenti territoriali (Fig. 11).

Lo stesso primo cittadino si era reso protagonista, il 9 febbraio 2021, di un’azione fortemente simbolica e mediatica: la chiusura forzata del museo per impedire il trasferimento a Cagliari, a fini di restauro, delle statue allora esposte a Cabras (Fig. 12). L’episodio gli costò una denuncia da parte della Soprintendente Maura Picciau⁶⁶ e l’apertura di un procedimento penale per interruzione di pubblico servizio, successivamente archiviato⁶⁷.

Questo gesto rappresenta il punto di massima tensione nel conflitto tra istituzioni centrali e periferiche, ma anche il preludio alla sua risoluzione. Appena quattro giorni dopo, il 13 febbraio, il governo nazionale stanziò infatti tre milioni di euro per la realizzazione del nuovo museo, delibe-

⁶⁴ M. Pettinau, *Antonio Marras vestirà la facciata del nuovo museo dei Giganti di Mont’e Prama con la tecnica del sand casting di Nivola. Ispirandosi alle Janas di Maria Lai*, «Artribune», 28 luglio 2015, <https://www.artribune.com/tribnews/2015/07/antonio-marras-facciata-nuovo-museo-giganti-monte-prama-tecnica-sand-casting-nivola-janas-maria-lai/> (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁶⁵ *I Giganti avranno una nuova casa. Presentata a Cabras la nuova sala del museo*, «Cagliaripad», 9 luglio 2022, <https://www.cagliaripad.it/567126/i-giganti-avranno-una-nuova-casa-presentata-a-cabras-la-nuova-sala-del-museo/> (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁶⁶ G. Centore, *Giganti inavvicinabili: la soprintendente denuncia il sindaco di Cabras*, «La Nuova Sardegna», 12 febbraio 2021.

⁶⁷ *Impedì trasferimento Giganti, archiviazione per sindaco Cabras. Statue di Mont’e Prama contese, nessun reato a carico di Abis*, «ANSA», 2 maggio 2025, https://www.ansa.it/sardegna/notizie/2025/05/02/impedi-trasferimento-giganti-archiviazione-per-sindaco-cabras_44d75241-5d81-4bd0-b5fa-38743b48e26c.html (ultimo accesso: 31.12.2025).

rò la creazione della Fondazione Mont'è Prama e stabilì che, una volta conclusi i restauri, le statue sarebbero rientrate a Cabras⁶⁸.

La Fondazione Mont'è Prama viene formalmente costituita il 1° luglio 2021 con la firma dell'atto costitutivo da parte dei rappresentanti dei tre soci fondatori – il Ministero della Cultura, la Regione Autonoma della Sardegna e il Comune di Cabras – cui si aggiunge, nel 2022, l'Arcidiocesi di



Fig. 11. Renata Fiamma e Walter Usai, Facciata della nuova ala del Museo Civico G. Marongiu, Cabras, in corso

Oristano con lo status di Socio Sostenitore⁶⁹. La nascita della Fondazione segna un ulteriore rafforzamento della centralità simbolica dei Giganti nel discorso identitario, culturale ed economico della Sardegna contemporanea, istituzionalizzando definitivamente il loro ruolo di fulcro patrimoniale e narrativo.

Un processo che, negli ultimi quattro anni, ha conosciuto un'accelerazione straordinaria, come si accennava in apertura, attraverso una strategia articolata su più livelli. Da un lato, una intensa attività espositiva – non priva di polemiche⁷⁰ – e una forte spinta alla divulgazione internazionale;

⁶⁸ <https://cultura.gov.it/index.php/comunicato/giganti-monte-prama-franceschini-appena-restaurati-torneranno-a-cabras>.

⁶⁹ <https://monteprama.it/la-fondazione/> (ultimo accesso: 31.12.2025).

⁷⁰ Cfr. V. Porcheddu, *Mont'è Prama, i giganti di tutte le polemiche dell'archeologia sarda*, «Il Manifesto», 2.2.2023, <https://ilmanifesto.it/monte-prama-i-giganti-di-tutte-le-polemi-che-dellarcheologia-sarda> (ultimo accesso: 31.12.2025).

dall'altro, una deliberata connessione con la cultura di massa, realizzata sia attraverso il rapporto con la Dinamo Basket Sassari, con una serie di incontri organizzati in spazi culturali in occasione delle trasferte della squadra, sia mediante iniziative specifiche, come la storia a tema nuragico pubblicata sul numero 3585 di Topolino nell'agosto del 2024, con testi e sceneggiatura di Bruno Enna e disegni di Luca Usai (Fig. 13).

