



DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA SARDEGNA

STUDI IN MEMORIA DI RENATA SERRA

a cura di
LUISA D'ARIENZO

Volume II



Cagliari 2023

IN COPERTINA:

Maestro di San Vincenzo, *San Michele*, scomparto mediano di retablo (part.), ultimo quarto del XV sec., Cagliari, Coll. Privata (foto Nanni Pintori).



STUDI IN MEMORIA DI RENATA SERRA



DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA SARDEGNA

STUDI IN MEMORIA DI RENATA SERRA

a cura di
LUISA D'ARIENZO

Volume II

Cagliari 2023

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta in qualsiasi forma senza il permesso dell'Editore e/o della DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA SARDEGNA



© Cagliari - 2023



Il presente volume è stato pubblicato con il contributo della Regione Autonoma della Sardegna

Progetto grafico

DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA SARDEGNA

Via Cadello, 9 - 09121 Cagliari

web: www.deputazionestoriapatriasardegna.it

e-mail: deputazione@deputazionestoriapatriasardegna.it

pec: deputazionestoriapatriasardegna@pec.it

ISBN: 979-12-510-3922-1

Stampa e allestimento: Nuove Grafiche Puddu SRL - 09040 Ortacesus (CA)



(Foto Nicola Castangia)

ANTIOCO PISEDDE

SU ALCUNE OPERE D'ARTE CUSTODITE NEL SEMINARIO
ARCIVESCOVILE DI CAGLIARI, NEL COLLE DI S. MICHELE

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. - La storia tormentata del Seminario Tridentino di Cagliari. - 3. L'edificio di Via Università. - 4. Il dipinto dell'Immacolata. - 5. L'arazzo della Natività. - 6. Il dipinto dei tre Santi. - 7. Le tre fasi della sua storia: 7.1. Prima fase: nella chiesa di San Francesco di Stampace. - 7.2. Nel Seminario Tridentino. - 7.3. Nel nuovo Seminario del Colle San Michele. - 8. I tre Santi: 8.1. San Ludovico d'Angiò. - 8.2. San Gavino di Torres. - 8.3. L'ipotesi di Sant'Antioco di Sulcis. - 9. Echi della diatriba sul titolo primaziale tra i vescovi sardi? - 10. A favore di Sant'Antioco... - 11. Il dipinto disperso dei Martiri Turrutani della chiesa del Carmine in Cagliari. - 12. Conclusione.

1. *Premessa.* – *Renata Serra resterà nella storia dell'arte della Sardegna circondata da un'aura di stima e di ammirazione, per i molti originali studi da lei condotti, e per quel clima di autenticità e simpatia che sapeva creare attorno a sè. Ho avuto la possibilità di godere della sua familiarità e amicizia nell'ambito dell'interesse comune per le opere d'arte di contenuto religioso nella mia responsabilità di presidente della Consulta per i Beni Culturali Ecclesiastici della Sardegna, carica che tenni dal 1981 al 2014. Per ricordare la sua figura ho pensato di fermare l'attenzione su qualcuna delle opere di valore artistico conservate nell'edificio del nuovo Seminario Arcivescovile di Cagliari a lei note. Il grande edificio fu costruito negli anni '50 del secolo XX dall'arcivescovo Mons. Paolo Botto, sulle pendici orientali del Colle San Michele e inaugurato nell'aprile del 1960.*

2. *La storia tormentata del Seminario Tridentino di Cagliari.* – L'edificio del Colle San Michele era solo l'ultima sede di una istituzione che poteva vantare già oltre quattro secoli di vita, fondata nell'intento di preparare i futuri sacerdoti per la Chiesa di Cagliari e un po' anche per tutta la Sardegna. Ricordiamo che i seminari erano stati voluti dal Concilio di Trento nel 1562 e realizzati nella Chiesa, tra tante difficoltà, nel periodo successivo. Cagliari aveva avuto una prima esperienza di un seminario negli angusti locali di Via Fossario. La sua istituzione formale si dovette all'arcivescovo Francesco Perez (1574-1577), che ne firmò il documento di erezione in

data 9 dicembre 1576. Ma per molti anni ancora continuò a usare i locali citati assolutamente inadatti, accanto alla cattedrale.

Per avere una sede degna si dovette attendere il 1776, quando fu inaugurato il nuovo edificio di Via Università. Ad esso avevano faticato vari arcivescovi e le autorità civili succedutesi nella città. Fu chiamato *Seminario Tridentino*, con chiaro riferimento al Concilio di Trento. Era stato progettato dall'ingegnere piemontese Saverio Belgrano di Famolasco, adiacente alla sede centrale della Università e ne seguiva lo stile classicheggiante. Le due istituzioni svolsero un'azione di promozione culturale e sociale di grande importanza per lo sviluppo della città e dell'Isola intera, preparando la classe dirigente sia religiosa che civile. La Facoltà di Teologia era inserita tra quelle civili. I Gesuiti e gli Scolopi le assicuravano un alto grado di cultura. Il tempo che passava lasciava anche nell'edificio segni visibili e in particolare le tracce del gusto estetico che si imponeva a seconda delle epoche. Interessanti divennero sotto questo aspetto, alcuni ambienti del Seminario: l'atrio di ingresso, l'aula magna e la cappella¹.

3. *L'edificio di Via Università.* – All'atrio si accedeva da via Università, con un portale ricco di cornici in pietra che lo protendevano verso le finestre del piano superiore. Aveva le volte su archi a sesto ribassato, poggianti su pilastri decorati di motivi floreali e girali. Lo ornavano anche alcune solenni lapidi marmoree commemorative dei meriti di alcuni arcivescovi della fine dei secoli XIX e del XX. Lo stesso stile era riconoscibile nella cappella, con volta a botte e vele laterali, con ricca decorazione di simboli, stemmi, grottaglie. Il tutto di grande eleganza e buon gusto che rivelava la grazia ricercata nel periodo².

4. *Il dipinto dell'Immacolata.* – Salendo le prime due rampe dello scalone d'onore, che si apriva, solenne e austero, adiacente all'atrio, si accedeva al primo piano, ornato di pavimenti in preziosi marmi. Un largo corridoio il-

¹ Sul Seminario Tridentino di Cagliari si trovano notizie nelle varie storie della Chiesa in Sardegna. Tra esse segnaliamo: R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna, dalle origini al Duemila*. Città Nuova, 1999, p. 406 e *passim*. L. CHERCHI, *I Vescovi di Cagliari*, Cagliari 1983, p. 172 e *passim*. F. VIRDIS, *Gli arcivescovi di Cagliari dal concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*, Ortacesus, Nuova Grafica Puddu, 2008, p. 50.

² AA.VV., *Magna gloria istius...*, numero unico per l'inaugurazione del nuovo Seminario di Cagliari, Cagliari 1960; G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 122.

luminato da alte finestre aperte verso il cortile centrale, era pure decorato con lo stesso stile, e terminava verso occidente con una parete dipinta ad affresco di notevoli dimensioni. Raffigurava la Madonna Immacolata, tra una gloria di angioletti in volo e nuvole luminose. La tradizione voleva che fosse stato fatto nella seconda metà dell'Ottocento. Rimaneva come degna memoria del clima di devoto entusiasmo, vissuto nella città di Cagliari e nella intera Chiesa universale, in occasione della proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione di Maria, fatta dal Pontefice Pio IX, nel 1854.

5. *L'arazzo della Natività*. – L'aula magna, si apriva sulla sinistra dell'atrio. Architettonicamente solenne, era impreziosita da due opere di notevole pregio artistico. La prima, collocata nella parete di destra, era un arazzo fiammingo di grandi dimensioni, arricchito da una cornice dorata con graziosi arabeschi in stucco. Un'altra cornice, più larga, intessuta con disegni di gusto rinascimentale, era dipinta nella tela. L'arazzo raffigurava la Natività di Gesù: su uno sfondo campestre, sotto una alta tettoia di frasche sorretta da esili pali, il Bambinello è adagiato sulla paglia e tende graziosamente le manine verso la Madonna inginocchiata sulla destra, avvolta in un ampio manto azzurro. Al centro, seduto su una roccia, con un bastone in mano, c'è San Giuseppe, in figura di un vecchio venerando. Accanto a lui è inginocchiato in preghiera un altro uomo anziano, barbuto, che potrebbe essere identificato con San Girolamo. Il disegno è chiaramente riferibile al secolo XVII, di ignoto autore.

6. *Il "dipinto dei tre Santi"*. – La seconda opera, posta sulla sinistra dell'aula magna, era una grande tela raffigurante tre santi, bella per l'armonia del disegno e i vivaci colori. Misurava cm 260 x 188.

Merita che fermiamo più a lungo la nostra attenzione su essa che chiameremo "*Dipinto dei tre Santi*". Non si è riusciti ancora a individuarne l'autore.

Il quadro ha una sua storia, e potremo seguirne, con sufficiente precisione, almeno le ultime migrazioni.

7. *Le tre fasi della sua storia:*

7.1. *Prima fase: nella chiesa di San Francesco di Stampace*. – Possiamo osare di identificare il dipinto con quello citato dallo Spano, come collocato nel-

la chiesa di San Francesco, in Stampace, nella cappella a man sinistra, e descritto con una certa minuzia di particolari. Nella sua preziosa Guida della città e dintorni di Cagliari, stampato nel 1861, dice che la cappella è dedicata a San Ludovico vescovo, e “*vi è un gran quadro di tela dove vi è rappresentato il santo che ha la corona e lo scettro ai piedi, e ai lati ha S. Gianuario e S. Gavino. Non si può indovinare perchè il pittore abbia voluto associare ad un santo Francescano i due Martiri Turritani; solo diciamo che ha fatto un bel quadro in ciò che riguarda il colorito e i panni, sebbene vi si noti qualche sproporzione nel disegno*” (p.179).

Notiamo subito nel testo, una qualche titubanza nell’attribuzione del soggetto. La descrizione più dettagliata del quadro ce ne farà intravedere i motivi.

7.2. Seconda fase: nel Seminario Tridentino. – Non siamo in grado di seguire nei particolari la vicende del quadro, soprattutto nel periodo della decadenza della chiesa di San Francesco di Stampace e della sua rovina definitiva, avvenuta nel 1875. Molta parte degli immensi tesori artistici in essa contenuti andarono in rovina o furono dispersi. Ma non pochi furono salvati e oggi si trovano nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari e in altri luoghi. Così, a metà del secolo XX, dicemmo, troviamo il nostro quadro nell’edificio del Seminario Tridentino di Via Università, ad impreziosirne l’aula magna.

7.3. Terza fase: nel nuovo Seminario del Colle San Michele. – Ma quando nel 1960, l’edificio del Seminario di Via Università fu venduto e adibito ad accogliere attività accademiche dell’adiacente Università statale, il suo ricco e prezioso arredo fu trasferito, almeno in parte, nel nuovo edificio costruito nel Colle San Michele. Con molte altre opere di pittura il quadro fu depositato in un ripostiglio, in un semipiano seminterrato, dove rimase per vari anni. Riscoperto nel secondo decennio degli anni 2000, fu fatto restaurare e collocato in luogo più degno.

Attualmente il dipinto, privo di cornice, orna uno spazio al piano terra del Seminario, nel settore in uso alla Curia Diocesana, davanti all’ufficio del Vicario Generale³.

Ci fermiamo in una rapida descrizione dell’opera.

³ Sulla costruzione del Nuovo Seminario di Cagliari cfr. Orientamenti, settimanale diocesano di Cagliari, anni 1950-1965.

8. I "tre Santi":

8.1. *San Ludovico d'Angiò*. – Essa contiene la raffigurazione di tre personaggi. Quello principale è posto ovviamente al centro. È un vescovo assiso in trono, in solenni abiti pontificali. Ha la mitra in testa sulla quale spicca un fregio verticale in pietre preziose colorate; tiene il pastorale, impugnato quasi di traverso, tra le mani quantate elevate in preghiera; indossa un ampio camice bianco pieghettato, che gli copre anche i piedi. Al petto sembra apparire una mozzetta nera. Sopra di essa è un piviale bianco ornato di un ricchissimo fregio ricamato in seta colorata e oro, stretto da un elegante fermaglio metallico, sotto il quale pende una piccola croce in pietre scure. Il trono su cui siede ha un alto schienale, con cornici geometriche laterali e superiormente, una corona. Esso è collocato su dei gradini coperti da un tappeto su cui è un grazioso sgabellino, che sembra in legno laccato di bianco, con sobri ornati dorati. Sopra di esso sono due oggetti simbolici di profondo significato: un piccolo scettro dorato e una corona a punte aguzze rovesciata. Questi particolari ci aiutano nella identificazione del personaggio, già dicemmo, in San Ludovico da Tolosa. Egli era infatti, ben noto in ambienti francescani, come era il convento nel quale il quadro era inizialmente esposto e al quale probabilmente risaliva la committenza.

Ludovico, della illustre famiglia dei d'Angiò, era personaggio molto conosciuto e ammirato nella Chiesa del tempo. Nato nel 1274, era figlio di Carlo II re di Napoli, allora governatore anche della Provenza. Da giovane fu ostaggio presso la corte del re Alfonso d'Aragona, dove conobbe i frati francescani. Erano stati fondati di recente, intorno al 1209, da San Francesco d'Assisi e vivevano il fervore delle origini. Scoperta la sua vocazione religiosa, aveva trovato molte difficoltà a seguirla, anche a causa della altissima posizione sociale della sua famiglia. Lo aiutarono personaggi di grande rilievo nella Chiesa del tempo: il monaco Pietro di Morrone, che sarebbe stato eletto papa col nome di Celestino V, e avrebbe rinunciato al pontificato e Bonifacio VIII che tanto lottò contro il re di Francia Filippo il Bello. Nel 1295, per la morte dell'erede al regno di Napoli, Ludovico ascese a quel trono, ma vi rinunciò l'anno dopo. Nominato vescovo di Tolosa nel 1296, accettò solo a patto che potesse farsi prima francescano. Professò infatti i voti e vestì l'abito religioso che continuò a portare anche da vescovo, per indulto del papa. Giunto a Tolosa nel 1297, mentre era impegnato nell'opera di pacificazione tra potenti famiglie, si ammalò e morì il 19 agosto. Venerato per le sue virtù, specialmente la povertà e l'umiltà e per la fama di miracoli, fu canonizzato da papa Giovanni XXII nel 1317.

Il nostro quadro riassume questa esperienza di vita così particolare e fruttuosa, coi simboli: alla maestà delle vesti e delle insegne vescovili accosta

quelli del potere terreno. Ma questi ultimi sono messi da parte con disprezzo, quasi a dire che gli bastava Dio⁴.

8.2. *San Gavino di Torres*. – La figura di destra ritrae un giovane soldato romano nello splendore della sua forza e dell'armatura. La nobile testa è ornata da una corona di corti capelli di colore chiaro. L'espressione è di serena compostezza. Indossa una corazza di pelle lavorata a disegni in risalto, e gli scende dal collo una pezzuola azzurra. La parte bassa della corazza si divide in bande verticali, sino alle ginocchia, nelle quali terminano gli schinieri avvolti con cordelle di pelle che li uniscono ai sandali. Tiene alto con la mano destra, uno stendardo rosso, sul quale spicca, su un tondo scuro, una torre a ricordo della città di Torres, luogo del suo martirio. La mano sinistra è appoggiata sul fianco. La parte alta del quadro è occupata da due angioletti in atto di porre una corona di fronde di alloro sulla testa dei Santi del piano inferiore .

È facile l'identificazione del santo soldato, in San Gavino di Torres, tanto venerato in Sardegna, specie nella parte settentrionale.

La storia e più la leggenda parlano della vicenda dei tre Martiri Turrítani, uccisi sembrerebbe a Portotorres, agli inizi del quarto secolo, nella persecuzione contro i cristiani voluta dall'imperatore Diocleziano. In verità le fonti storiche, specie i martirologi e la antica *Passio* dell'XI-XII secolo, parlano specialmente di Gavino, che sarebbe stato ufficiale dell'esercito romano, incaricato di custodire in carcere due cristiani perseguitati: il presbitero Proto e il diacono Gianuario. Convertito alla fede dalla loro parola e dal loro esempio, avrebbe subito inaudite torture e tormenti dal preside Barbaro che alla fine, condannò i tre alla decapitazione. I fedeli li seppellirono distanti dalla città, nel sito di Balai, sul quale più tardi, essero una piccola chiesa come martyrìum. Il racconto continua con il rinvenimento dei loro corpi che furono traslati solennemente in città, sul Monte Agellu. Tanti andavano in pellegrinaggio a quella tomba, attratti anche dai miracoli che i Santi opera-

⁴ Su San Ludovico di Tolosa: E. PASZOR, *Ludovico d'Angiò*, in «Biblioteca Sanctorum», vol. VIII, col. 300, Roma 1966.

Su San Gavino di Torres e i Martiri Turrítani, tra gli altri: G. ZICHI, K. ACCARDO, *Passio sanctorum martyrum Gavini protì et Ianuarii*, Centro Studio Basilica San Gavino Porto Torres, 2013. Da notare l'uso invalso nel sec. XVII di raffigurare i tre Santi di cui uno, sulla sinistra, con la mitra in testa e il pastorale, gli altri due con la palma e la corona. (Cfr. G. ZICHI, K. ACCARDO, *op. cit.*, p. 43.). Cfr. medaglia molto consunta, del sec. XVII, conservata nell'archivio parrocchiale di Portotorres.

vano e su essa, nell'XI secolo, fu costruita una grandiosa basilica in stile romanico, tra le più belle dell'Isola. È caratterizzata da due absidi contrapposte e dall'ingresso aperto sulla fiancata sinistra, con eleganti decorazioni in pietra. La devozione ai Santi, specie a San Gavino, si diffuse in varie parti della Sardegna, tanto che alcuni paesi lo venerano come patrono e qualcuno ne porta il nome. È il caso di San Gavino Monreale e, sia pure un pò sintetizzato, di Gavoi. Il mese di ottobre, in cui cade la festa maggiore, ha preso da lui il nome di *Santu Antine*, come suona in lingua sarda, varietà logudorese⁵.

8.3. *Sant'Antioco di Sulcis?* – Più problematica resta l'identificazione del terzo personaggio, posto in piedi, sulla sinistra. È un adulto, col viso bruno, una corta barbetta e lunghi capelli scuri, vestito di una lunga tunica rossa che scende con larghe pieghe sino ai piedi. È arricchita di fregi di colore chiaro ripetuti come in un tessuto di damasco. Con la mano sinistra regge un libro chiuso, appoggiato al fianco.

Non è facile trovare la risposta alla domanda di chi si tratti. Lo Spano, forse un pò affrettatamente, lo identifica con uno dei Martiri Turrítani, ma con titubanza, tanto da chiedersi, senza dare risposta, perchè l'artista lo abbia affiancato a San Ludovico di Tolosa, francescano e a San Gavino. Noi invece crediamo che, con più probabilità, si possa trattare di Sant'Antioco Martire sulcitano. L'artista, per motivi che ci sfuggono, forse per devozione personale o per esigenza della committenza, lo ha accostato agli altri pur essendo per la sua storia estraneo a loro.

9. *Echi della diatriba sul titolo primaziale tra i vescovi sardi?* – Qualcuno, tra i quali lo Spano, ha voluto vedere nel quadro anche un tentativo dell'artista di inserirlo nella diatriba che, per vari decenni, oppose gli arcivescovi di Cagliari e Sassari, sull'uso del titolo di primate di Sardegna e Corsica. La vicenda, iniziata formalmente già nel 1574 quando era arcivescovo di Cagliari Mons. Francesco Perez, ebbe vari tormentati momenti e divenne una imbarazzante espressione di campanilismo tra le Chiese principali dell'Isola. Ma lo spirito spagnolesco non consentiva arretramenti a nessuno dei pretendenti.

⁵ Su Sant'Antioco, tra gli abbondanti studi sulla sua figura e la vicenda delle sue reliquie, segnaliamo: R. LAI, M. MASSA, *Sant'Antioco, patrono della Sardegna*, Ediz. Arciere, Monastir 2011. Sulla iconografia su di lui da p. 239; *Esta es la vida y miraclos del benaventurad Sant'Antioco...*, manoscritto del sec. XV, stampato a Barcellona, nel 1890, con l'immagine a cavallo. cfr. LAI, MASSA, *op. cit.*, p. 122; L. PORRU, R. SERRA, R. CORONEO, *Sant'Antioco, Le catacombe, la chiesa martyrium...*, Cagliari 1989.

A un certo punto divenne imprescindibile questione giuridica, tanto che approdò ai tribunali ecclesiastici romani. Questi richiesero alle parti le prove storiche della loro pretesa. Nessuna di loro però fu in grado di presentarne, ma pensarono che potesse aiutare la causa il numero degli antichi martiri che ciascuna Chiesa poteva vantare. Sassari presentò i Martiri Turritani, Gavino, Proto e Gianuario, dei quali si era convinti che Gavino fosse un ufficiale dell'esercito dell'imperatore Diocleziano, all'inizio del IV secolo. Cagliari cominciò subito dopo, la campagna di scavi nell'ambito della basilica paleocristiana di San Saturnino e in altri luoghi, e arricchì il suo paradiso di un ingente numero di presunti santi martiri. Sassari elevò presto il grado gerarchico dei due compagni di San Gavino: Proto fu chiamato vescovo e Gianuario presbitero o diacono. Così Sassari presentava la prova dell'antichità della successione apostolica dei suoi vescovi già dal IV secolo. Ma i tribunali romani non accolsero queste prove e dopo vari decenni di curiose vicende, si limitarono ad affermare la maggiore antichità della Chiesa di Cagliari *senza entrare nella questione del titolo primaziale del suo arcivescovo*.

Lo Spano volle vedere il nostro quadro come testimonianza, più o meno contemporanea, di un momento particolare di questa diatriba e interpretò la figura del vescovo accanto al soldato Gavino come quella di San Proto "promosso" arcivescovo di Torres e l'altra, vestita di rosso, come quella di San Gianuario, presbitero o diacono. Il tempo molto lentamente sopì l'incendio campanilistico che aveva infiammato la Chiesa sarda. Ma sia pure attenuata essa si trascinò sino al secolo XX, quando i lontani eredi dei protagonisti dell'antica lotta, trovarono un accordo. Il Cardinale Sebastiano Baggio, allora arcivescovo di Cagliari e Mons. Paolo Carta, arcivescovo di Sassari, decisero di non usare più il titolo conteso. Ma si era nel 1971.

10. *A favore di Sant'Antioco...* – A favore dell'attribuzione della figura di sinistra a Sant'Antioco, possiamo citare la scelta dell'artista di presentarla come quella di un adulto, secondo tramanda la tradizione che parla di lui come medico affermato. Aggiungiamo il fatto che indossa una sopravveste lunga, di colore rosso usata anticamente da chi esercitava la professione medica, e il libro che stringe con la mano sinistra. Certo quest'ultimo segno si riferisce al Vangelo, ma può essere anche invito a ricordare gli studi scientifici di medicina fatti dal Santo. È chiuso a indicare forse il mistero di cui la professione medica è da sempre circondata.

Questa interpretazione può essere confermata anche dalle immagini più diffuse di Sant'Antioco. Una apposita recente ricerca storica ne ha censito

un centinaio (cfr. R. LAI, M. MASSA, *S. Antioco...*, p. 239) . La maggior parte sono sculture in legno e presentano il corpo totalmente modellato; ma sono anche numerose quelle dette, in lingua sarda campidanese, *a cannuga*, cioè che presentano scolpite solo la testa, le mani e i piedi e il resto costituito da un traliccio di legno, coperto dalle vesti.

In esse si ripetono con frequenza i segni distintivi accennati: il colorito scuro del viso e i capelli lunghi, la veste rossa che arriva ai piedi, spesso realizzata in raso o in pesante velluto, con un lungo risvolto chiaro nelle maniche, il libro. In molte di esse il Santo, nella mano destra, tiene una palma, simbolo del suo martirio. Difficile datarle tutte e individuarne l'autore. Le statue più antiche potrebbero risalire al secolo XVII. Notevole e più antico un piccolo disegno che lo presenta a cavallo. Si trova in un manoscritto risalente al 1493, che fu pubblicato nel 1890, a Barcellona, col titolo *Esta es la vida del benaventurado sant'Antiogo...*⁶

Tra le statue più conosciute e presa come modello per altre, possiamo ricordare quella venerata nella chiesa di Sant'Antioco nell'isola omonima. L'autore è lo scultore Giuseppe Zanda, che la scolpì nel 1834. Egli era nato a Desulo, nel 1818, e completati gli studi all'Accademia Albertina di Torino, si stabilì a Cagliari. Fu autore di pregevoli statue molte delle quali ancora esistono nelle chiese. Morì nel 1870⁷.

Se questa ipotesi è vera, resta il mistero insoluto delle svista dello Spano, che interpretò il nostro quadro dei Tre Santi come raffigurazione dei Martiri Turritani. Viene da pensare al noto assioma che riconosce, anche nel sommo Omero, momenti di distrazione: "*aliquando etiam bonus dormitat Homerus*".

11. *Il dipinto disperso dei Martiri Turritani della chiesa del Carmine di Cagliari.* – Ma a sua giustificazione, viene da ricordare un altro dipinto da lui conosciuto e apprezzato, esistente ai suoi tempi a Cagliari presso la chiesa della Madonna del Carmine. Raffigurava veramente i Santi Martiri Turritani. Ne parla nella Guida di Cagliari. Nella descrizione di questa chiesa, dopo aver presentato la prima cappella dedicata alla Madonnina miracolosa, la cui piccola statua attribuisce al secolo XI ("*o forse più antica*"), continua: "*La seconda cappella che viene appresso è dedicata ai Santi Martiri Tur-*

⁶ L. CINESU, *La passione di S. Antioco Martire*, ediz, Santuario di S. Antioco, Cagliari 1983; A. CORRIDORI, G. PINNA, A. PITTAU, *Guida alla chiesa monumentale e alle catacombe di Sant'Antioco*, Cagliari 1976; F. PILI, *Sant'Antioco e il suo culto*, Cagliari 1981.

⁷ Su Giuseppe Zanda cfr. L. SPANU, N. VARGIU, *Personaggi nella storia di Cagliari*, Cagliari 2008, p. 249.

*ritani Gavino, Proto e Gianuario dei quali vi è una gran tela nell'altare. Nel suo genere è uno dei più belli dipinti di scuola spagnola. Le mosse vi sono ben intese, naturali sono le pieghe e vi è una gran forza di chiaro oscuro che maggiormente si rilevarebbe, se fosse collocato in un sito più chiaro*⁸.

Ma non possiamo soddisfare la nostra curiosità di vederlo perchè il dipinto oggi risulta disperso. Sembra sia stato distrutto, insieme alla antica chiesa, nei bombardamenti del 1943. È però stata conservata una sua fotografia negli archivi della Soprintendenza ai Beni artistici della città, nel preziosissimo catalogo raccolto intorno al 1936, curato da Raffaello Delogu e ancora consultabile, sia pure impoverito dei colori che la tecnica fotografica del tempo ancora non coglieva. Si trattava di una grande pala di altare, inserita in un vano a centina come una nicchia, con cornici classicheggianti di pilastri scanalati e capitelli ionici. Raffigura i tre personaggi, in piedi, su uno sfondo campestre e con tre angeli svolazzanti in alto. Al centro è la figura di un soldato romano, nello splendore della sua armatura e nella freschezza della sua giovinezza. Il volto è incorniciato da due bande di lunghi capelli scuri. Stringe con decisione, nella mano destra, una bandiera a strisce orizzontali che ricordano i “*pali*” della bandiera aragonese, che il vento fa rigonfiare. La mano sinistra è appoggiata al petto, sulla corazza di cuoio con rilievi e fregi, che si sfrangia in eleganti strisce sino ai ginocchi. I piedi calzano dei sandali che sembrano prolungarsi come stivali nelle gambe ben robuste. Ma il quadro vibra dei riflessi che immaginiamo di colore rosso, che emanano dai lucidi paramenti di seta marezzata a grandi motivi floreali, dei due personaggi che lo affiancano. Sulla sinistra San Proto che indossa una abbondante pianeta e sulla destra San Gianuario con la sua splendente dalmatica. Il dipinto ha fissato un ambiente di solennità estatico e contemplativo, come sprazzo ancora terreno di un'esperienza che i Santi godono nel cielo.

Il giudizio artistico dello Spano è giustificato e possiamo pensare che, nel presentare il quadro *dei Tre Santi* della chiesa di San Francesco, in Stampace, e trovando delle notevoli analogie, abbia sovrapposto le figure, scambiando il Sant'Antioco con uno dei martiri turritani. Ma anche questa non è che una ipotesi.

Un dipinto molto simile a quello del Carmine, tanto da poterlo definire copia, si trova nella basilica di Sant'Elena in Quartu. Ida Farci, nella sua Guida della basilica del 2007, a p.33, lo attribuisce a scuola spagnola del sec. XVII. Dice anche che da un documento del 1636, si apprende che il “qua-

⁸ Dobbiamo allo Spano la descrizione, abbastanza particolareggiata, del dipinto; cfr. G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, cit., Cagliari 1861, p. 161.

Su alcune opere d'arte custodite nel Seminario Arcivescovile di Cagliari, nel colle di ...

dro cagliaritano apparteneva alla comunità sassarese, la quale in detta chiesa celebrava la festa dei tre Santi”. “È probabile, aggiunge, che le due opere derivino da uno stesso prototipo forse noto attraverso un'incisione”⁹.

12. *Conclusione.* – A conclusione possiamo affermare che Il quadro dei “Tre Santi” arricchisce il tesoro artistico del Seminario, di cui fanno parte anche altri numerosi e pregevoli dipinti e arredi, su alcuni dei quali ci siamo fermati in questa nota. Ma arricchiscono anche il tesoro artistico della città di Cagliari, della diocesi e della Sardegna.



Cagliari, Seminario Arcivescovile del Colle San Michele.
Anonimo del sec. XVII - Dipinto dei santi Ludovico da Tolosa,
Gavino di Torres e Antioco (?).

GIUSEPPE SPIGA

IL CASTELLO DI SAN MICHELE DI CAGLIARI:
DA CENOBIO BIZANTINO A DIMORA DEI CARROÇ

L'erezione del castello di San Michele, chiamato dai Catalani anche di Bonvehí oppure di Malvehí e in lingua locale *de Santu Miali*, da come apprendiamo dalle fonti documentarie conservate nel prestigioso Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona¹, le quali ci consentono di avere anche un'ampia conoscenza delle molteplici vicende che l'hanno visto protagonista negli anni successivi alla sua stessa costruzione, risale al 1325².

Infatti, è in alcune istruzioni date dall'infante Alfonso a Daroca, il 10 luglio di quello stesso anno, al governatore e ai più alti funzionari aragonesi del *regnum Sardiniae et Corsicae*, istituito nominalmente nel 1297 dal papa Bonifacio VIII e concesso in feudo al sovrano aragonese Giacomo II *il Giusto*, nell'aprile di quello stesso anno, che si esplicita in modo chiaro e inequivocabile che: "... *Preterea tertium est quod nobilis Berengarius Carrocii supplicavit domino infanti quod daret sibi villas Utasusu et Utaiusu sub hac conditione quod pro hoc ipse construeret quoddam castrum bene munitum in podio Sancti Michelis et quod nunc dominus infans intellexit quod idem Berengarius fecit unam domum supra ecclesiam dicti podii et recepit pactuum suum spatium quantum protenduntur domuncule que sunt propter dictam ecclesiam non curando da alia forma castrum faciendum ibidem nec de turribus nec fossato. Quare mandat dominus infans dicto gubernatori quod precipiat dicto nobili Berengario quod construi faciat in dicto podio tale castrum quod sit honor domini regis*

Le abbreviazioni riportate in questa note sono le seguenti:

A.C.A., per l'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona, nelle serie Registri di Cancelleria (Can. Reg.), Carte Reali Diplomatiche (CRD), Consejo de Aragón.

¹ G. SPIGA, *Il castelliere sardo medioevale nelle fonti documentarie dell'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona*, in «I catalani e il castelliere sardo. Atti degli incontri sui castelli in Sardegna (2003)», dell'Arxiu de Tradicions, Cagliari 2004, pp. 17-38.

² A.C.A., Canc., reg. 424, ff.14-19v. Cfr. di M. TANGHERONI, *Alcuni aspetti della politica mediterranea di Giacomo II d'Aragona alla fine del suo regno*, in «Annali della Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», vol. XXXII, 1969, pp. 62-66.

et domini infantis et pro finis habeatur ex eo ad quem fuit inventum fieri castrum ibi ut ipse nobilis Berengarius qui cum tota domo sua debet ibi residentiam facere iuxta conditionem appositam in concessione dictarum villarum possit tute morare in eo et quod faciat ibi fieri sisternas que sufficere possint ...”³.

Dunque, il contenuto delle istruzioni del futuro Alfonso III *il Benigno*, dal 3 aprile del 1328 re d’Aragona, è inconfutabile. Il nobile Berengario Carroç, il quale aveva partecipato alla conquista del *regnum* con venti galee molti uomini e mezzi, aveva chiesto all’infante che, se avesse avuto in feudo le *ville* di *Uta-susu* e *Utaiusu*, oggi scomparse, avrebbe costruito, in onore del signor re e del signore infante, un castello sul colle di San Michele, sullo stesso luogo in cui sorgeva una chiesa, comprendendo anche alcune abitazioni nelle sue prosimità, senza stabilirne un assetto ben preciso, così come per le torri e il fossato, precisando che sarebbe stata la sua dimora, ben presto, causa di una dura diatriba con i consiglieri della capitale del *regnum*⁴.

In realtà, il complesso fortificato fu realizzato con un impianto quadrangolare quasi regolare, con torri cantonali e fossato, inglobando effettivamente il preesistente edificio religioso intitolato all’Arcangelo Michele dal quale lo stesso castello avrebbe preso il nome, così come anche l’intero colle aveva già ereditato⁵.

³ *Ibidem*.

⁴ Per quanto riguarda, non solo le condizioni e i vincoli che l’infante Alfonso imponeva al potente feudatario catalano per la costruzione del castello, ma anche per la sua manutenzione e salvaguardia, nonché agevolazioni relative ai censi da versare alla Corona cfr. di A. ARRIBAS PALAU, *La conquista de Cerdeña por Jaime II de Aragón*, Barcellona 1952, p. 335.

Invece, sugli sviluppi che si erano venuti a creare subito dopo la sua erezione, ulteriori informazioni le ritroviamo in alcuni capitoli, in lingua catalana non datati, ma probabilmente presentati poco tempo dopo il 1327, ad Alfonso III dai consiglieri del Castello di Cagliari per denunciare ingiustizie, irregolarità e abusi commessi da ufficiali regi e abitanti della città. Dalle carte, infatti, apprendiamo che “... *L archebisbe de Caller, per vostra commissio feyta a ser Colo Raynaldeto, savi poyli d.aquest Castell, mena pleyt contra l ereu del noble en Berenguer Carros ço es del castell de Sent Michel, dien que.l dit castell es hedifficat en lo sol o terra dela esglea de Caller, per que con fon cosa deçcovinent e molt periylosa al Castell de Caller, que la dita esglea de Caller agues tan fort castell, e ayxi prop e veyh del dit Castell de Caller. Sopleguam vos, senyor, que.l dit plet fassatz cassar o que aquell castell, senyor, prenatz a ma vostra, o que abans se desfées que la esglea l.aconseguis*”. A.C.A., CRD, Cassa 24, Carta 3664. Cfr. di F.C. CASULA, *Carte Reali Diplomatiche di Alfonso III il Benigno, re d’Aragona, riguardanti l’Italia*, Padova, 1970, Carta 487, pp. 272-274.

⁵ Il Canonico Giovanni Spano nella sua *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, p. 367, scrive che nel castello “... vi era un oratorio in cui si funzionava nel di sacro a S. Michele”. Da questa sintetica affermazione, peraltro scontata, per quanto ri-

E dal momento che fu eretto “*supra ecclesiam dicti podii*” si può supporre che la stessa “*ecclesiam*” sia stata demolita del tutto o parzialmente, oppure semplicemente adeguata alle esigenze militari che, in quella circostanza, la nuova costruzione imponeva, anche se non è da escludere l’ipotesi che una parte abbia continuato a conservare la sua originaria funzione di edificio sacro. È certo, però, come vedremo in seguito, che il prospetto frontale, in un momento imprecisato, venne completamente incorporato nella cortina occidentale, probabilmente non solo per esigenze connesse a fattori economici, ma anche come valido elemento di supporto e consolidamento alle mura che allora venivano realizzate⁶. Inoltre, sempre in ottemperanza ai criteri economici del tempo, in cui era particolarmente oneroso l’approvvigionamento dei materiali edilizi, si utilizzò abbondantemente la pietra locale: il calcare massiccio e tufaceo, come testimoniano i conci perfettamente squadrati che caratterizzano i paramenti delle torri cantonali di Nord-Est e Sud-Est, sui quali compaiono i segni graffiti dei maestri scalpellini: quattro o, più raramente, tre scanalature parallele disposte verticalmente, oppure una piccola croce greca sottilmente incisa⁷.

guarda il culto per il principe degli Arcangeli, possiamo dedurre che l’oratorio in questione non può essere messo in relazione con l’antica “*ecclesiam*”. Riteniamo, piuttosto, che lo Spano abbia riportato solamente la voce di una tradizione a lui pervenuta, senza essere suffragata da riscontri oggettivi.

⁶ Berengario Carroç con l’intento di ridurre al massimo le spese di alcuni lavori che in quel frangente stava realizzando, andò ben oltre. Infatti, forte della sua posizione si spinse al punto che i suoi ufficiali giunsero ad occupare il monastero di San Saturnino di Cagliari e a demolire uno dei suoi ambienti per realizzare con i conci recuperati gli edifici in suo possesso. È probabile che anche il castello sia stato coinvolto in questa iniziativa. È certo, però, che a niente valsero le proteste avanzate dal priore Bertrand Isnard presso il sovrano catalano e senza efficacia rimasero le disposizioni della Corona nel giugno del 1327 in base alle quali il governatore del *regnum* avrebbe dovuto rendere giustizia all’abate secondo la “carta” locale e il “costume” sardo.

Cfr. di L. D’ARIENZO, *San Saturno di Cagliari e l’ordine militare di San Giorgio de Alfama*, in «Anuario de estudios medievales», Barcellona 1981, p. 852.

⁷ Gli stessi segni graffiti li ritroviamo nei conci del prospetto frontale della chiesa del monastero di Santa Chiara di Oristano la quale, secondo gli ultimi studi più accreditati, sarebbe stata eretta fra il 1343 e il 1348, quando vi furono inumate le spoglie di Costanza di Saluzzo, moglie del sovrano arborense Pietro III de Bas (Serra). Per quanto concerne questa attribuzione cronologica vedi di R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo ’300*, Nuoro 1983, scheda 169, p. 282.