Parallelamente, Cabras è divenuta, soprattutto nel periodo estivo, sede di un fitto calendario di festival, concerti e altri eventi spettacolari, rafforzando ulteriormente la centralità simbolica dei Giganti nel panorama culturale locale. Minore attenzione sembra invece riservata all'esposizione

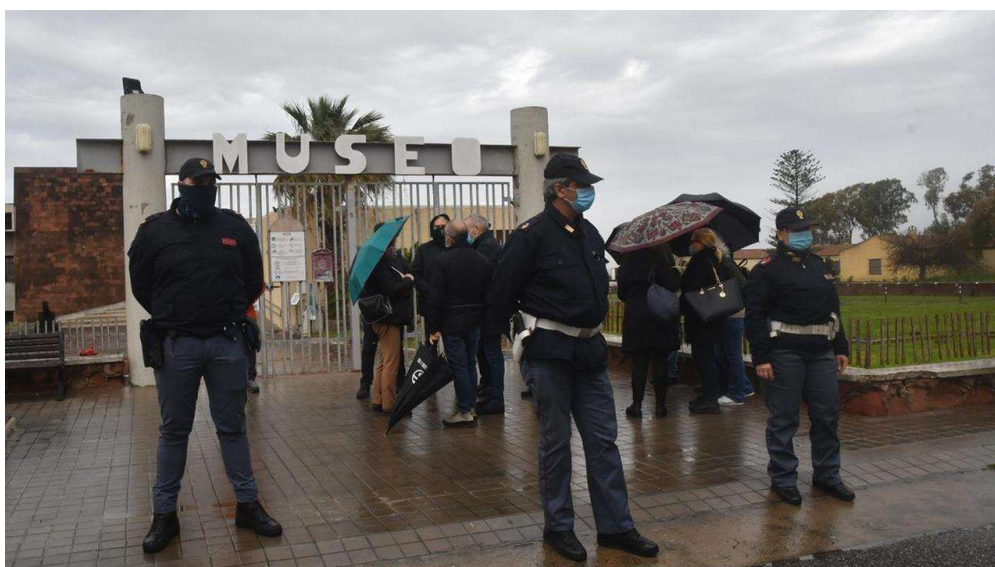


Fig. 12. Chiusura del Museo G. Marongiu di Cabras, 9 febbraio 2021 (foto F. Pinna)

presso il Museo Civico Giovanni Marongiu, dei reperti provenienti da Cuccur'e Is Arrius, da Tharros e dal relitto subacqueo di Mal di Ventre, mentre si attende il completamento della nuova ala museale e la conclusione del restauro delle statue per procedere a un allestimento definitivo dei Giganti.

Nel frattempo, in occasione del cinquantesimo anniversario della scoperta, nel marzo 2024 viene allestita nella cosiddetta «Sala del Paesaggio» un'esposizione temporanea che presenta otto sculture di Giganti e sei modelli di nuraghe, affiancati da un'installazione multimediale, ancora una volta a cura del CRS4. La scelta allestitiva – con le statue collocate al cen-

tro della sala per consentirne una visione a 360 gradi – sembra evocare l'immagine di un esercito in avanzata, richiamando implicitamente l'iconografia dei guerrieri di terracotta del mausoleo dell'imperatore Qin a Xi'an. In tal modo, viene riproposta una lettura bellicista ed eroicizzan-



Fig. 13. Topolino e il mistero dei Giganti, n. 3585, 7 agosto 2024

te che aveva già trovato spazio, sul piano politico e comunicativo, al momento del restauro delle sculture (Fig. 14).

Al fenomeno Mont'e Prama va riconosciuto il merito di aver contribuito in modo determinante a riportare l'attenzione sul patrimonio archeo-

logico della Sardegna – che, al di là di ogni enfasi regionalista, presenta un valore straordinario per quantità e qualità delle testimonianze –.

Questo processo ha segnato, tra le altre cose, uno spostamento significativo rispetto alla centralità del folklore che aveva caratterizzato il discorso turistico a partire dagli anni novanta, soprattutto nell'ambito dei movimenti regionalisti e glocal, a favore di una nuova attenzione per l'archeologia e per il paesaggio.

Tuttavia, non può essere ignorata una prospettiva di genere: l'insistenza quasi esclusiva su figure guerriere maschili rischia infatti di oscurare



Fig. 1.4. Veduta della mostra Monte Prama 1974-2024 (foto N. Castangia)

la presenza e il ruolo del femminile nella Preistoria, restituendo un'immagine parziale e fortemente selettiva delle società antiche. Tale rappresentazione appare particolarmente problematica alla luce degli studi di archeologia e antropologia di genere che, a partire dagli anni ottanta, hanno messo in discussione l'associazione automatica tra maschilità, potere e sfera pubblica, evidenziando come i ruoli sociali, simbolici e rituali nelle società preistoriche fossero più articolati, fluidi e storicamente contingenti di quanto suggeriscano le narrazioni eroicizzanti di matrice moderna⁷¹.