Non solo, ma anche nelle dimensioni degli stessi conci c’è una perfetta corrispondenza le quali coincidono con quelle contemplate nelle disposizioni legislative emanate nelle ordinanze dei Consiglieri civici le quali regolavano ogni settore dell’attività edilizia. Ed è

Sicuramente i lavori furono portati avanti con una certa celerità e, comunque, conclusi prima del 15 marzo 1331. Lo deduciamo da una seconda carta inviata ad Alfonso III, ancora una volta, dai consiglieri e probi uomini del *Castell de Càller* (poi solamente *Càller*, oggi Cagliari), per gli abusi commessi da Berengario Carroç proprio nel castello dove dava rifugio ad assassini, malfattori e fatto trucidare due scudieri del procuratore regio Raimondo de Peralta. Per questo motivo chiedono di requisire il castello e farlo demolire⁸. Ma anche questa volta la richiesta fu disattesa e il potente feudatario continuò ad usufruire di ampie concessioni e privilegi regi nell'isola e a risiedere nel maniero, come già stabilito sei anni prima, il quale, ormai, era diventato la sua abituale dimora e dove, al di sopra del portale d'accesso centinato, a suggello del suo possesso, aveva fatto scolpire le armi della sua casata. Un secondo stemma affiancava il precedente: un *castrum* caricato di tre torri⁹, il quale nell'impostazione formale ci rimanda ad un disegno a prospetto realizzato da un ignoto cronista catalano intorno al 1358¹⁰.

proprio da questi regolamenti che apprendiamo, ad esempio, che nella Sardegna catalano-aragonese i concii dovevano avere la misura di due palmi e mezzo di Montpellier di lunghezza, di un palmo e mezzo di larghezza e di un palmo di profondità. Pertanto, queste prescrizioni ci potrebbero far supporre che le stesse maestranze che hanno operato nel castello di San Michele siano intervenute anche nella fabbrica di Santa Chiara. In questo caso, se dovessimo tener conto del divario degli anni che intercorrono fra i due cantieri, si dovrebbe retrodatare di qualche anno l'erezione della chiesa oristanese, sempre che l'intervento sia stato effettivamente portato avanti dagli stessi maestri scalpellini. Far coincidere, poi, la conclusione della sua costruzione con l'anno della morte di Costanza di Saluzzo, 18 febbraio 1348, senza ulteriori elementi di riscontro chiari e precisi potrebbe apparire una datazione meramente convenzionale. Invece, riguardo i sovrani arborensi cfr. a cura di L.L. Brook, F.C. Casula, M.M. Costa, A.M. Oliva, M. Tangheroni, *Genealogie medioevali di Sardegna*, tav. XVIII, lemma 27 e tav. XXXIII, lemma, 2, Roma 1984. Per quanto concerne i maestri scalpellini e le norme legislative che regolavano la loro attività vedi di G. SPIGA, *Le pietre da taglio nelle fortificazioni medioevali di Sardegna*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», n. 15, pp. 243-254, Pisa 1991.

⁸ A.C.A., CRD, Cassa 8, Carta 1063.

⁹ Sulle armi di questa prestigiosa casata catalana vedi. di F. FERRER I VIVES, *Heràldica catalana*, vol. I, pp. 228-229, Barcellona, 1993. Per quanto riguarda le molteplici vicende che l'hanno vista protagonista cfr. le già citate *Genealogie medioevali di Sardegna*, a cura di L.L. Brook, F.C. Casula, M.M. Costa, A.M. Oliva, M. Tangheroni, tavv. XXXIII e XXXIV. Vedi anche di M.M. COSTA, *Violante Carroz, una comtessa dissortada*, Barcellona, 1973 e della stessa studiosa *Les sepolturas de la família Carros en el monestir de Sant Francesc de Càller*, in «Biblioteca Francescana Sarda», I, 1-1987 e *Violante Carròs contessa di Quirra*, Nuoro 2004.

¹⁰ A.C.A., Canc. Varie, vol. 42, f.13.

Sino a tempi relativamente recenti, delineare un quadro chiaro e preciso dell'intera costruzione, non solo per le lunghe e complesse vicende che nei secoli l'hanno vista protagonista, ma anche per le varie fasi edilizie che in tempi e modi diversi hanno modificato il suo assetto originario, era quanto mai arduo e complicato. Ad esempio, in un momento imprecisato ma successivo al 1358¹¹, alle tre torri angolari, che ancora si conservano, se ne aggiunse una quarta della quale attualmente resta solamente la base di appoggio nell'angolo di Nord-Ovest e un suo disegno realizzato nel 1625¹². Ma come è stato già ricordato, le vicende che la costruzione ha subito nel tempo, gli usi diversi alla quale venne adibita (nel '600 fu adattata a lazzeretto e nell'800 a caserma degli invalidi) il mutato livello del suolo nel suo interno causato dagli sterri e dalle demolizioni, avevano notevolmente alterato le sue strutture originarie. Inoltre, la progressiva evoluzione delle tecniche costruttive e militari richiesero demolizioni e innovazioni sostanziali, per cui le continue trasformazioni che si sono alternate nel tempo hanno creato – lo ripetiamo – non poche difficoltà per lo studio del manufatto, specialmente se si voleva individuare il primitivo impianto o identificare la successione delle diverse fasi costruttive. Inoltre, preziose indicazioni architettoniche, utili anche per un eventuale recupero dello stesso edificio, furono completamente cancellate durante i lavori di restauro e consolidamento eseguiti nel 1896 dall'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti¹³.

Ma una prima risposta ai diversi interrogativi che la costruzione ci ha sempre posto è stato possibile darla negli anni Settanta del secolo scorso, quando il colle era ancora pertinenza del Demanio della Marina Militare Italiana, fino al 1977. In quegli anni si resero necessari dei lavori di consolidamento nelle cortine orientate a Nord e ad Ovest i quali furono realizzati dalla stessa Marina Militare. E fu proprio nel corso di questi interventi che vennero messe in luce delle emergenze incorporate nello spessore di quest'ultima muraglia: il colmo di due archivolti a tutto sesto, a doppia ghiera, appaiati e scompartiti da una sottile parasta che, nell'impostazione formale, ritroviamo simili nella basilica di San Saturnino di Cagliari. Entrambi particolarmente curati nel taglio e nella messa in opera dei conci, sia nell'impostazione formale che nella tecnica costruttiva denotano una

¹¹ *Ibidem.*

¹² A.C.A., Consejo de Aragón, Legajo 1175.

¹³ F. VIVANET, *Quarta relazione dell'Ufficio Regionale dei Monumenti della Sardegna*, Cagliari 1987, p. 10.

chiara matrice da individuare nel Midi francese e più precisamente nell'attività di maestranze provenienti da San Vittore di Marsiglia la cui presenza in Sardegna è attestata già nel 1089¹⁴, anno in cui il sovrano del regno di *Calari* Costantino-Salusio II de Lacon-(Gunale) concedeva all'Ordine Benedettino d'oltre mare la chiesa di San Saturnino di Cagliari che elevò a sede del priorato in Sardegna e ne ristrutturò l'impianto originario, con modi protoromanici, per poi riconsacrarla nel 1119. Un'analoga cura nel taglio dei conci la ritroviamo anche nella sola monofora che si conserva, allora ancora in parte obliterata da pesanti superfetazioni, con sezione a doppia strombatura e perfettamente in asse con l'archivolto di destra.

Queste valutazioni emersero nel corso di un primo sopralluogo effettuato dallo scrivente, con l'autorizzazione e la collaborazione del Comando della Marina Militare Italiana, nel 1974, da completare con ulteriori e più approfondite indagini¹⁵.

E, pertanto, ritenere queste emergenze come "elemento" integrante dell'"*ecclesiam*" menzionata nelle istruzioni date nel 1325 dall'infante Alfonso al governatore e ai più alti funzionari aragonesi del *regnum Sardiniae et Corsicae*, è stato quasi un "gioco" meccanico, una logica conseguenza di un perfetto raffronto fra fonte scritta e testimonianza materiale. Un riscontro che avrebbe avuto un'ulteriore conferma negli anni successivi e, più precisamente quando ebbe inizio nel novembre del 1988 una sistematica campagna di scavi e di recupero dell'intero complesso fortificato¹⁶ durante i quali fu messa in luce l'intera struttura sottostante i due archivolti: il prospetto quasi integrale dell'"*ecclesiam*" intitolata all'Arcangelo Michele. La matrice vittorina,

¹⁴ In realtà i primi contatti furono agevolati dai sovrani cagliaritari per dare un decisivo impulso alla trasformazione della Chiesa locale ancora strettamente legata alla tradizione bizantina. Poco dopo il 1079 Orzocco-Torchitorio I de (Lacon)-Gunale contribuì a questa azione riformatrice donando ai Vittorni di Marsiglia, dei quali allora era abate un certo Riccardo, le chiese di San Giorgio e di San Genesio, in agro di Decimo la prima e di Uta la seconda. Cfr. di A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto giudicale*, Sassari 1978, pp. 139-140.

¹⁵ *Il castello di San Michele di Cagliari*, Tesi del Corso di Perfezionamento in Archeologia e Storia dell'Arte, di Giuseppe Spiga, Università degli Studi di Cagliari-Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno Accademico 1977-1978. Sempre di G. SPIGA cfr., *Il castello di San Michele di Cagliari, roccaforte dei Càrros*, in «Quaderns de Vilaniu. Miscellània de l'Alt Camp. 44» - Homenatge a Pere Català i Roca, Vals, 2003, pp.161-164.

¹⁶ Lo scavo fu condotto dalla Soprintendenza Archeologica, sotto la direzione della dott.ssa Donatella Salvi, nell'ambito di un progetto FIO "Il parco ed il castello di San Michele, recupero ambientale e museale", a cura della Soprintendenza BAAAS e della Regione Autonoma della Sardegna.

ancora una volta era evidenziata non solo nei dettagli costruttivi ma anche nella sua impostazione formale caratterizzata da un accesso binato e architravato che determinava un impianto binavato, sicuramente con doppio catino perfettamente orientato: Ovest-Est¹⁷. Nel Campidano di Cagliari analoghi esempi li ritroviamo nelle chiese di Santa Maria di Sibiola di Serdiana e di San Platano di Villaspeciosa. La prima ascrivibile al primo quarto del XII secolo e la seconda di pochi anni successiva, ma, entrambe da attribuire a maestranze provenienti dal Sud della Francia¹⁸.

Dell'edificio attualmente non restano altre testimonianze. Nulla delle "domuncule que sunt propter dictam ecclesiam", se non pochissimi resti di ceramica che attestano una frequentazione fra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento. E proprio la lettura formale di queste emergenze ci porta ad ipotizzare che l'erezione dell'"ecclesiam" possa ascriversi alla fine dell'XI secolo o ai primi anni del successivo, quando la presenza dell'Ordine benedettino di San Vittore di Marsiglia era ormai consolidata già da qualche anno nel meridione del regno di *Calari*, uno dei quattro stati sovrani nella quale la Sardegna era divisa nel Medio Evo.

¹⁷ Ulteriori precisazioni le troviamo nel contributo di D. SALVI, *Metodi, problematiche e risultati dello scavo*, in «Il Castello ritrovato. Il Castello e il Colle di San Michele», Cagliari 1995, pp. 60-61, nel quale riporta: "... Fu forse nell'altomedioevo che venne eretta sulla sommità del colle una chiesa di piccole dimensioni. Di questo antico luogo di culto si conserva soltanto il prospetto, suddiviso da sobrie lesene appena aggettanti in due specchi nei quali si aprono le due porte sormontate da archi a tutto sesto inquadranti lunette piene su architrave monolitico in granito. Benché all'interno siano ancora visibili gli ammassamenti con la parete destra e si colga nella muratura la conclusione di quella sinistra, niente più resta dell'interno di questo antico edificio se non il segno, fra le due porte, dell'alloggiamento di una colonna. Ciò fa supporre che l'aula fosse suddivisa in due navate, ma non è possibile definirne la lunghezza né la planimetria. L'accuratezza della costruzione, interamente realizzata in conci di calcare, traspare nella sagomatura delle pietre. Si nota, infatti, che non fu adottato un modulo regolare di taglio ma che ogni pietra fu preparata in funzione della sua collocazione precisa. Avviene così che intorno ai cunei che disegnano gli archi l'ordito orizzontale si modifica in altezza e talvolta vengono realizzati degli incastri per una migliore connessione di pietre di diversa altezza. Insolita poi appare la lunetta monolitica della porta sinistra percorsa al centro da un foro circolare...".

Della stessa studiosa vedi anche: *Castello di San Michele*, in «Bollettino di Archeologia del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali 3» - Maggio-Giugno 1990, pp. 154-156 e *Archeologia medioevale: i Castelli di San Michele a Cagliari, di Monreale a Sardinia, di Acquafredda a Siliqua, di Orguglioso a Silius*, in «Le architetture fortificate della Sardegna centro-meridionale conservazione e valorizzazione». Istituto Italiano dei Castelli - Sezione Sardegna, Atti della Giornata di Studio - Cagliari 16 ottobre 1999.

¹⁸ R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo Trecento*, cit., scheda 67, p. 166, scheda 70, p. 170.

Tuttavia, diverse testimonianze, dirette e indirette, ci rimandano indietro nel tempo, anche rispetto agli anni in cui venne eretta la stessa chiesa. Un primo indizio va individuato in una lastra di calcare massiccio, parzialmente rovinata, con un lato decorato: colonna e capitello a foglie lisce che partono dal colletto a listello. Per la sua conformazione è possibile ritenere che facesse parte di un manufatto costituito da più elementi del quale, purtroppo, è piuttosto problematico individuarne la funzione, forse un elemento di “divisione”. Recuperato sotto cumoli di materiale di crollo durante i lavori realizzati dal Comando della Marina Militare, per la sua conformazione appare vicino a moduli bizantini già invalsi a partire dal VI-VII secolo¹⁹.

Un secondo capitello, in marmo, messo in luce sempre durante la campagna di scavi condotta nel 1988, nell’ambito di una unità stratigrafica che conteneva vari detriti e conci, si presenta simile al precedente ma con i caratteri più marcati e le foglie d’angolo spezzate che confermerebbero una datazione antecedente al Mille, così come il contesto nel quale fu rinvenuto²⁰.

Pertanto, la presenza di questi materiali scultorei, proprio per la loro conformazione, ci portano a supporre, a prescindere dalla loro funzione, che, originariamente, facessero parte integrante di un contesto preesistente realizzato quando ormai la Sardegna era già entrata nell’orbita dell’impero bizantino. Quindi, l’*“ecclesiam”* menzionata nelle istruzioni catalane del 1325 non può essere altro che “espressione” di una successiva fase edilizia che insiste su una precedente che possiamo individuare nel momento in cui fu innalzato un insediamento monastico, un cenobio o, comunque, un luogo di culto intitolato al principe degli Arcangeli. Un’ulteriore conferma la ritroviamo sempre nell’ambito della stessa campagna di scavi, durante la quale anche “... strutture di età bizantina preesistenti al castello medioevale, sono state segnalate in occasione di recenti restauri ...”²¹.

¹⁹ R. CORONEO, *La cultura artistica*, in «Ai confini dell’impero. Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina», Cagliari 2002, pp. 99-107.

Nel corso di un recente sopralluogo, il manufatto (con un’altezza che varia dai 44 ai 49 cm., una base di 45 e una profondità di 20) attualmente presenta la parte superiore completamente abrasa, così come le estremità delle foglie che costituiscono il capitello.

²⁰ Cfr. di D. SALVI, *Metodi, problematiche e risultati dello scavo*, in «Il Castello ritrovato. Il Castello e il Colle di San Michele», cit, p. 61.

Nonostante le diverse indagini non è stato possibile reperire il capitello del quale si è potuto prendere visione solamente di un disegno realizzato dalla dott.ssa Donatella Salvi, che ringraziamo, e da lei utilizzato come appunto sul suo giornale di scavo.

²¹ Cfr. di P.G. SPANU, *La Sardegna bizantina tra VI e VII secolo*, in «Mediterraneo Tardoantico e Medioevale. Scavi e ricerche 12», Oristano 1998, nota 871, p. 191,

Ma la presenza *in situ* di diversi frammenti di ceramica a vernice nera e resti di sigillata africana permettono di datare una frequentazione già dal III/II secolo a.C. sino al III/IV secolo d.C. Pochi altri materiali confermano anche una presenza più recente, con tutta probabilità, da ricollegarsi proprio all'insediamento monastico che, in un momento imprecisato, ma immediatamente successivo, si stabilì sul colle²². È certo, però, che, poco tempo dopo, una volta passata sotto il diretto controllo di Bisanzio, nel 534, la Sardegna entra nell'orbita della Chiesa greca che favorirà una rapida penetrazione del monachesimo orientale alla quale, già negli anni precedenti, San Fulgenzio di Ruspe aveva dato un impulso e un vigore straordinari, anche con la creazione di numerosi monasteri e cenobi, soprattutto, nel Cagliaritano²³. Quindi, una frequentazione che, senza soluzione di continuità, dal periodo romano arriva sino ai nostri giorni.

A questo punto appare evidente che un raffronto fra le testimonianze materiali che ancora si conservano e la frequentazione nel colle, in quegli anni, trova una perfetta corrispondenza. La stessa cosa non si può dire se prendiamo in esame la lettera inviata dal papa Leone IV (847-855), in un anno imprecisato del suo pontificato, all'arcivescovo di Cagliari Giovanni. Infatti, anche negli studi più recenti troviamo una "lettura" poco precisa per quanto concerne l'ubicazione e l'intitolazione della chiesa. Il contenuto della carta è perentorio. Il pontefice ordina al presule cagliaritano di rimuovere l'altare che si trova nella "*ecclesia sancti arcangeli que sita in predio Lustrensi*", già consacrato da "*Arsenio archiepiscopo heretico*" e di consacrarne uno nuovo. La carta esattamente recita: "*Johanni Caralitano episcopo. Vobis respondere curavimus de ecclesia sancti Arcangeli, que sita in predio Lustrensi a quodam Arsenio archiepiscopo, heretico errore decepto, consecrata videtur; cuius altare vos destruere funditur precipimus, novumque ibidem a solo propriis manibus aliud constituere. Atque, ut mos est ecclesiasticæ regule, consecrare altare summopere procurate*"²⁴.

²² D. SALVI, *Metodi, problematiche e risultati dello scavo*, in «Il Castello ritrovato. Il Castello e il Colle di San Michele», cit., p. 60.

²³ A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto-giudicale*, cit., pp. 37-38.

²⁴ Sulla fonte documentaria cfr. *Italia Pontificia, X. Calabria-Insulæ*, in «Regesto Pontificum Romanorum», cong. P.F. KHER, a cura di D. Giergensohn, Zurigo 1975. Vedi, inoltre, di G. PIRAS, *Aspetti della Sardegna Bizantina*, Cagliari 1966, p. 67; C. BELLINI, *La Sardegna e i Sardi nella civiltà dell'alto medioevo*, Cagliari 1973, vol. II, p.704; L. CHERCHI, *I vescovi di Cagliari (314-1983). Note storiche e pastorali*, Cagliari 1983, p. 37; A. GUILLOU, *La diffusione della cultura bizantina*, in «Dalle origini alla fine dell'età bizantina» (a cura di M. Guidetti), Albairate-Milano, vol. I, p. 404; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna. Dalle origini al Duemila*, Roma 1999, p.160 e di C. ZEDDA, R. PINNA, *La nascita dei Giudicati. Proposta per*

Il contenuto è chiarissimo. Si riferisce alla “chiesa dei Santi Arcangeli” situata nel “*predio Lustrense*”. Un’intitolazione – questa – che troviamo anche in tante altre chiese, insediamenti monastici e cenobi, particolarmente diffusi nell’ambito della Chiesa greca. Appare evidente, quindi, che nel contesto non c’è alcun elemento o indizio che comprovi il fatto che il patronato dell’ “*ecclesia*” possa essere attribuito all’Arcangelo Michele, così come il “*predio Lustrense*” identificato con il luogo in cui sono ubicati sia il castello che la stessa chiesa.