⁷¹ All'appello per un'archeologia di genere lanciato a suo tempo da Margaret W. Conkey e Janet D. Spector, *Archaeology and the Study of Gender*, «Advances in Archaeological Method and Theory», 7 (1984), pp. 1-38 (<http://www.jstor.org/stable/20170176>), hanno fatto

Per un giudizio definitivo sarà opportuno attendere il riallestimento permanente del Museo, sotto la guida del nuovo direttore scientifico, l'archeologo Luca Cheri, con tutte le statue nuovamente ricongiunte a Cabras. Nel frattempo, alla fine del 2024, la mostra *Sulle spalle dei giganti. La preistoria moderna di Costantino Nivola*,⁷² realizzata in collaborazione e in doppia sede con la Fondazione Museo Nivola di Orani, ha riproposto il binomio arcaico-contemporaneo secondo una prospettiva radicalmente diversa rispetto alle iniziative già descritte (Fig. 15).

L'operazione curatoriale ha infatti evitato una lettura astorica e ideologica del rapporto tra passato e presente, concentrandosi invece sull'analisi delle influenze puntuali e storicamente documentate dell'arte prenuragica e nuragica sull'opera di Costantino Nivola. Artista nato a Orani ma attivo prevalentemente negli Stati Uniti, Nivola, a partire da una formazione modernista e da un contesto internazionale, guardò consapevolmente alla preistoria sarda non come deposito mitico di identità, ma come repertorio formale e come orizzonte di valori capaci di dialogare con le istanze del presente.

Proprio per questo, nonostante una superficiale analogia tematica, tale operazione si colloca su un piano concettualmente opposto rispetto all'idea del Betile, fondata su un generico e indifferenziato legame mediterraneo tra passato e contemporaneità. Nel caso della esposizione del 2024, al contrario, il dialogo tra arcaico e moderno si costruisce attraverso relazioni storicamente situate, scelte individuali e processi artistici specifici, restituendo complessità tanto alla preistoria quanto alla modernità, senza ridurle a immagini simboliche funzionali a una retorica identitaria.

Il caso Mont'e Prama mostra con particolare chiarezza come gli strumenti critici oggi disponibili per l'analisi del patrimonio — dalla museologia contemporanea agli *heritage studies*, fino all'archeologia post-processuale — non siano di per sé sufficienti a garantire una gestione non ideo-

seguito, a partire da una seminale antologia a cura della stessa Conkey e di Joan M. Gero, numerosi contributi che hanno stigmatizzato i pregiudizi di genere radicati nella ricerca archeologica; sviluppato nuova conoscenza sulle relazioni, sulle ideologie e sui ruoli di genere nelle società preistoriche; problematizzato le questioni di fondo relative al genere e alla differenza (M.W. Conkey, J.M. Gero, *Engendering Archaeology: Women and Prehistory*, Blackwell, Oxford 1991, p. 5).

⁷² *Sulle spalle dei giganti. La preistoria moderna di Costantino Nivola*, a cura di Giuliana Altea, Antonella Camarda, Luca Cheri, Anna Depalmas, Carl Stein, Museo Civico Giovanni Marongiu – Sala Polifunzionale, Cabras e Museo Nivola, Orani, 30 novembre 2024-22 aprile 2025. Si veda anche il relativo catalogo a cura di G. Altea e A. Camarda (Torino, Allemandi, 2025).

logica del passato. Al contrario, essi possono essere facilmente riassorbiti all'interno di dispositivi identitari, economici e politici che ne neutralizzano la carica problematica.

La moltiplicazione delle pratiche partecipative, la trasparenza dei processi di restauro e la circolazione globale delle statue non hanno prodotto necessariamente un'apertura del campo interpretativo, ma hanno teso piuttosto a canalizzarlo entro una narrativa coerente, fortemente orien-



Fig. 15. Veduta della mostra Sulle spalle dei giganti. La Preistoria moderna di Costantino Nivola, Museo Civico G. Marongiu, Cabras, 2024-2025 (foto A. Mignogna)

tata alla legittimazione simbolica del presente. In questo senso, la valorizzazione del patrimonio archeologico rischia di trasformarsi in un'operazione di stabilizzazione del senso, più che in un'occasione di interrogazione critica del passato.

Mont'e Prama diventa così un banco di prova per una questione più ampia: fino a che punto la musealizzazione può ancora funzionare come spazio di complessità, di conflitto e di negoziazione dei significati, senza essere assorbita dalle logiche del consenso, del branding territoriale e della spettacolarizzazione culturale? La risposta resta aperta, e proprio in questa apertura risiede la possibilità – e la necessità – di una riflessione cri-

Antonella Camarda

tica che non si limiti a descrivere i processi in atto, ma ne metta in discussione i presupposti e le conseguenze.