A prescindere da queste considerazioni, sempre dalla medesima fonte documentaria, apprendiamo che l’ “*ecclesia sancti arcangelii*” è situata in una località imprecisata ma di pertinenza della diocesi di Cagliari. Ed è altrettanto chiaro che l’ingiunzione del pontefice romano rivolta all’arcivescovo cagliaritano è da porre in relazione con le decisioni scaturite nell’ambito del Sinodo Romano, presieduto nel 745 dal papa greco San Zaccaria (741-755), durante il quale si stabilì che le invocazioni ai sette arcangeli, si sarebbero dovute limitare solamente ai tre biblici: Michele, Gabriele e Raffaele²⁵, e che sarebbe stato ritenuto eretico chiunque avesse contravenuto alle disposizioni sinodali, le quali, in quello stesso anno, portarono alla condanna, proprio per eresia, dell’arcivescovo Aldeberto (o Adalberto) di Magdeburgo e del vescovo irlandese Clemente²⁶.

A questo punto appare evidente che la presa di posizione del papa Leone IV nei confronti della Chiesa cagliaritano è giustificata dal fatto che le

lo scioglimento di un enigma storiografico, in «Archivio Storico Giuridico Sardo di Sassari», n.s., 12, 2007. Cfr. anche di R. MARTORELLI, *Culti e riti a Cagliari in età bizantina*, in «*Oriens radiata fulgore*. La Sardegna nel contesto storico e culturale bizantino». Atti del convegno di studi (Cagliari, 30.11-1.12 2007), Ortacesus 2008, pp. 222-223.

²⁵ Restano esclusi dal culto: Uriele, il forte alleato (Luce di Dio); Sealtiele, l’oratore; Geudiele, il remuneratore e Barachiele, il tutore. Vedi di M. BUSSAGLI, *Origini, storie e immagini delle creature celesti*, Milano, 2006; M. STANZIONE, C. ALVINO, *I sette arcangeli. Storia di un culto cattolico contestato e dimenticato*, Azzate (Varese) 2014. Cfr. anche di D.H. FARMER, *Dizionario Orxford dei santi*, Trento 1989.

²⁶ “*Quia octo nomina angelorum, quae in sua oratione Aldebertus invocavit, non angelorum, praeterquam Michaelis, sed magis demones in sua oratione sibi ad praestandum auxilium invocavit. Nos autem, ut a vestro sancto apostolatu docemur et divina tradit auctoritas, non plus quam trium angelorum nomina cognoscimus, id est Michaelis, Gabriel, Raphael*”. Su questa controversa vicenda vedi di F. BOUGARD, *Cristianesimo in occidente agli inizi del VII° secolo alla metà del XI° secolo. Testi e documenti*, SEDES, 1997, pp. 89-93 e di F. CLOSE, *Aldebert e Clément. Due vescovi marginali sacrificati alla riforma della Chiesa?*, in PH. DEPREUX, F. BOUGARD e R. LE JAN (a cura di), *Competizione e sacralità nell’alto medioevo: tra mediazione ed esclusione*. “Atti del congresso di Limoges”, Turnhout, 2015, pp. 193-216.

disposizioni emanate dal Sinodo romano, nonostante tutto, continuavano ad essere disattese anche da qualche esponente del clero locale, come nel caso dell'arcivescovo Arsenio, il quale, fu ritenuto eretico proprio per aver contravvenuto a questi dettami, consacrando – come è stato già ricordato – un altare, senza attenersi, evidentemente, alle norme canoniche stabilite dal Sinodo.

Ma ulteriori indizi confermano una frequentazione greca non solo *in situ*, ribadita anche dal suo stesso nome in lingua locale: *Santu Miali*, che si estende all'intero colle, così come la costante di innalzare in zone elevate insediamenti monastici, santuari e cenobi intitolati all'Arcangelo Michele, proprio come in questo caso e, quasi sempre, muniti di un valido sistema di difesa²⁷. Anche a ridosso delle appendici dello stesso colle e del suo *hinterland* l'agiotoponomastica ci rimanda inequivocabilmente al menologio bizantino: San Nicola (o *Nicolau*) della cui chiesa rimane un capitello corinzio ascrivibile al VI secolo e, attualmente, conservato nella chiesa parrocchiale di San Pietro Apostolo in Pirri²⁸. *San Teodoro*, *Nostra Signora d'Itria*, *Santa Maria ad Vineas*, *San Pietro de Terr'e teula*, *San Pietro de Is figus nieddas*. Uno per tutti: *San Pietro di Calamátia* che ci rimanda all'omonima cittadina del Peloponneso, Kalamáta, la cui primaziale è intitolata proprio a San Pietro Apostolo. Ed è lo stesso toponimo a ricordarci che la zona doveva essere particolarmente ricca di canneti e, quindi, anche di stagni. Uno *status* orografico – questo – giunto sino a tempi relativamente recenti.

Pertanto, si può ritenere che fra il VI e l'XI secolo, e cioè sino all'arrivo dei monaci benedettini di San Vittore di Marsiglia, la presenza greca nel territorio o, almeno la sua influenza, non doveva essere del tutto trascurabile. E il colle di San Michele sicuramente potrebbe esserne stato l'epicentro, almeno sino a quel momento²⁹.

²⁷ Queste costruzioni insistono quasi sempre su preesistenti insediamenti intitolati a divinità positive volte al bene, così come, ad esempio, possiamo riscontrare nei sette santuari che costituiscono la cosiddetta "linea Micaelica" che partendo da Skelling, in Irlanda, si conclude nel Monte Carmelo, in Israele.

²⁸ Cfr. di R. SERRA, *L'oratorio delle Anime a Massama (con rilievi del monumento curati da Augusto Garau)*, in «Annali delle Facoltà di Lettere e Magistero dell'Università di Cagliari», vol. XXXIV, 1971, pp. 33-35 e i *Plutei tardo bizantini dell'isola di San Macario e di Maracalagonis (Cagliari)*, in «Archivio Storico Sardo», vol. XXX, pp. 59-76.

²⁹ La presenza dei monaci benedettini di San Vittore di Marsiglia, rientra indubbiamente nella politica economica portata avanti dai sovrani *calaritani* i quali con l'introduzione nel proprio regno di uno dei più importanti Ordini monastici allora presenti in Europa, e i Vittorini lo erano, intendevano migliorare le condizioni del proprio Stato.

Una politica – questa – che rientrava opportunisticamente anche negli obiettivi e negli interessi dei pontefici romani che da tempo cercavano di riportare la Chiesa sarda, autocefala, ma ancora influenzata da quella greca, nell'alveo di quella latina, grazie, anche al contributo dei monaci di Marsiglia. Su questo prestigioso Ordine monastico cfr., *Studi sui Vittorini in Sardegna*, a cura di F. Artizzu, E. Baratier, A. Boscolo, F. Casula, P. Leo, C. Manca, G. Sorgia, Padova 1963.

Inoltre, la rivendicazione della Chiesa cagliaritana sul possesso del colle, quando la Corona d'Aragona stabilisce di costruirvi un complesso fortificato, può essere giustificata solamente dal fatto che poteva esercitarvi la sua diretta autorità, cosa – questa – possibile sotto Bisanzio. Pensare che potrebbe risalire al momento in cui arrivano i monaci di Marsiglia, con il permesso di innalzare la loro chiesa, appare poco plausibile in quanto queste concessioni erano prerogative esclusive del sovrano e cioè dello *iudex calaritanus*, così come, dallo stesso *iudex* e allo stesso Ordine monastico, erano stati affidati, sempre in quegli anni, stagni, saline, pascoli, salti e luoghi di culto, anche preesistenti al loro arrivo. Con l'allontanamento dei Vittorini dall'isola le vicende del castello e del colle di San Michele si intrecciano con quelle della Corona d'Aragona. Però, questa, è un'altra storia.

Sui rapporti della Sardegna con Bisanzio cfr. il già citato studio di A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto giudicale* e, dello stesso Autore, *Studi sulla Sardegna bizantina e giudicale*, Sassari 1985.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. Veduta del fianco Sud-Est della fortificazione (foto G. Spiga 1974).



Fig. 2. Stemma inquartato dei Carroc d'Alcúdia al di sopra dell'archivolto del portale d'accesso alla fortificazione (foto G. Spiga 1974).



Fig. 3. Strutture della preesistente chiesa vittorina viste dall'esterno della fortificazione (foto G. Spiga 1974).



Fig. 4. Particolare delle strutture della preesistente chiesa vittorina viste dall'interno della fortificazione. Al di sopra dell'archivolto la monofora ancora obliterata dalle superfetazioni (foto G. Spiga 1974).

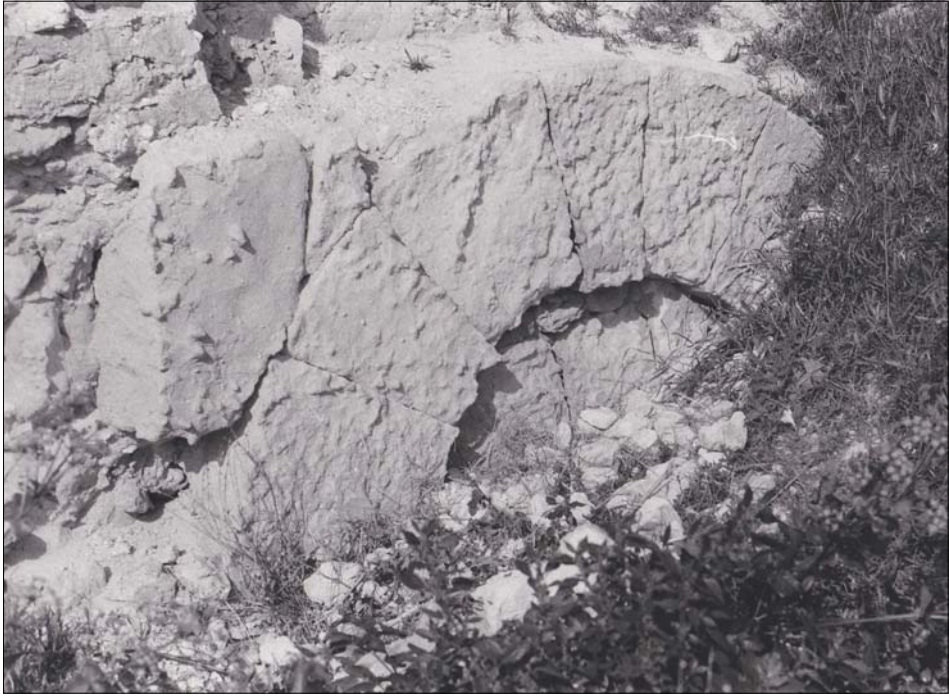


Fig. 5. Particolare delle strutture della preesistente chiesa vittorina viste dall'interno della fortificazione (foto G. Spiga 1974).



Fig. 6. Capitello in calcare massiccio, a foglie lisce semplificate (foto G. Spiga 1974).

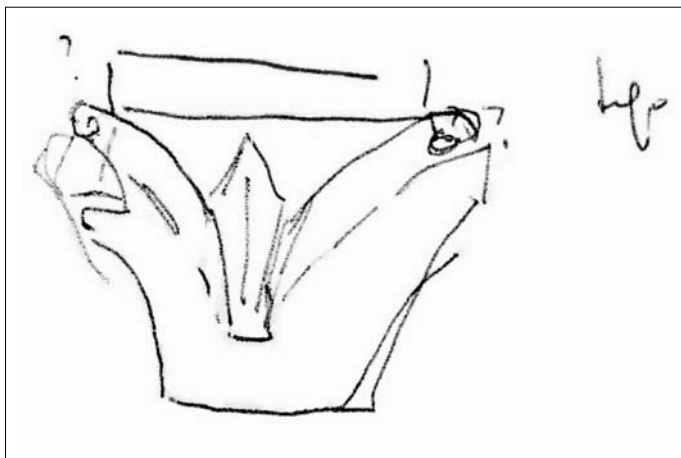


Fig. 7. Capitello in marmo a foglie lisce ascrivibile anteriormente al Mille (disegno realizzato dalla dott.ssa Donatella Salvi).

SILVIA SERUIS

LE DISPOSIZIONI TESTAMENTARIE DI MASETTO MELE
MERCANTE CAGLIARITANO DI VILLANOVA (1441)*

Lo studio dei documenti testamentari costituisce un filone di ricerca assai interessante nell'ambito delle indagini storico-diplomatistiche, in quanto l'esame dei formulari utilizzati per la stesura dei dettati, abbinato ad una scrupolosa analisi dei contenuti riportati, consente di ricostruire uno spaccato dell'ambiente sociale a cui apparteneva il testatore e in cui operava il notaio estensore del rogito.

Non fa eccezione a questa prassi consolidata neppure il documento oggetto del nostro contributo, il quale identifica nella propaggine di Villanova¹ non solo il suo luogo di redazione ma anche lo scenario in cui si dipanano la maggior parte dei lasciti descritti nel dettato, primi fra tutti quelli destinati ad alcune istituzioni religiose assai attive nella zona e, ancora oggi, molto care ai cittadini cagliaritani.

Naturalmente nella prima metà del Quindicesimo secolo, epoca a cui risale il nostro atto, l'area su cui si estendeva l'appendice villanovese era decisamente ridotta rispetto all'odierna conformazione, sebbene nel 1418 Alfonso il Magnanimo avesse fatto donazione ai Frati Predicatori di 20 canne barcellonesi di terreno per l'ampliamento del complesso conventua-

* Il presente lavoro è stato realizzato nell'ambito del progetto *Vie di terra, di fiume e di mare. La Toscana come centro di relazioni e comunicazioni tra terraferma e isole dal Medioevo all'età contemporanea*, condotto in sinergia dalla Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, dalla Società Storica Pisana, dalla Società Storica della Valdelsa e finanziato dal Ministero della Cultura, Giunta Centrale per gli Studi Storici.

Desidero esprimere i miei più sentiti ringraziamenti al Dott. Enrico Trogu, Direttore dell'Archivio di Stato di Cagliari, per avermi autorizzato ad esaminare gli originali della documentazione rogata dal notaio Giovanni Garau.

¹ Villanova, sebbene non menzionata specificatamente, faceva sicuramente parte delle appendici che la giudicessa Benedetta donò nel 1217 ai Pisani insieme al Castello di Cagliari, cfr. P. TOLA, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, tomo I, parte prima, Torino 1861-1868 (Historiae Patriae Monumenta, X), doc. XXXV, pp. 329-331. Il primo documento in cui è attestato il toponimo è il trattato di pace del 1288 fra Pisa e Genova; *Ibidem*, doc. CXXVII, pp. 419-436.

le e dell'ambiente circostante, in quel tempo occupato da orti². Il quartiere si raggruppava, difatti, intorno all'agglomerato domenicano, ponendo come propri discrimini l'attuale piazza Costituzione e la via Garibaldi, più o meno fino all'altezza della croce stazionaria posizionata nella piazza del convento, segno di confine testimoniato dai primi del Cinquecento ma, probabilmente, già esistente a quell'epoca³. Alla via San Domenico, attestata dal 1416⁴ e sicuramente "pubblica" dal 1442⁵, si aggiungevano una fitta serie di strade e vicoli che si diramavano dalla chiesa di San Giovanni, edificio che, a sua volta, dava il nome ad una lunga via documentata dal 1415⁶; il quartiere, infine, era delimitato da una cinta muraria che vedeva nelle ormai scomparse Porta Cavana, Porta Romero e Porta Villanova i suoi baluardi di difesa⁷.

Il 13 settembre 1441 il mercante Masetto Mele decide di affidare al notaio Giovanni Garau la stesura delle sue ultime volontà. Sia il testatore che il rogatario, come spiegheremo a breve, erano dei personaggi molto in vista.

Masetto, infatti, apparteneva ad una famiglia di origine pisana che si era urbanizzata a Cagliari fin dal Duecento; i suoi esponenti erano soliti dedicarsi all'attività mercantile⁸.

² Archivio della Corona d'Aragona (da ora in poi A.C.A.), *Cancellaria*, reg. 2626, cc. 125 v.-126 r. L'atto emanato a Valencia il 27 gennaio 1418 fu reso esecutivo il successivo 27 febbraio, come riportato alla c. 127 r. dello stesso registro. Sulla tradizione documentaria dei testi e la loro conservazione, cfr. F.M. GIAMUSSO, *La chiesa e il convento di San Domenico a Cagliari nel XVI secolo*, Tesi dottorale, Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici, Università degli Studi di Palermo, ciclo XXIV, tutor Prof. Marco Rosario Nobile, Palermo, 2015, p. 71, note 103-105.

³ Cfr. M. CADINU, *Interventi urbanistici in Sardegna e Corsica nel Quattrocento*, in *Storia di urbanistica*, Roma, Kappa, 2001, pp. 76-80, p. 78.

⁴ Cfr. D. SCANO, *Forma Kalaris. Stradario storico della città e dei sobborghi di Cagliari dal XIII al XIX secolo*, Cagliari, Trois, 1989, p. 22.

⁵ Cfr. M. CADINU, *Interventi*, cit., p. 78.

⁶ Cfr. D. SCANO, *Forma Kalaris*, cit., p. 22.

⁷ Per una completa ricostruzione storico-urbanistica della zona fino al Ventesimo secolo, cfr. F. MASALA, *Il quartiere e la sua storia*, in *Villanova*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 1991 (Cagliari, Quartieri storici, 3), pp. 23-106; la parte riguardante le fortificazioni è a p. 30.

⁸ Relativamente a questo periodo si rimanda alle numerose informazioni riportate in *Carte dell'Archivio Arcivescovile di Pisa. Fondo Luoghi Vari*, 3 voll., Pisa, Pacini 1988-1993, I, 954-1248, a cura di Luigina Carratori, Gabriella Garzella, Pisa, Pacini, 1988 (Biblioteca del Bollettino Storico Pisano, Fonti, 2).

Le fonti documentarie per i secoli che vanno dal Tredicesimo al Quindicesimo riportano più varianti del medesimo cognome, ossia *Mele*, *Meli*, *Melis*, motivo che ci ha fatto propendere, nella redazione di questo contributo, per l'uso sistematico della prima forma, cioè quella utilizzata nel periodo più antico⁹.

Una serie di imbreviature pisane, stilate dal notaio Giuliano Scarsi fra il 1413 e il 1420, oggi conservate nel Notarile Antecosimiano dell'Archivio di Stato di Firenze¹⁰, hanno ampiamente dimostrato la partecipazione costante di Masetto a speculazioni finanziarie fra la Toscana, la Catalogna e la Sardegna in autonomia o, il più delle volte, con suo fratello Andrea, il che ci fa pensare ad un loro impiego in una società marittima dell'epoca. Il porto di Cagliari, nuovamente in auge dopo il lungo periodo bellico che vide contrapposti gli iberici e i sardi giudicali soprattutto nella parte centro-meridionale dell'isola¹¹, è, ad esempio, il punto di partenza di una spedizione condotta nel 1413 da Mele e dal mercante Guillem Sunyer verso Barcellona, viaggio che non andò a buon fine per la morte improvvisa del marinaio catalano, dovuta a malaria, durante la tappa pisana. Mele, pertanto, si trovò implicato in una lunga vertenza giuridica per la consegna della parte del carico spettante al Sunyer ai suoi eredi legittimi. L'elenco dei beni imbarcati a Cagliari fu compilato dallo stesso Masetto; all'interno di tre casse erano stipati svariati oggetti, capi di abbigliamento di ogni tipo, rosari, codici manoscritti a cui si aggiungeva, addirittura, un servo di dodici anni di nome Orzocco¹².

Lo spoglio dei protocolli notarili pisani del Trecento e del Quattrocento fin qui compiuto, purtroppo, non ha restituito altre notizie sul nostro mercante successivamente al 1420, per cui per sopperire a questa mancanza è stato possibile sfruttare i dati presenti nella documentazione conservata in Sardegna e, in questo caso, nell'Archivio di Stato cagliaritano, a dimostrazione di come le fonti degli archivi isolani possano integrare lo studio di quelle custodite oltre mare.

⁹ Sulla compresenza delle varie voci anche in epoca contemporanea, cfr. M. PITTÀU, *Dizionario dei cognomi di Sardegna*, 3 voll., Cagliari, L'Unione Sarda, 2006, vol. II, pp. 211-213.

¹⁰ Cfr. S. SERUIS, *Nuovi documenti su Andrea, Bartolomeo e Masetto Mele mercanti cagliaritani del primo Quattrocento*, in «Archivio Storico Sardo», LV (2020), pp. 111-205.

¹¹ Su questa tematica, si rinvia a C. ZEDDA, *Cagliari, un porto commerciale nel Mediterraneo*, Napoli, Arte Tipografica, 2001, (Mediterranea - 2).

¹² Cfr. S. SERUIS, *Nuovi documenti*, cit., docc. 1-1A, pp. 145-152. Sulla complessa vicenda della restituzione delle merci ai discendenti del defunto, *Ibidem*, docc. 2-2A, 3-3A, 4-4A, 5-5A, 6-6A, pp. 152-166.

Prima di procedere, però, all'esame dell'atto edito in appendice, preferiamo spendere due parole sulla ricostruzione della parentela più prossima a Masetto, in modo tale da disporre di un quadro più dettagliato e, allo stesso tempo, riassuntivo per chiarire facilmente alcune questioni ereditarie descritte nel documento.

Un primo abbozzo di scheda biografica relativa al mercante è quello curato dai ricercatori dell'Isem di Cagliari, in occasione di un progetto su *La società cagliaritano tra Medioevo ed Età Moderna*, da cui muta l'intitolazione il rispettivo portale consultabile in rete nelle pagine dell'Istituto¹³.

Secondo tale schema risulta che Masetto si sarebbe sposato due volte; la prima con Angelina, da cui ebbe il figlio Marco, la seconda con Nastasia Columbo, madre di un ragazzo chiamato con il nome del genitore. Un altro consanguineo è il già citato fratello Andrea con cui, nel 1418, acquistò due terreni con case annesse nella località di Turri al prezzo di 33 fiorini d'oro di Aragona, proprietà che già dal 1415 erano state loro concesse in enfiteusi dal Procuratore Reale¹⁴. Il suo luogo di origine parrebbe essere Laconi, come farebbe poi presupporre una notizia riportata nel testamento e su cui preciseremo meglio più avanti. Il nome del padre, Marco di Ugolino, compare invece in due documenti antecosimiani¹⁵. Un altro dato non trascurabile riportato soltanto nelle ultime volontà del 1441 è l'indicazione del nome di un terzo figlio, Andrea, nato dalle nozze con la Columbo.

Il testamento di Masetto Mele è un rogito di estesa lunghezza e, come abbiamo già anticipato, ricco di notizie e spunti interessanti. Molti studiosi si sono cimentati nella lettura del testo, estrapolandone degli stralci e commentandoli nelle loro pubblicazioni, ma mai nessuno, secondo quanto ci risulta, finora lo ha mai editato integralmente¹⁶.

¹³ Cfr. *Meli Masedo* in *La società cagliaritano tra Medioevo ed Età Moderna* (www2.isem.cnr.it/cagliari).

¹⁴ La stessa notizia compare anche nella scheda relativa a *Meli Andrea* pubblicata sul medesimo portale.

¹⁵ Cfr. S. SERUIS, *Nuovi documenti*, cit., docc. 1-1A, pp. 145-152; docc. 3-3A, pp. 155-159.

¹⁶ Esiste, in realtà, una parziale edizione a regesto pubblicata in *Vestigia vetustatum. Documenti manoscritti e libri a stampa in Sardegna dal XIV al XVI secolo*, catalogo della mostra (Cagliari, Cittadella dei Musei, 13 aprile-31 maggio 1984), 2 voll., II, *Fonti d'archivio: testimonianze ed ipotesi. Il Quattrocento e il Cinquecento*, Cagliari, Edes, 1984, doc. 37, p. 28; la riproduzione fotografica della c. 1 r. è alla p. 29.

Si deve a Maria Bonaria Urban il merito di uno studio sulla figura di Giovanni Garau, meglio noto con il corrispettivo catalano Joan Guerau, il quale ricoprì, nell'ultimo scorcio della sua vita, il ruolo di Maestro Razionale del Regno di Sardegna per circa quindici anni, ossia dal 1459 al 1474¹⁷. Prima di assurgere all'importante compito di massima carica in ambito economico-fiscale concessa, in ogni regno della Corona, dal sovrano aragonese ad una persona meritevole della propria fiducia e, soprattutto, integerrima per condotta, Guerau esercitava, per l'appunto, la professione notarile. Nato da genitori sardi residenti a Villanova¹⁸, evidentemente facoltosi per avergli potuto pagare gli studi di diritto, Joan divenne notaio regio il 22 marzo 1441 per nomina di Alfonso il Magnanimo¹⁹, il quale sei anni dopo gli affidò anche la *scribania* maggiore della città di Sassari, in seguito alla dipartita del suo titolare²⁰. Già impiegato presso gli uffici della Procurazione Reale²¹ di cui fu pure reggente, acquisendo così l'esperienza contabile necessaria per meritare dal primo gennaio 1459 la dignità di Maestro Razionale²², mentre era nel pieno di questo suo importante mandato, egli fu promosso dal re Giovanni II amministratore della giustizia criminale su tutto il Regno di Sardegna²³, poi nel 1461 Podestà di Sassari per un triennio²⁴ e, infine, nel 1466, cavaliere²⁵. Morì nel 1474, prima dell'abrogazione nell'isola dell'ufficio del Razionale, sancita dal decreto regio del

¹⁷ Cfr. M.B. URBAN, *Joan Guerau. Maestro razionale del Regno di Sardegna (1459-1474)*, in «Medioevo Saggi e Rassegne», 21 (1997), pp. 147-197.

¹⁸ *Ibidem*, p. 165, nota 92 con l'elenco della documentazione conservata nell'Archivio della Corona di Aragona di Barcellona in cui si attesta l'origine del notaio.

¹⁹ A.C.A., *Cancelleria*, reg. 2771, c. 190 r., edizione a regesto in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 1, p. 168.

²⁰ A.C.A., *Cancelleria*, reg. 2632, c. 167 v., edizione a regesto in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 4, p. 171.

²¹ Nel 1456 risulta luogotenente della medesima procurazione, come attestato in Archivio di Stato di Cagliari (in seguito A.S.C.), *Antico Archivio Regio*, K7, cc. 84 r.-91v., edizione a regesto in *Vestigia vetustatum*, cit., II, doc. 5, p. 15.

²² A.C.A., *Cancelleria*, reg. 3395, cc. 84 v.-87 r., edito in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 5, pp. 171-175.

²³ A.C.A., *Cancelleria*, reg. 3396, cc. 19 r.-20 r. edito in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 8, pp. 178-180.

²⁴ A.C.A., *Cancelleria*, reg. 3396, cc. 177 v.-178 r., edizione a regesto in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 16, p. 188.

²⁵ A.C.A., *Cancelleria*, reg. 3399, cc. 139 v.-140 r., edito in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 19, p. 190.

2 agosto di quell'anno²⁶; l'ultima sua attestazione in vita è del precedente 14 maggio²⁷, poco dopo essere comparso in qualità di testimone, con la qualifica di segretario del sovrano, agli accordi prematrimoniali di Luigi de Montpalau e Isabella Aymerich insieme al viceré Carroz²⁸.

L'Archivio di Stato di Cagliari conserva tre protocolli stilati da Giovanni Garau per gli anni 1441-1460, intesi secondo il computo dell'epoca. Essi fanno parte del gruppo dei registri notarili più antichi posseduti dall'istituto ascrivibili, nel complesso, all'attività di otto notai che iniziarono ad operare nel pieno Quattrocento e di cui Pietro Baster era il capofila²⁹. Risultano mancanti in archivio, pertanto, tutti i cartolari prodotti dai professionisti che rogarono nell'isola dall'avvento della dominazione catalana fino al 1430, anno a cui risale, per l'appunto, la prima imbreviatura del Baster. La dispersione, gli eventi bellici e le calamità naturali sono, infatti, le cause principali della perdita di un patrimonio documentario immenso di cui i notai erano gli esclusivi custodi³⁰.

²⁶ Il provvedimento stabiliva la creazione nell'isola di un luogotenente subordinato al Maestro Razionale della corte di Barcellona. Il documento è in A.C.A., *Cancelleria*, reg. 3403, cc. 21 v.-22 v., edito in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 21, pp. 192-194.

²⁷ A.S.C., *Antico Archivio Regio*, BD 15, c. 5 v., menzionato in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., p. 168 e relativa nota 65.

²⁸ A.S.C., *Insinuazione*, Atti Notarili Sciolti della Tappa di Cagliari, notaio A. Barbens, 5, cc. 1 r.-3 v., edizione a regesto in *Vestigia vetustatum*, cit., II, doc. 33, p. 27.

²⁹ Un loro elenco è in C. VILLANUEVA MORTE, *La presencia de Valencianos y Aragoneses en la documentación notarial cagliaritana del siglo XV*, in «Anuario de Estudios Medievales», 38/1 (enero-junio 2008), pp. 27-63, in particolare pp. 30-31. Risulta pubblicato integralmente solo il protocollo di Baster (anni 1430-1433), cfr. G. OLLA REPETTO, *Notai sardi del XV secolo: Pietro Baster*, in *Studi Storici e Giuridici in onore di Antonio Era*, Padova, Cedam, 1963, pp. 269-297. La necessità di uno studio sistematico di tale documentazione è evidenziata in O. SCHENA, *Notai iberici a Cagliari nel XV secolo. Proposte per uno studio prosopografico*, in *La Corona catalanoaragonesa e el seu entorn mediterrani a la Baixa Edat Mitjana*, a cura di M.T. Ferrer Y Mallol, J. Mutgè Vives, M. Sàncles Martínez, Barcelona, CSIC 2005, (Anuario de estudios medievales. Anejo, 58), pp. 394-412.

³⁰ Per una bibliografia generale sul notariato in Sardegna, si rinvia a P. CANEPA, *Il notariato in Sardegna*, in «Studi Sardi», vol. II, fasc. II (1936), pp. 1-80 dell'estratto. Per il periodo comunale, cfr. L. D'ARIENZO, *La scribania della curia podestarile di Sassari nel Basso Medioevo (note diplomatistiche)*, in *La Sardegna nel mondo mediterraneo*. Atti del 1° Convegno internazionale di studi geografico-storici (Sassari 7-9 aprile 1978), 2 voll., vol. II, *Gli aspetti geografici*, Sassari, Gallizzi, 1979, pp. 1-57 dell'estratto; EADEM *Il notariato a Iglesias in epoca comunale*, in *Studi storici in onore di Giovanni Todde*, in «Archivio Storico Sardo», XXXV (1986), pp. 23-33; P. LUPO, *Il notariato nella Sardegna pre-Aragonese*, in *Notariado público y documento privado: de los orígenes al siglo XIV*. Actas del VII Congreso

Per vedere attuato in Sardegna un intervento di tutela e di conservazione dei protocolli notarili si dovettero attendere altri tre secoli; il 15 maggio 1738, difatti, furono create da Carlo Emanuele III di Savoia le cosiddette *Tappe di insinuazione*. Si trattava di nuovi uffici modellati su quelli già in uso in Piemonte e dislocati nei maggiori centri urbani; il loro compito era quello di custodire tutti i registri notarili facenti capo a un dato distretto indistintamente dal loro periodo di redazione³¹. Anche Cagliari ebbe una propria Tappa, in cui confluì ovviamente la documentazione di Garau. L'ordinamento del materiale all'interno di ogni Tappa venne mantenuto anche dopo il trasferimento dei protocolli in sedi differenti, cioè prima all'Ufficio del Registro e poi, alla fine dell'Ottocento, ad una destinazione definitiva individuata nell'Archivio Notarile Distrettuale oppure nell'Archivio di Stato³². Il loro versamento nell'ultimo istituto ha originato il fondo denominato *Insinuazione*. Tale provenienza era ripartita in due categorie distinte che inglobavano, rispettivamente, gli atti originali e le copie di registro; i primi, a loro volta, erano classificati in base al condizionamento delle carte pervenute in forma legata o sciolta. Quelle del Garau, essendo dell'ultimo tipo, erano conservate in buste.

In realtà l'unità archivistica che contiene i rogiti del nostro notaio, ossia il pezzo numerato "337", è composita, in quanto in essa sono racchiusi anche i contratti di un altro professionista, Diego Garau, attivo fra il 1796 e il 1799³³. Le carte di Giovanni seguivano nella disposizione interna quelle

Internacional de Diplomática (Valencia 1986), 2 voll., Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, (Papers i documents, 7), II, pp. 1273-1281. Per l'epoca aragonese, cfr. O. SCHENA, *Notai e notariato nella Sardegna del tardo medioevo, in Élités urbane e organizzazione sociale in area mediterranea tra tardo medioevo e prima età moderna*, Atti del seminario di studi (Cagliari 1-2 novembre 2011), a cura di Maria Giuseppina Meloni, Cagliari, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto di storia dell'Europa mediterranea, 2013 (Europa e Mediterraneo: storia e immagini di una comunità internazionale, 28), pp. 325-353. Sull'età spagnola e sabauda, cfr. M. VALDÈS CARBONI, *Il notaio e l'atto notarile: 500 anni di legislazione sarda (1327-1827)*, in *Segni tabellionali in Sardegna dal 1409 al 1786*, a cura di Vincenzo Amat di San Filippo, Marina Valdès Carboni, Cagliari, 1983, pp. 13-26.

³¹ Cfr. *Archivi notarili*, in *Archivio di Stato di Cagliari*, in *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, a cura di P. D'Angiolini, C. Pavone, 4 voll., Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1981-1994, I, Roma, 1981, pp. 737-766, pp. 756-759; <<http://www.maas.ccr.it/PDF/Cagliari.pdf>>.

³² *Ibidem*, p. 756.

³³ Cfr. *Inventario del R. Archivio di Stato di Cagliari e notizie delle carte conservate nei più notevoli archivi comunali, vescovili e capitolari della Sardegna*, a cura di Silvio Lippi, Cagliari, Valdès, 1902, p. 72.

di Diego ma, dato il loro pessimo stato di conservazione, sono state restaurate in epoca recente e precluse alla consultazione³⁴.

La tipologia documentaria degli atti rogati da Garau, pur essendo nel complesso assai varia, segue i criteri di redazione tipici del notariato catalano³⁵. Il primo e il secondo registro, difatti, sono dei *manuals*, in cui i rogati erano soliti trascrivere le parti essenziali dei contratti che venivano, in seguito, riportati *in extenso* nei *llibri*. Questi ultimi, inoltre, potevano essere relativi anche ad un solo ambito giuridico e, per questo motivo, considerati *specials*. Il terzo protocollo di Giovanni, dedicato ai testamenti redatti fra il 1441 e il 1459 moderni, rientra in questa categoria; il primo rogito ad essere stilato è quello di Masetto Mele.

Sulla carta di apertura è riportata l'intestazione del protocollo, ovvero *primum liber testamentorum*, il che farebbe ipotizzare la scomparsa di altri cartolari di affine tipologia; segue l'*invocatio* verbale in cui il notaio chiede alla Madre di Dio aiuto e protezione per poter sempre mettere per iscritto la verità. Si tratta di una formula già riscontrata in diversi protocolli pisani del Quattordicesimo e Quindicesimo secolo, con i quali è possibile individuare anche altre analogie come, ad esempio, la consuetudine di indicare ai margini del primo foglio di ogni imbreviatura il nome del soggetto giuridico o del destinatario dell'atto.

Il protocollo cagliaritano presenta, inoltre, una carta di guardia che precede il foglio 1 *recto*; in essa ricorrono altre formule di protezione stavolta rivolte ai quattro evangelisti.

³⁴ Sono attualmente visionabili i duplicati di tutta la documentazione prodotta dal notaio. Quest'ultima è stata anche oggetto di tre dissertazioni di laurea, cfr. M.A. FERRALIS, *Il manoscritto n. C 337 dell'Archivio di Stato di Cagliari: minutarlo di Giovanni Garau sec. XV, 1441-1443*, Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Cagliari, anno accademico 1965-1966, relatore Prof. Giorgio Brugnoli; M. MARROCU, *Trascrizione e illustrazione di un minutarlo notarile del secolo XV, notaio Giovanni Garau (1441-1459)*, Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Cagliari, anno accademico 1975-1976, relatore Prof. Francesco Artizzu; A. PERGOLA, *Il notaio Giovanni Garau: un fedele funzionario al servizio della Corona d'Aragona nella Cagliari del XV secolo*, Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Cagliari, Corso di Laurea in Beni Culturali, anno accademico 2012-2013, relatore Prof. Luisa D'Arienzo.

³⁵ Cfr. M.T. FERRER Y MALLOL, *La redacció de l'instrument notarial a Catalunya. Cèdules, llibres i cartes*, in «Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos», IV (1974), pp. 29-192, pp. 53-64; I.J. BAIGES I JARDÍ, *El notariat catalá: origen i evolució*, in *Actes del II Congrés d'História del Notariat Catalá* (Barcelona, nov. 1998), Barcelona, Fundació Noguera, 2000, pp. 131-166, pp. 155-156.

Il primo elemento che balza agli occhi mentre si esamina il testamento di Masetto è la *datatio chronica*, inserita al principio del dettato, conteggiata secondo lo stile della natività, in uso nei territori della Corona d'Aragona dal Natale del 1350 in sostituzione dell'incarnazione fiorentina³⁶. Essa comprende anche la menzione del giorno della settimana, identificato erroneamente in un martedì e non nel corretto mercoledì³⁷, a cui si risalirebbe facilmente constatando la data di sepoltura del defunto, segnalata, nella chiusura dell'atto, come giovedì 14 settembre. Non si tratta di una svista isolata, in quanto il nostro documento contiene altre divergenze non di poco conto per l'identificazione corretta delle persone citate nel testo, come vedremo più in là.

La suddivisione interna del dettato non si discosta dallo schema seguito costantemente nei documenti dello stesso tenore relativi anche a periodi e aree geografiche differenti³⁸, ossia l'indicazione degli esecutori testamentari, del luogo di sepoltura, dei legati *pro anima* a persone, enti ecclesiastici o assistenziali specifici, di lasciti in favore di persone di famiglia, a cui si aggiunge, infine, la nomina degli eredi universali.

Nel nostro caso Masetto decide di affidare il primo incarico a due persone che abitavano da molto tempo nel suo stesso quartiere e che, evidentemente, ben conosceva: si tratta di Piero Corellas e Giovanni Garau. Mentre il testo del documento accenna all'attività svolta da Corellas cala, invece, il silenzio sulla mansione esercitata dal secondo individuo, peraltro omonimo dello stesso rogatario. Dall'analisi di altri atti custoditi nell'unità 337 è possibile risalire a qualche dato in più su Giovanni; nell'ottobre 1441 era identificato come carpentiere (*fuster*)³⁹, nel 1442 come maestro d'ascia⁴⁰ di stanza a Stampace⁴¹, nel 1454 era ricordato come residente a Tuili⁴².

³⁶ Cfr. L. D'ARIENZO, *Carte Reali Diplomatiche di Pietro IV, re d'Aragona, riguardanti l'Italia*, Padova, Cedam, 1970 (Pubblicazioni dell'Istituto di Storia Medioevale e Moderna dell'Università degli Studi di Cagliari, 14; Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón, 45), p. XXXIX.

³⁷ Cfr. A. CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1998, p. 87.

³⁸ Si veda al riguardo il volume di E. RAVA, *Volens in testamento vivere. Testamenti a Pisa, 1240-1320*, apparati di Attilio Bartoli Langeli, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2016 (Italia Sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, Nuova serie, 2).

³⁹ A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 / 3, cc. 10 v.-11 r.

⁴⁰ A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 / 1, c. 45 v.; A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio

Continuando con la lettura del documento si evince la magnanimità del testatore nelle elargizioni ai luoghi di culto e, in particolare, per quelle in favore del convento domenicano di Villanova e degli ecclesiastici che vi risiedevano. Il complesso religioso, attestato nell'appendice cagliaritano dagli anni Dieci del Trecento, sebbene fondato da un gruppo di frati provenienti dalla casa madre pisana che si erano trasferiti a Cagliari intorno al 1250, si trovava iscritto dal 1329 nella Provincia domenicana aragonese⁴³; proprio in quegli anni era iniziata la fabbrica della chiesa ad esso attigua che si protrasse per lungo tempo⁴⁴. Il *budget* predisposto per questa categoria di beneficiari era assai cospicuo, essendo pari a 300 lire di alfonsini minuti correnti, somma che sarebbe stata ripartita dagli esecutori o dagli eredi di Mele secondo le precise indicazioni stabilite dal mercante.

G. Garau, 337 / 1, cc. 46 r.-v., menzionato anche in M.B. URBAN, *Cagliari fra Tre e Quattrocento*, Cagliari, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto sui rapporti italo-iberici 2000, (Consiglio Nazionale delle Ricerche, Istituto sui rapporti italo-iberici, 25), tavola VI, p. 308. Con il termine "maestro d'ascia" si indica, nell'ambito delle costruzioni navali, il carpentiere specializzato nella lavorazione degli scafi in legno cfr. *Ascia* (maestro) in *Vocabolario Treccani* (www.treccani.it).

⁴¹ Tale informazione potrebbe essere utile per delineare una possibile parentela con il notaio. Quest'ultimo nel 1459 risultava residente a Stampace ma, già da alcuni anni addietro, aveva preso in affitto una bottega da una donna del posto; A.C.A, *Cancelleria*, reg. 3396, cc. 71 r.-v., edizione a regesto in M.B. URBAN, *Joan Guerau*, cit., doc. 9, p. 180. Niente di strano che lo stabile fosse adibito a luogo di lavoro per l'artigiano.

⁴² A.S.C, *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 / 2, c. 16 r.

⁴³ Cfr. L. CINELLI, *I Domenicani in Sardegna nel Medioevo*, in *Per Sardiniae insulam constituti. Gli ordini religiosi nel Medioevo sardo*, a cura di P. Piatti, M. Vidili, Berlino, 2014 (Vita Regularis. Ordnungen und Deutungen religiosen Lebens im Mittelalter, Band 62), pp. 276-301, p. 282 ss.

⁴⁴ Cfr. *San Domenico*, in *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, a cura di Francesca Segni Pulvirenti, Aldo Sari, Fondazione Banco di Sardegna, Nuoro, Iliaso, 1994 (Storia dell'Arte in Sardegna), scheda 3, pp. 22-24 e la bibliografia qui riportata. Sulla controversa questione delle datazioni della fabbrica di San Domenico e delle parti sopravvissute ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, cfr. R. SERRA, *Contributi all'architettura gotica catalana: il San Domenico di Cagliari*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'architettura», 17 (1961), pp. 117-127; EADEM, *L'architettura sardo catalana*, in *I Catalani in Sardegna*, a cura di Jordi Carbonell, Francesco Manconi, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1991, pp. 125-154, in particolare pp. 134-135. Una descrizione storico-architettonica dell'edificio è anche in M. PINTUS, *Architetture*, in *Villanova*, cit., pp. 107-168, in particolare pp. 112-115.

Masetto annovera, innanzitutto, la cappella della Vergine delle Grazie⁴⁵ come sua ultima dimora, spiegando di voler essere inumato ai piedi dell'altare, ovvero nel sacello che lui stesso e suo fratello avevano fatto costruire⁴⁶, insistendo sul fatto che il sepolcro avrebbe necessitato di ulteriori abbellimenti prima di essere ritenuto completamente concluso e conforme al suo *status* sociale. L'uso dell'edificazione di cappelle, della creazione di altari su cui esercitare il diritto di patronato o, ancora, la consuetudine al finanziamento di interventi ornamentali a beneficio di intere chiese o di parti di esse, era una pratica assai frequente nella società abbiente del Quindicesimo secolo, sicuramente incentivata a Cagliari e in tutta l'isola per analogia con i costumi barcellonesi⁴⁷. Si trattava in alcuni casi di una vera e propria tradizione familiare da tramandare alle future generazioni e di cui ci si sentiva fieri, così come traspare anche da un'altra disposizione di Mele sulla quale torneremo a breve.

Presupponendo dal fatto che dal citato gettito di alfonsini sarebbero state sottratte anche le spese relative alla soluzione di possibili debiti ancora non del tutto coperti da Masetto e comprovati da specifica documentazione, il rogito prosegue con l'elenco dei successivi lasciti, continuando a mostrare la pietà religiosa, la devozione e il rispetto del testatore per i luoghi sacri menzionati. Il convento di San Domenico avrebbe goduto di un legato di dieci lire, mentre la prefata cappella della Madonna delle Grazie avrebbe ricevuto annualmente trenta lire per l'acquisto di ceri bianchi da accendere ogni sabato durante l'ufficio mariano e, inoltre, un'analogha somma per la celebrazione di una messa per la riparazione di tutti i suoi peccati in occasione dell'anniversario della morte, qui indicato con il termine catalano *capdany*. Masetto ordina pure altre cerimonie funebri in suo onore da tenersi nello stesso luogo il terzo, settimo, trentesimo giorno dal suo trapasso, momenti in cui sarebbero stati distribuiti pane e vino ai poveri

⁴⁵ L'area occupata dalla cappella, oggi localizzata nel lato sud-est del chiostro, sarebbe stata quella in cui, secondo Bonfant, si ergeva l'antica chiesa benedettina di Sant'Anna; cfr. D. BONFANT, *Triumpho de los Santos del Reyno de Cerdeña*, Caller, Calcerin-Gobetti, 1635, p. 535. Descritta, nei secoli successivi, come un ambiente ampio in cui venivano celebrate le funzioni, la cappella, definita anche della *Visitazione*, era l'ultimo baluardo accessibile ai fedeli prima dell'inizio della zona adibita alla clausura. Dal Seicento vi si venerava un'immagine miracolosa della Vergine; cfr. F.M. GIAMMUSSO, *La chiesa*, cit., pp. 43-44, note 12-14; pp. 100-101 e relative note 14-19.

⁴⁶ Cfr. M.B. URBAN, *Cagliari*, cit., pp. 252-253 e relativa nota 91.

⁴⁷ Sull'argomento si rinvia alle considerazioni di M.G. MELONI, *Salvezza dell'anima e prestigio sociale. La fondazione di benefici e cappelle nella Cagliari del Quattrocento*, in *Élites urbane*, cit., pp. 239-273.

del quartiere. Rientrano in questa serie di emolumenti non quantificati nel dettaglio anche le trentatré messe dedicate a Sant'Amatore che avrebbero officiato per la sua anima il parroco di Villanova o un qualsiasi frate domenicano e, ancora, le ulteriori quarantaquattro celebrazioni in onore di San Gregorio presiedute dal sacerdote Sisinnio Cherchi⁴⁸. Quest'ultimo, sempre di origini villanovesi, proveniva da una famiglia di modeste condizioni, tanto che suo padre Lazzaro svolgeva attività di servizio presso il canonico cagliaritano Bernardo Soleri. Fu proprio l'alto prelato che il 12 gennaio 1431 decise di aggiungere un codicillo al suo testamento, rogato il precedente 3 luglio, in cui devolveva a Sisinnio sei lire di alfonsini e gli regalava un breviario, un ufficio divino e un messale a patto, però, che abbracciasse la carriera religiosa, altrimenti tali doni sarebbero spettati a Joan Aranyola, esecutore delle sue volontà⁴⁹. In realtà, come è affermato in una ulteriore disposizione dell'aprile successivo, Soleri destinò a Joan soltanto un breviario, mantenendo inalterate le altre donazioni⁵⁰. Sisinnio Cherchi è ricordato, ancora, nel 1458 come presbitero della Cattedrale di Cagliari⁵¹.

⁴⁸ Sulla tradizione delle cerimonie religiose per i defunti legate a particolari ricorrenze o riti, cfr. EADEM, *Pratiche devozionali e pietà popolare nei testamenti cagliaritani del Quattrocento*, in *El mon urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta*, Atti del XVII Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Barcelona-Lleida 7-12 settembre 2000), a cura di Salvador Claramunt, 3 voll., Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, II, pp. 230-249, in particolare pp. 236-237 e relative note.

⁴⁹ A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio P. Baster, 45, c. 11 v., edito in G. OLLA REPETTO, *Notai*, cit., doc. 5, pp. 285-286. Il documento è altresì registato in C. TASCA, *Ebrei e società in Sardegna nel XV secolo. Fonti archivistiche e nuovi spunti di ricerca*, Firenze, Giuntina, 2008 (Quaderni di materia giudaica, 3), doc. 241, p. 89, menzionato in *Vestigia vetustatum*, cit., II, doc. 1, p. 13; G. FIESOLI, *Bernardus Solerii, canonico*, in *Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna Medievale e della prima Età Moderna [secoli VI-XVI]*, a cura di Giovanni Fiesoli, Andrea Lai, Giuseppe Seche, Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2016, (Biblioteche e Archivi, 30; Ricabim, Texts and studies, 2), scheda n. 110, p. 83.

⁵⁰ A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio P. Baster, 45, c. 16 v., edito in G. OLLA REPETTO, *Notai*, cit., doc. 7, pp. 289-290; regesto in C. TASCA, *Ebrei*, cit., doc. 242, p. 89; A. LAI, *Codicillo del 19 aprile 1431* (voce), in *Libri e biblioteche*, cit., doc. 111, p. 84; G. SECHE, *Libro e società in Sardegna tra Medioevo e prima età moderna*, Firenze, Olschki, 2018 (Biblioteca dell'Archivio Storico Italiano, XXXVIII), p. 181 e relativa nota 61.

⁵¹ A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio P. Steve, 1164 / 1, cc. 53 r.-54 r., menzionato in G. FIESOLI, *Bernardus Solerii, canonico*, in *Libri*, cit., scheda 110, p. 83.

Un altro ambiente del cenobio domenicano privilegiato da Masetto era la cappella intitolata a San Pietro Martire che, in tempi successivi, divenne sede del Tribunale dell'Inquisizione e del gremio dei Calzolai⁵²; all'Opera che la sovrintendeva vennero destinate cinque lire.

Completano i legati per i frati di San Domenico quelli ammontanti a trenta lire per le vesti e le calzature del novizio Antonietto del Sarrabus, sussidio da convertire poi in gettito annuale – del quale avrebbe goduto lo stesso convento nel caso di rinuncia del ragazzo al ministero – a cui seguono le somme di venti soldi ciascuna in favore del priore Martino Sagra, del lettore fra Lasio⁵³, di fra Giovanni Duch e fra Giovanni Pineda⁵⁴, tre lire per le vesti di fra Giuliano, anch'esso novizio; tutti i confratelli citati avrebbero dovuto pregare per l'anima del loro benefattore.

La chiesa di San Giacomo che, come sottolineato nel documento, era ancora interessata ad interventi edilizi⁵⁵, avrebbe percepito la quota di

⁵² Posizionata nel braccio occidentale del chiostro, la cappella ospitò dal 1455-1460 il celebre retablo di San Pietro da Verona e San Marco realizzato da Juan Figuera, cfr. F.M. GIAMUSSO, *La chiesa*, cit., p. 57 ss. Sulla celebre opera d'arte, cfr. R. SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma, Associazione fra le Casse di risparmio italiane, 1980, p. 22.

⁵³ Il lettore era il principale insegnante delle scuole di filosofia gestite dai Domenicani; egli era coadiuvato da un suo vice e da un *magister scolarium* incaricato delle esercitazioni e della vigilanza sulla disciplina degli allievi. La menzione di Lasio implica la prima attestazione del sicuro funzionamento di un tale istituto nel San Domenico di Cagliari fin dal Trecento; cfr. *Vestigia vetustatum*, cit., II, p. 28. Tale discriminazione, tuttavia, può essere anticipato al secolo precedente, cfr. *Il fondo antico della Biblioteca San Tommaso d'Aquino, Convento di San Domenico, Cagliari*, a cura di Maria Antonietta Nonne, Rita Melis, Capoterra, R&DT, 2002 (Sussidi bibliografici, 1) p. 28.

⁵⁴ In un atto del 22 gennaio 1443 Pineda, in veste di priore del convento, rivendica a nome del già citato Antonietto, al tempo minorenni, il pagamento della rendita annua in suo favore disposta da Masetto, chiedendo a Francesco Caldes e a sua moglie Francesca di convertire parte del denaro incassato dalla vendita di un terreno a Marco Mele, già erede universale del mercante cagliaritano, nel sussidio spettante al giovane novizio. Il documento è in A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 /1, c. 61 v.

⁵⁵ Edificata probabilmente in epoca pisana, è attestata dal 1346, cfr. M. PINNA, *Le ordinazioni dei consiglieri del Castello di Cagliari*, in «Archivio Storico Sardo», XVII (1929), pp. 3-272, doc. 123, pp. 64-65 (al testo catalano segue la traduzione in italiano). Nel 1438 iniziarono i lavori di sistemazione del campanile che si conclusero nel 1442, cfr. T. CASINI, *Iscrizioni sarde nel Medioevo*, in «Archivio Storico Sardo», I, fasc. 4 (1905), pp. 302-380, iscrizione n. 78, pp. 356-357. L'edificio costituisce un modello nell'isola per il gusto architettonico ed artistico espresso secondo i canoni del gotico catalano, cfr. R. SERRA, *La parrocchiale di Assemini, Sestu e Settimo San Pietro. Note per una storia dell'architettura tardo-*

trenta lire, ma nel caso in cui tali lavori non sarebbero stati completati nell'arco di un triennio, tempo stabilito per la distribuzione del suddetto denaro, la somma preventivata sarebbe stata abbassata a due lire, trasferendo le rimanenti ventotto ad una donazione per le giovani ragazze da maritare. Ulteriori venti soldi sarebbero serviti per l'illuminazione dell'edificio.

Meritano una particolare attenzione i legati assegnati agli altri nuclei religiosi del quartiere, anch'essi coinvolti in processi di ampliamento o ristrutturazione coordinati e finanziati dalle rispettive Opere.

Beneficiano, infatti, di venti soldi *pro capite* la chiesa di San Giovanni⁵⁶ e il santuario di Nostra Signora di Bonaria⁵⁷.

Diverso è, invece, l'introito assegnato a Santa Maria *del Port*, un tempio che nel corso della sua travagliata storia ha mutato diverse volte la propria intitolazione. Eretta nella zona di Bagnaria, conosciuta fin dall'Undicesimo secolo come possedimento vittorino con il titolo di *Sancta Maria de Portu Salis*⁵⁸,

gotica in Sardegna, in *Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura*, (Cagliari 6-12 aprile 1963), 2 voll., Roma, Centro di studi per la storia dell'architettura, 1966, I, pp. 225-243, p. 228; EADEM, *L'architettura sardo catalana*, cit., p. 132 ss. Una panoramica sui cantieri edilizi è in M.C. CANNAS, *La parrocchiale di San Giacomo di Villanova in Cagliari. Vicende costruttive dal XV al XVII secolo*, in *La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII)*, Atti del XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona (Sassari-Alghero 19-24 maggio 1990), a cura di Maria Grazia Meloni, Olivetta Schena, 5 voll., editori vari, 1993-1998, V, *Comunicazioni*, Pisa, Ets, 1998, pp. 93-130. Per le schede storico-architettoniche della chiesa, cfr. M. PINTUS, *Architetture*, cit., pp. 110-111; *Architettura tardogotica*, cit., scheda 8, p. 38.

⁵⁶ Dionigi Scano data la chiesa ad un'epoca imprecisata, ma anteriore alla prima metà del Tredicesimo secolo. Nel 1415 era già edificata, dando il suo nome alla via nel quale è situata, cfr. nota 6 di questo lavoro. Una scheda storico-architettonica dell'edificio è in M. PINTUS, *Architetture*, cit., p. 116.

⁵⁷ La costruzione del tempio dedicato alla Vergine è strettamente legato all'inizio della dominazione catalano-aragonese in Sardegna; il primo insediamento iberico era dislocato sul colle di Bonaria e ben presto si iniziarono i lavori per l'edificazione di una chiesa, officiata dai Trinitari, sulla quale poi venne stabilito il patronato regio. Nel 1335 Alfonso il Benigno decise di affidare il luogo sacro alle cure dell'ordine Mercedario, trasferendo ad esso anche il citato patronato; il provvedimento fu reso esecutivo l'anno successivo da Pietro il Cerimonioso; cfr. M.G. MELONI, *Il santuario della Madonna di Bonaria. Origine e diffusione di un culto*, Roma, Viella, 2011 (Chiese d'Italia, 6), pp. 19-21. Per gli aspetti artistici, cfr. R. SERRA, *Il santuario di Bonaria in Cagliari e gli inizi del gotico catalano in Sardegna*, in «Studi Sardi», XIV-XV (1955-1957), pp. 333-354; EADEM, *L'architettura sardo catalana* p. 125; M. PINTUS, *Architetture*, cit., pp. 126-128; *Architettura tardogotica*, cit., scheda 1.

⁵⁸ Fu ceduta all'ordine marsigliese dal giudice Costantino di Cagliari, cfr. G. GUÉRARD, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille*, 2 voll., Paris, Typographie C.H. Laure, 1857, pp. 464-470.

poi dal 1218, con quello di *Sancta Maria de Portu de Gruttis*, come proprietà dell'Opera della Primaziale di Pisa che la affidò nel 1230 ai frati francescani⁵⁹, dal 1508 dedicata a San Bardilio e officiata dai Trinitari, la struttura ecclesiale fu acquistata nella metà del Settecento dal Comune di Cagliari che la destinò a scopi profani⁶⁰, per poi essere demolita definitivamente nel 1929. Mele le assegna tre lire per la costruzione della prima arcata⁶¹.

L'unico istituto cagliaritano citato da Masetto estraneo al rione di Villanova è l'ospedale di Sant'Antonio di Lapola. Il nosocomio, situato nel quartiere Marina, presso l'omonima chiesa, istituito nel 1338 per concessione di Pietro il Cerimonioso e gestito per tutto il Quattrocento e per buona parte del secolo successivo dai frati dell'ordine regolare di Sant'Antonio di Vienne⁶², avrebbe ereditato tre lire che sarebbero state distribuite fra i poveri assistiti.

Suscita curiosità la menzione nel testamento della chiesa di Sant'Ambrogio di Laconi. I pochi documenti di età medievale superstiti, relativi al

⁵⁹ Cfr. C.M. DEVILLA, *I frati minori conventuali in Sardegna*, Sassari, Gallizzi, 1958, pp. 215-220; L. PISANU, *I frati minori di Sardegna dal 1218 al 1639*, 2 voll., I, Sassari, Della Torre, 2000, I, pp. 65-69. Il documento originale attestante il provvedimento del 1230 è in Archivio di Stato di Pisa, *Diplomatico della Primaziale* 1230 marzo 1, pergamena corta, riedito da B. FADDA, *Le relazioni tra l'Opera di Santa Maria di Pisa e la Sardegna. I documenti (1082-1429)*, Perugia, Morlacchi, 2020, doc. 20, pp. 73-74. Una sua trascrizione tarda è in Biblioteca Universitaria di Cagliari, *Portafogli Baylle*, V, 80-543, studiata da M.G. COSSU PINNA, *La carta pisana del 1° marzo 1230, primo documento della presenza francescana in Sardegna, e la chiesa di Santa Maria de Portu de Gruttis*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», 1 (1987), pp. 41-49, p. 47.

⁶⁰ Cfr. N. GABRIELE, *Storia dei carabinieri in Sardegna dal 1822 ad oggi. Origini, storia e presente*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2009, p. 219.

⁶¹ Sull'impianto dell'edificio, considerato un esempio di transizione fra il periodo romanico e quello gotico per via dell'uso accentuato di archi nei vani e dell'utilizzo di archetti pensili sui muri laterali, cfr. D. SCANO, *Storia dell'Arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Cagliari-Sassari, Montorsi, 1907, pp. 248-249; R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953, p. 215; A. PALA, *Santa Maria del Porto a Cagliari. Storia di una chiesa medievale demolita nel Novecento*, in *Sguardi contemporanei. Studi multidisciplinari in onore di Francesco Atzeni*, Perugia, Morlacchi, 2019 (Pubblicazioni del Dipartimento di Storia, Beni culturali e territorio, Università degli Studi di Cagliari, Archeologia, Arte e Storia), pp. 273-286, p. 281. Una scheda sulla chiesa di San Bardilio è in M. PINTUS, *Architetture*, cit., p. 148.

⁶² Cfr. C. TASCIA, M. RAPETTI, *Archivi ospedalieri e fonti assistenziali nella Sardegna medievale e moderna*, in «RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», 4/1 (giugno 2019), pp. 131-154, in particolare pp. 138-139 e relativa bibliografia.

pagamento delle decime ecclesiastiche nel Quattordicesimo secolo, non riportano alcuna indicazione sull'effettiva intitolazione dell'edificio a questo santo⁶³, ipotizzando per la parrocchiale del paese una diversa dedicazione o, addirittura, una differente ubicazione. Mele destina venti lire alla cappella della Madonna in memoria del defunto padre, suo committente, che finanzia i lavori per l'espiazione dei propri peccati. Il tempio, costruito in stile gotico catalano e più volte rimaneggiato, conserva intatto il campanile realizzato secondo il prototipo cagliaritano del San Giacomo⁶⁴.

Un'altra intenzione del testatore era quella di finanziare opere di misericordia e carità per altre categorie disagiate. Già si è detto della sua volontà di pensare alla dote delle fanciulle di modeste condizioni, disegno che qui viene ribadito con l'aggiunta di altri contributi per le ragazze orfane provenienti dal *budget* iniziale di trecento lire. Dallo stesso capitolo di spesa sarebbe stato tratto anche un emolumento per la redenzione e la liberazione di Nicola *de Lucha*, un personaggio di cui ignoriamo la vicenda umana, che era stato catturato dai Saraceni. Masetto, addirittura, stabilisce che, nel caso in cui Nicola fosse morto oppure non potesse essere rilasciato, il denaro sarebbe stato trasferito ai sindaci di Villanova o alle associazioni del posto dedite al riscatto e alla conversione degli schiavi⁶⁵.

A questo punto del testamento, dopo aver indicato un compenso di cinque lire per le persone che avrebbero portato a spalla il suo cadavere fino al luogo del seppellimento, Mele passa in rassegna i benefici accordati a persone della sua famiglia, sia consanguinei che servitori. Si passa dalle venti lire per la nipote Mattea, coniugata a Mandas, alle dieci lire stanziati per il cognato Masino e la nipote Lorenza e, in ultimo, alle sei in favore della domestica Clara. È differente, invece, il trattamento riservato ad un'altra nipote, ossia Elena, moglie di Bartolomeo Peracals abitante in Laconi; a lei spettano per il proprio sostentamento delle rendite annue, pari ad un totale di diciotto lire, derivanti da due introiti che Masetto percepi-

⁶³ Cfr. *Sardinia, in Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV*, a cura di Pietro Sella, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1945 (Studi e testi, 113), doc. 923, pp. 99 (anno 1342); doc. 1334, p. 143 (anni 1346-1350); doc. 2771, p. 243 (anni 1357-1359).

⁶⁴ Cfr. E. CIRRONIS, *Laconi e il suo santo*, Sanluri, Lito-tipografia Concu, 1986, p. 74.

⁶⁵ Cfr. M.G. MELONI, *IncurSIONI barbaresche e riscatto dei captivi nella Sardegna del Quattrocento*, in *Sarrabus: torri, mare e territorio. La difesa costiera dalle incurSIONI barbaresche*, a cura di Maria Grazia Mele, Giovanni Serreli, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2007, pp. 73-88, p. 82. Sulle funzioni dei sindaci di quartiere, cfr. C. FERRANTE, *I sindaci di quartiere a Cagliari*, in «Studi Sardi», XXXV (1978-1980), pp. 455-460.

va ogni anno dal canonico Antonio Serra⁶⁶, il primo dei quali veniva erogato nel giorno della festa di San Nicola.

Fra le righe relative alle direttive espresse nei riguardi dei parenti più prossimi, ovvero la suocera Lorenza, la moglie e i suoi tre figli, emerge come Masetto sia sempre stato assorbito nella sua attività imprenditoriale anche durante gli ultimi anni della sua vita e che, tra l'altro, i suoi interessi non fossero rivolti solo al campo marittimo ma anche agli investimenti legati all'ambito terriero. Risulta, ad esempio, che Nastasia – oltre a vedersi restituire l'importo della dote, a godere dei beni mobili ed immobili del marito, compresa la facoltà, se non si fosse risposata, di poter continuare a vivere nell'abitazione coniugale o in un'altra dimora a sua scelta ma, naturalmente, conforme al suo rango, con il godimento di una rendita di cinquanta lire per ogni anno di lutto⁶⁷ – prendeva parte alle speculazioni finanziarie del coniuge insieme a sua madre e a Corellas. Apprendiamo, infatti, che Masetto era membro di una *societas* che tratteneva affari con la penisola iberica soprattutto per quanto concerne lo smercio del grano e dei suoi derivati. Nel testamento si menzionano, in modo particolare, due carichi di pasta (*fideus*), di cui uno trasportato dallo stesso Mele a Valencia e, un secondo, dato in commenda al mercante barcellonese Giacomo Garau⁶⁸, i cui proventi sarebbero stati ripartiti fra le persone indicate dall'operatore cagliaritano secondo precise condizioni: metà del denaro ricavato dalla vendita del *carratello* giunto nello scalo valenzano sarebbe andato a Nastasia, così come la stessa quota di quello approdato a Barcellona, lasciando la parte rimanente di quest'ultima a Piero Corellas. Alla donna spettano anche tutti gli incassi della società aperta con sua madre e naturalmente la sua gestione esclusiva, sulla quale l'erede universale di Masetto non avrebbe potuto proferire parola. Lorenza, di par suo, avrebbe ricevuto quale compensazione i due terzi sui proventi del frumento coltivato nei terreni di Turri, in quel momento amministrati in commenda da Neri *de Maronio* (Marongiu), con l'aggiunta di una quantità di grano pari alla

⁶⁶ Il prelado è coinvolto fra il 1420 e il 1432 in questioni di ambito finanziario. Rivestì la carica di Collettore nel Capo di Cagliari; cfr. Serra Antonio, in *La società cagliaritana tra Medioevo ed Età Moderna* (www2.isem.cnr.it/cagliari) e relativa bibliografia.

⁶⁷ Per maggiori delucidazioni sulla diversa condizione giuridica e sociale delle donne nel Quindicesimo secolo e oltre, cfr. G. OLLA REPETTO, *La donna cagliaritana tra '400 e '600*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», 11 (1986), pp. 172-207.

⁶⁸ Costui è menzionato come abitante di Castel di Castro in un rogito del 17 settembre 1443. Il documento è in A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 /1, c. 76 r.

metà di quella che Gavino, cognato del testatore, avrebbe raccolto negli stessi campi.

L'ultima questione ad essere affrontata nel testamento è quella relativa alla nomina dei legittimi successori del mercante⁶⁹. Masetto Mele cita in esso tutti e tre i figli dando, però, maggiori garanzie a Marco, nato dalle nozze con la sua prima moglie, il quale è l'unico ad ottenere il titolo di erede universale⁷⁰.

Gli altri due giovani, ossia Masetto e Andrea, avuti da Nastasia, ricevono un *surplus* ammontante, rispettivamente, a trecento lire di alfonsini, il primo, e a duecento lire, il secondo, denaro che sarebbe stato gestito per i successivi due anni da Domingo Ferruccio di Mamoiada, loro cugino, con lo scopo di farlo fruttare in speculazioni marittime, nell'acquisto di bestiame o, comunque, in contrattazioni di suo piacimento; Mele aggiunge, inoltre, una clausola per mezzo della quale Domingo avrebbe potuto continuare l'operato nei confronti del giovane Masetto fino al compimento del suo diciottesimo anno. Nell'eventualità in cui uno dei due beneficiari non avesse accettato il lascito o, addirittura, fosse morto prima dell'altro, la parte di eredità a lui destinata sarebbe stata ripartita a metà tra i fratelli superstiti; viceversa, se Andrea e Masetto fossero morti entrambi, l'eredità sarebbe stata trasferita al solo Marco oppure, in sua mancanza, ai parenti di grado più prossimo o ai figli se generati da legittimo matrimonio. La situazione non sarebbe mutata nemmeno nel caso di un loro decesso nella minore età.

Procedendo con l'esame del documento si evince ancora che Marco, in qualità di erede universale, avrebbe avuto diritto alla metà rimanente del patrimonio di suo padre, cioè quella non assegnata alla vedova. La ricchezza da lui accumulata, tuttavia, sarebbe stata spartita alla sua morte, in assenza di prole, tra i suoi fratelli oppure fra i discendenti o parenti più prossimi.

Subito dopo la *datatio topica* sono indicate nel dettato le generalità dei testimoni presenti alla stesura dell'atto giuridico, fra cui figurano Francesco di Montebovino, segnalato con la qualifica di *miles*, l'ortolano Guantino da Settimo e il già citato Sagria, priore dei Domenicani di Cagliari. Costui compare anche due giorni appresso, ossia venerdì 15 settembre, come

⁶⁹ Sui procedimenti ereditari menzionati nei testamenti, cfr. M.E. SOLDANI, *Uomini d'affari e mercanti toscani nella Barcellona del Quattrocento*, Barcelona, Institución Mila y Fontanals, 2011, (Anuario de estudios medievales. Anejo 69), p. 185 ss.

⁷⁰ L'aggettivo "universale" riferito al giovane erede Masetto, aggiunto in posizione interlineare nella sestultima riga della c. 3 r., fa ipotizzare la sua irrilevanza giuridica nei piani indicati dal padre.

intervenuto alla pubblicazione del rogito insieme agli esecutori testamentari Corellas e Garau, al presbitero Cherchi e a Nardo da Messina residente in Castel di Castro; in questa occasione, però, il suo nome è abbinato alla qualifica errata di priore dei Frati Minori.

Il testamento, quindi, venne reso pubblico tempestivamente, dopo un solo giorno dalla sepoltura di Mele, procedura di cui il notaio dà notizia in calce al rogito con le apposite formule⁷¹.

Alla luce di ciò possiamo affermare che il mercante di Villanova ha dettato le sue ultime volontà in punto di morte e che esse abrogano, in qualche punto a noi ignoto, precedenti provvedimenti.

Ciò che è certo è che alcuni dei desideri espressi dal testatore vennero assecondati in breve tempo. Un documento del 18 ottobre, sempre rogato dal notaio Garau⁷², ci avvisa del fatto che Joan Erraxi e sua moglie Margherita comprarono dei grandi ceri bianchi da far accendere sul sepolcro di Mele, loro creditore, insieme agli altri lumi che ardevano ogni sabato durante l'ufficio mariano. Un altro atto del mese successivo certifica, infine, l'attività di Marco come erede di suo padre⁷³.

⁷¹ Cfr. M.T. FERRER Y MALLOL, *L'instrument notarial (segles XI-XV)*, in *Actes del II Congrés d'Historia*, cit., pp. 29-88, p. 86.

⁷² A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 / 1, cc. 10 v.-11 r., menzionato in M.B. URBAN, *Cagliari*, cit., p. 253, nota 91.

⁷³ A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 / 1, c. 12 r., menzionato in M.B. URBAN, *Cagliari*, cit., p. 253, nota 91.

APPENDICE DOCUMENTARIA

CRITERI DI EDIZIONE

Nella trascrizione è stato seguito fedelmente il testo del documento, limitando gli interventi allo stretto necessario, senza ricorrere a correzioni arbitrarie di eventuali irregolarità ortografiche, grammaticali e sintattiche.

I criteri di pubblicazione si sono basati su quelli generalmente seguiti da validi studiosi ed autorevoli istituti italiani ed esteri⁷⁴; nello specifico si è tenuto conto anche delle norme metodologiche proposte per l'edizione di fonti notarili⁷⁵.

⁷⁴ Cfr. *Norme per la stampa delle «Fonti per la storia dell'Italia»*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano», 28 (1906), pp. 7-24; A. PRATESI, *Una questione di metodo: l'edizione delle fonti documentarie*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XVII (1957), pp. 312-333; IDEM, *Genesi e forme del documento medievale*, Roma, Jouvence, 1979; A. PETRUCCI, *L'edizione delle fonti documentarie: un problema ancora aperto*, in «Rivista Storica Italiana», LXXV (1963), pp. 69-80; R.H. BAUTIER, *Normalisation internationale des méthodes de publication des documents latins du Moyen Âge*, Colloque de Barcelone, 25 octobre 1974, Roma 1977; G. TOGNETTI, *Criteri per la trascrizione dei testi medievali latini ed italiani*, Roma 1982 (Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 51); E. FALCONI, *L'edizione diplomatica del documento e del manoscritto*, Parma 1984; *Normes internationales pour l'édition des documents médiévaux*, in *Folia Caesaraugustana*, I, Zaragoza, 1984 (Publicación de la Institución Fernando el Católico, 964), pp. 13-93; *Progetto di norme per l'edizione delle fonti documentarie*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», 91 (1984), pp. 491-503.

⁷⁵ Cfr. G. COSTAMAGNA, *Problemi specifici dell'edizione dei registri notarili*, in *Fonti medioevali e problematica storiografica*, atti del Congresso Internazionale tenuto in occasione del 90° anniversario della fondazione dell'Istituto Storico Italiano (1883-1973), Roma 22-27 ottobre 1973, vol. I, *Relazioni*, Roma 1976, pp. 131-147; D. PUNCUH, *Sul metodo editoriale di testi notarili italiani*, in *Atti del II Convegno delle Società Storiche della Toscana*, in «Actum Luce», VI, 1-2 (aprile-ottobre 1977), pp. 59-80; A. BARTOLI LANGELI, *L'edizione dei testi documentari. Riflessioni sulla filologia diplomatica*, in *Testi della VIII settimana residenziale di studi medievali*, Carini, 24-28 ottobre 1988, Palermo 1993, in «Schede Medievali», 20-21 (1991), pp. 116-131; S.P.P. SCALFATI, *Un formulario notarile fiorentino della metà del Duecento*, Firenze 1997 (Quaderni della Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Firenze, 5); IDEM, *Un formulario notarile pisano del primo Trecento*, Pisa, Pacini, 2003 (Biblioteca del Bollettino Storico Pisano, Fonti, 10).

L'uso della punteggiatura e delle iniziali maiuscole sono stati adeguati ai criteri moderni.

La data cronica è intesa secondo il computo moderno (lo “stile comune”); la data topica è espressa con l'attuale toponimo corrispondente a quello riportato nel testo. Segue il regesto in lingua italiana, contenente tutti gli elementi relativi sia al fatto storico che all'azione giuridica espressi dal documento.

Il commento, disposto prima della trascrizione del testo, riporta l'attuale collocazione archivistica, la numerazione delle carte, il supporto scritto, le dimensioni espresse in millimetri e calcolate “base per altezza”, l'indicazione della lingua utilizzata nella redazione del dettato, il colore dell'inchiostro, lo stato di conservazione. Sono altresì segnalate le annotazioni marginali e il sistema di datazione utilizzato.

L'apparato bibliografico è costituito dall'elenco dei testi consultati nella fase di studio ed interpretazione diplomatistica del documento.

SIGLE E SEGNI CONVENZIONALI

A.S.C. = Archivio di Stato di Cagliari

cart. = cartaceo

c. / cc. = carte

r. = recto

v. = verso

mm. = millimetri

| = fine della carta

(*sic.*) = *sicut* = nel testo, per evidenziare i termini scritti erratamente

[] = nel testo, per indicare lacune integrabili su guasto del materiale scrittorio

(?) = termini di incerta lettura

“ ” = nel commento, per la trascrizione delle annotazioni marginali

BIBLIOGRAFIA CITATA NELL'EDIZIONE DEI DOCUMENTI

- A. CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1998.
- L. D'ARIENZO, *Carte Reali Diplomatiche di Pietro IV, re d'Aragona, riguardanti l'Italia*, Padova, Cedam, 1970 (Pubblicazioni dell'Istituto di Storia Medioevale e Moderna dell'Università degli Studi di Cagliari, 14; Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón, 45).

1441 settembre 13, Cagliari-Villanova

Masetto Mele, mercante di Villanova, appendice di Castel di Castro, nel pieno possesso delle sue facoltà, annulla le precedenti disposizioni testamentarie ed elenca dettagliatamente le sue ultime volontà, fra le quali spiccano per importanza la nomina di due esecutori nelle persone di Piero Corellas, mercante, e Giovanni Garau, la scelta della cappella della Vergine delle Grazie, ubicata nel complesso domenicano del suo quartiere, quale suo sepolcro, l'elenco di numerosi lasciti a favore di enti religiosi stanziati nel medesimo territorio di Villanova (convento dei Frati Predicatori, chiese di San Giacomo, San Giovanni, Nostra Signora di Bonaria, Santa Maria *del Port*) o altrove (chiesa di Sant'Ambrogio di Laconi), opere assistenziali (ospedale di Sant'Antonio di Lapola), ecclesiastici dell'ordine domenicano oppure originari del luogo, opere di beneficenza, domestici, parenti, tra cui la moglie Nastasia e la suocera Lorenza e, infine, la scelta dei figli Masetto e Andrea quali suoi successori con l'indicazione delle rendite a loro accordate a determinate condizioni, disponendo, però, che fosse il primogenito Marco, nato dalle nozze con la defunta Angelina, il legittimo erede universale, sostituito, per inadempienza al lascito o per morte, da uno dei suoi citati fratelli oppure, in assenza di questi, dai parenti di grado più prossimo. In calce l'annotazione relativa alla pubblicazione del testamento avvenuta il 15 settembre, giorno successivo alla sepoltura di Masetto.

A.S.C., *Insinuazione*, Atti notarili sciolti della Tappa di Cagliari, notaio G. Garau, 337 / 3, cc. 1 r.-4 r.

Cart., mm. 218 x 295, redatto in lingua latina frammista a vocaboli catalani. Inchiostro marrone chiaro. Stato di conservazione: restaurato in epoca recente.

Nel margine sinistro della c. 1 r., in inchiostro marrone chiaro: "*Macedo Meli*".

La datazione è espressa secondo il computo della natività, utilizzato in tutti i territori della Corona d'Aragona dal Natale del 1350 (cfr. L. D'ARIENZO, *Carte reali diplomatiche*, p. XXXIX). Trattandosi del 13 settembre l'anno 1441 coincide con quello moderno. Il mese e il giorno sono indicati in ordine progressivo. È errata la menzione del giorno della settimana: il 13 settembre 1441 cadeva di mercoledì e non di martedì (cfr. A. CAPPELLI, *Cronologia*, p. 87).

Die martis XIII septembris anno a nativitate Domini M^oCCCC^oXXXI^o.
In Dei nomine eterni per quem cuncta gubernantur cum creatura humana
sit largius morti obligata et non habeat quid pro suis demeritis suo re-

spondeat creatori et homo semper deproperet ad finem nichil continens in se stabile sive firmum hac de causa interest sapientis cogitare futura ut super preteritis presentibus et futuris salubriter ordinare valeat ut cum altissimi Dei filius humane fragilitatis nature hostium duxerit propulsandum paratum inveniatur creaturam animam sibi reddere comendatam ne de falsa redarguione valeat reprehendi. Idcirco ego Masedo Meli mercator habitator ville Nove de appendiciis Castri Calleri revocatis primitus quibusvis testamentis | per me factis actenus in posse quorumvis notariorum existant egritudine detentus de qua mori timeo tamen in meo pleni sensu sana et integra memoria et cum firma loquela existens me[um] facio, condo et ordino testamentum i[n] quo eligo manumissores et huius mei testamenti exequutores venerabiles Petrum Corellas mercatorem et Iohannem Garau maiorem dierum habitatores prafate ville Nove quos sicut harius (*sic.*) possum deprecor eisque dono et confero potestatem quod si me mori contingerit antequam aliud faciam seu ordinem testamentum quod ipsi duo aut unus eorum in defectu alterius volentis aut nequientis hinc actum sive exequcionem interesse compleant exequantur sive compleat et exequatur hoc meum ultimum testamentum seu ultimam voluntatem meam prout inferius invenerint scriptum sive eciam ordinatum eligens sepulturam corpori meo in capella beate Marie de Gracia constructa in monasterio predicatorum ville Nove in illo vaso sive carnerio constructo in pede altaris dicte capelle quodquidem vasum sive carnerium ego et frater meus quoque fecimus fieri et construhi de novo quam sepulturam mando fieri bene honorifice et complete secundum statum meum ad noticiam dictorum meorum manumissorum. Accipio enim de bonis meis pro ipsa sepultura fienda et pro aliquibus piis causis que infra facio trescentas libras monete alfonsinorum nunc currentium. In primis autem volo et mando quod omnia debita mea et iniurie mee ad restitutionem quarum teneat restituantur et persolvantur breviter simpliciter sumarie et de plano secundum Dominum Deum et forum anime illa tamen debita et iniurie que probari potuerunt per testes vel instrumenta aut alia quecumque legitima documenta. Item volo et mando quod in remissione peccatorum meorum et pro anima mea fiant et celebrentur quatuor anniversaria videlicet unum post tres dies sepulture mee et alius post dies septem aliudque comuniter vocatum trentari et alterum nuncupatum capdani. In quibus omnibus volo detur et distribuatur pauperibus Christi panis et vinum ad noticiam dictorum meorum manumissorum. Item volo et mando quod per quemlibet fratrum predicatorum dicte ville Nove et per curatum animarum ipsius ville celebrentur pro anima mea ille triginta tres misse beati Amatoris. Item volo et mando quod per venerabilem Sisinni Xerxi presbiterum celebrentur ille quadraginte

misse beati Gregori ad ipsius honorem et pro anima mea quiquidem celebrantes ipsas missas mando quod persolvantur bene et complete ad ipsorum meorum manumissorum noticiam. Et volo ut prefate misse celebrentur in altari prenarrate in cappella beate Marie de Gracia. Item dimito conventui ffratrum predicatorum pretacte ville Nove ratione iuris sepulture mee ipsi conventui pertinentis et alias ob Dei reverenciam decem libras monete alfonsinorum nunc currentium. Item lego capelle beate Marie de Gracia triginta libras dicte monete quas volo et mando smercari et seu converti in quodam censuali muctuo pencio cuius anno quolibet [di]stribuen[d]is in emendis sereis sive brandonis albis qui ardeant et ardere habeant qualibet die sabbatina dum officium beate Marie in dicta capella celebrabitur. Item dimito predictae capelle beate Marie de Gracia triginta libras prefate monete que volo et mando smercentur et seu convertantur in quodam mutuo censuali ad noticiam dictorum meorum manumissorum cuius pencio distribuatur annuatim per heredem meum universalem infrascriptum in fieri faciendum et celebrando quodam anniversario cum solempnitatibus solitis et assuetis in predicta capella in remissione peccatorum meorum. Item dimito operi capelle beati Petri martiris que constructa existit in dicto monasterio predicatorum ville Nove quinque libras prefate monete. Item lego operi beati Iacobi ville Nove casu quo ecclesia operetur aut operari principietur hinc et per tempus trium annorum ab hac die in antea continue computandorum triginta libras prenarrate monete. Et casu quod infra ipsum tempus trium annorum dicta ecclesia non operetur aut operari principietur tali casu adveniente dimito dicte ecclesie sancti Iacobi duas libras monete sepedicte. Restantes vero viginti octo libras volo et mando distribui per dictos manumissores meos in adiutorium donnicellarum virginum maritandarum unius^(a) vel plurium ad noticiam prefatorum meorum manumissorum. Item lego bassino luminarie beati Iacobi ville Nove viginti soldos monete precontente. Item dimito capelle beate Marie que constructa est in ecclesia beati Ambrosii ville de Lacono quam capillam pater meus construhi fecit pro reparacione et bonis operibus ipsius capelle decem libras prefate monete. Item lego operi beati Iohannis ville Nove viginti soldos predictae monete. Item dimito operi beate Marie Boniaeris viginti soldos pretacte monete. Item lego operi Sancte Marie de Port tres libras monete sepedicte que convertantur in primo archo quod fiet in ipsa ecclesia. Item dimito fratri Martino Sagria priori fratrum predicatorum ut dicat orationes pro anima mea viginti soldos predictae monete. Item dimito fratri Lasio de vila Nova lectori fratrum predicatorum pro

^(a) *segue* vel *cassato*.

anima mea viginti soldos dicte monete. Item lego fratri Iohanni Duch ipsius conventus ut roget Dominum Deum pro anima mea viginti soldos pre-tacte monete. Item dimitto fratri Iohanni Pineda dicti conventus viginti soldos monete prefate. Item lego fratri Anthonieto^(b) de Sarrabos nuvicio dicti monasterii ad opus sui vestitus et calsiatus trigintas libras monete precontente quas volo converti et smercari in quodam censuali muctuo ad dictorum meorum manumissorum noticiam sub tali tenore pacto et con[d]ictione quod^(c) deficiente aut exiente a predicto monasterio sive ordi-ne ipso fratre Anthonieto volo tali casu adveniente quod predictum censuale sive eius annuas pensiones habeat possideat et recipiat predictus conventus fratrum predicatorum. Item dimitto | fratri Iuliano [novicio] dicti monasterii amore de et pro anima mea ad opus sui cuiusdam abite seu vestimenti tres libras monete prefate. Item dimitto spitali Sancti Anthonii ville Lapole tres libras monete sepectate que volo distribuantur per dictos meos manumisso-res pauperibus dicti hospitalii. Item lego a Maxini cognato meo pro bono servicio quos michi fecit decem libras dicte monete. Item dimitto Clare olim pedicece sive serviciali mee pro bono servicio quod michi fecit sex libras pre-dicte monete. Item dimitto domine Laurencie sobreni mee pro bono servicio quod mihi fecit et pro bono amore quem ergo ipsam gero decem libras monete iam dicte. Item lego cuilibet pauperum portandum corpus meum ad sepelliendum quinque soldos dicte monete. Item volo et mando quod restans quantitas usque ad sumam seu complementum dictarum trecenta-rum librarum quas pro anima mea superius accepi dividatur in duas partes una quarum volo dari et distribui in adiutorium maritandi aut collocandi puellas sive domicellas orfanas intus villam Novam ad noticiam dictorum meorum manumissorum. Et alia vero medietas distribuatur in redempcio-ne Nicholai de Lucha qui captus existit in posse Serracenorum et in casu quo ipse Nicholaus de Lucha a posse Serracenorum redimi aut exire non posset vel casu quo mortuus esset eo casu volo et mando quod ipsa quanti-tas superius expressata detur et tradatur per heredem meum universalem infrascriptum sindicis ville Nove vel cuicumque alii tenenti basinum redempcionis captivorum christianorum in dicta villa qui^(d) predictam quan-titatem distribuant^(e) sive distribuat et distribuere teneatur in redempcione captivorum christianorum. Item dimitto domine Elene nepti sive neboda mee

^(b) *segue N depennata.*

^(c) sub tali tenore pacto et condicione quod *nell'interlineo; segue nel dettato et cassato.*

^(d) *segue predictam cassato.*

^(e) distribuant *nell'interlineo.*

uxorique Bartholomei Peracals habitatoris ville de Lacono totum illud censuale pensionis trium florenorum Aragonie quod michi facit et ferre tenetur honorabilis Anthonius Serra canonicus Callaritanus annis singulis in festo Sancti Nicholai ad faciendum de illo suos omnimodas voluntates. Item dimitto predictae domine Elene nepti mee illas quindecim libras monete alfonsinorum nunc currentium de quibus predictus venerabilis Anthonius Serra michi tenetur et obligatus existit pro pensione supra proxime dicti censuali per ipsum michi solvere cessata de quo censuali et quantitate predictis ipsa domina Elena possit testari et suas libere facere voluntates intellecto tamen quod ipsum censuale sit et esse debeat pro sustentacione vite sue. Item dimitto domine Masee nepti mee sive neboda mia uxorique de Fortiano Dazeni habitatore ville de Mandas propter bonum amorem quem ergo isam gero viginti libras prefate monete. Item lego domine Nastasie uxori mee dotem suam et omnia alia iura in et super bonis meis sibi pertinentia ratione dotis sue prout in instrumentis nupcialibus inter me et ipsam factis et firmatis est contentum. Item dimitto dictae domine Nastasie uxori mee | ratione iuris sibi pertinentis ex anno luctus quinquaginta libras monete pretacte. Item volo et mando quod ipsa domina Nastasia uxor mea possit et valeat stare et habitacionem tale toto tempo vite sue vivente enim castri et sine viro in uno hospicio meo^(f) in illo videlicet quod sibi bene visum fuerit et magis ei placuerit quod hospicium possit et valeat tenere ut sufficiat ad adempimentum et servitutem suam. Item confiteor quod predicta uxor mea habet medietatem in illo carratello pleno de fideus per me transmissio Valenciam causa vendendi que medietas volo et mando sibi dari et tradi. Item eciam confiteor quod ipsa uxor mea habeat medietatem in quibusdam vegete et carratello plenis de fideus quod venerabilis Iacobus Garau primus (?)^(g) civis Barchinone tenet pro me in comanda quam medietatem sive processum ipsius medietatis volo sibi dari et tradi. Item confiteor quod pecunie quantitates quas dicta uxor mea tenet et regit ad comune sive ad societatem cum matre sua sunt et esse volo sue ita quod per heredem meum infrascriptum nec per^(h) quasvis⁽ⁱ⁾ personas nullatenus sibi postuletur seu petatur computum de administracione predictarum quantitatum per ipsam cum dicta matre sua facta. Item confiteor quod domina Laurencia socrus sive sogra mea habeat duas partes et ego unam in illa quantitate frumenti quod in comanda pro me tenet Neri de Maronio de Turri quas duas partes volo sibi

^(f) *nel testo meorum con rum cassato.*

^(g) *lettura incerta su termine corretto.*

^(h) *segue ali cassato.*

⁽ⁱ⁾ *vis nell'interlineo.*

dari et tradi. Item eciam confiteor quod ditte domina Laurencia habeat medietatem in toto illo trictico quod Gaini cognatus meus collexit et replicuit ex logeriis terrarum dicte domine Laurencie et mearum quam medietatem ipsius frumenti volo sibi dari et tradi. Item confiteor quod venerabilis Petrus Corellas manumissor meus supradictus habeat partem seu medietatem in illa parte sive medietate quam ego habeo in illa vegete et carratello pleno de fideus quod ut dictum est tenet venerabilis Iacobus Garau civis Barchinone in comanda quam suam partem volo sibi dari et tradi per heredum meum infrascriptum prout de hiis et aliis factis negociis et mercanciis intra ipsum Petrum Corellas et me usque in hanc diem factis et transactis in quodam libro de societate inter me et ipsum facta et habita latius continetur cui libro de hiis omnibus me reffero. Item dimito Masedo Meli filio comuni michi et dicte domine Nastasie uxoris mee pro omni parte legitima et suplemento eiusdem ac aliis iuribus sibi pertinentibus in mea hereditate trescentas libras monete alfonsinorum nunc currencium in quibus predictum Masedum Meli filium meum michi heredem meum universalem^(j) infrascriptum infra tempus duorum annorum primo et continue sequitorum venerabili Dominigo Fferruxo nepoti meo habitatori villa de Mamuida qui predictam quantitatem smercetur et convertat in illa natura bestiarum quam sibi benevisum fuerit seu in illis rebus et mercanciis quibus ei bene videbitur et per ipsum Dominigum tradatur sive tradantur prefato Masedo Meli filio meo dum in etate decem et octo annorum constitutus fuerit. | Item dimito Andree Meli filio comuni michi et dicte domine Nastasie uxoris mee pro parte legitima et suplemento eiusdem ac aliis iuribus sibi pertinentibus in dicta mea hereditate duescentas libras prefate monete in quibus prefatum Andream filium meum michi heredum instituo qui-que volo et mando dentur et tradantur predicto Dominigo Fferruxo infra pretactum tempus duorum annorum ad smercandum et convertendum illas prout superius enarratum. Et si dicti Masedus et Andria aut alter eorum ad etatem condendi testamentum pervenerint^(k) aut pervenerit et decesserunt aut decesserit sive liberis de legitimo matrimonio procreatis volo ille tali decedens possit testari de medietate bonorum que sibi lego in presenti testamento alia vero medietas heredi meo universali vel alii fratri supraviventi aut alii cuicumque michi proximiori in gradu parentele mee adquiratur et aplicetur. Et si dicti Masedus et Andria filii mei aut alter ipsorum decesserint aut decesserit in pupillari etate vel ante quam veniant

^(j) universalem *nell'interlineo*.

^(k) pervenerint *nell'interlineo*.

seu veniat ad etatem⁽¹⁾ condendi testamentum vel eciam postea quocumque sive liberis de legitimo matrimonio procreatis adveniendi tali casu volo quod omnium eorum bona per me eis legata vel dimissa adquirantur vel applicentur heredi meo infrascripto vel proximioribus meis in gradu parentele mee. Omnia vero alia bona mea mobilia et imobilia iura univversa quecumque sunt et ubicumque dimitto Marcho Meli filio comuni michi et domine Angeline quoque uxoris mee instituens ipsum Marchum filium meum michi heredem universalem. Et dictus Marchus filius meus michi heres non erit quia voluerit vel non poterit aut erit et decesserit quocumque sive liberis de legitimo matrimonio procreatis substituo sibi et animam meam de alia vero medietate michi heredem vel heredes instituo prefatos Masedum et Andria Meli filios meos aut alterum eorum illum videlicet qui supraiunxerit aut alios quosvis proximiores in gradu parentele mee hec ante est ultima voluntas mea quam volo valere iure testamenti que si non valet iure testamenti volo ipsam valere iure codicillorum aut nuncupaturi seu alterius cuiuslibet ultime voluntatis prout de iure aut aliter valere poterit et tenere. Quod est actum in villa Nova.

Testes huius testamenti vocati et rogati sunt honorabilis Ffranciscus de Montebovino miles, ffrater Martinus Sagra prior fratrum predicatorum ville Nove, Gantinus de Septimo ortolanus.

Fuit publicatum presens testamentum die veneris XV^o septembris anno a nativitate | Domini millesimo quadringentesimo quadragesimo primo ad instanciam et requisicionem venerabilis Petri Corellas et Iohannis Garau manumissorum dicti deffuncti, presentibus venerabili ffratre Martino Sagra priore fratrum minorum ville Nove, Sisinni Xerxi presbitero et Nardo de Messina comorante in Castro Calleri cuius corpus fuit sepultum ecclesiastico sepulture die iovis XIII^o dicti mensis septembris anno supradicto.

⁽¹⁾ ad etatem *nell'interlineo*.

IDA FARCI-LUCIA SIDDI

UN DOCUMENTO INEDITO DI MICHELE CAVARO
IL RETABLO DELLA CONCEZIONE A SAN GAVINO MONREALE

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. Michele Cavaro *pintor*. - 3. L'altare dell'Immacolata Concezione. - 4. Michele Cavaro *pintor*: nuove proposte di attribuzione.

1. *Premessa*. – Il restauro nel 2016 di un altare nella chiesa di Santa Severa a San Gavino Monreale ha messo in luce, sotto le ridipinture e le manomissioni attuate nel primo Seicento, dopo il 1775 e nel primo Ottocento, raffigurazioni più antiche ascrivibili alla seconda metà del XVI secolo¹. I temi trattati, lo stile pittorico, la struttura dell'insieme e le dimensioni hanno consentito di identificare il manufatto con il retablo commissionato a Michele *pintor* dalla parrocchiale di S. Gavino in un atto notarile custodito nell'Archivio di Stato di Cagliari, rogato il 7 settembre 1567 ma registrato dal notaio Melchiorre Dessì due anni dopo, il 24 novembre, forse perché il pittore non aveva rispettato gli impegni presi o l'aveva fatto solo in parte. Il documento, scoperto nel luglio del 2000, non fu subito pubblicato nella speranza di ritrovare il polittico: ciò avrebbe consentito un significativo apporto alla conoscenza del pittore stampacino, oggetto di riflessione da parte degli storici dell'arte poiché di lui, sino a quel momento, erano state individuate, tra le numerose documentate, solo due opere per altro assegnate ad aiuti di bottega per la loro modesta qualità artistica².

Trascriviamo il documento:

*Entre los honorables mestre Miguel pintor de una part i mossen Juan Oropho olim po-
testat de Sanct Gavi i mossen Miguel Ollano scriva de altra se fa lo acordi y pacte se-*

¹ Il restauro, finanziato dal Ministero per i Beni Culturali e dal Comune di San Gavino Monreale, è stato progettato e diretto da Maura Picciau della Soprintendenza di Cagliari ed eseguito da Maria Albai tra il 2011 e il 2016.

² Il documento è stato trovato da Ida Farci nel lontano 14 luglio 2000 nell'Archivio di Stato di Cagliari (in seguito A.S.C.A.) Atti legati, vol. 577, novembre, foglio 464, notaio Melchiorre Dessì. Lo stesso, su segnalazione della Farci, è stato pubblicato da M.G. SCANO NAITZA, *Considerazioni a margine del retablo di Sant'Elia*, in «ArcheoArte», 2013, p. 269, nota 24.

guent es a saber que per quant als setze del mes de setembre del any 1567 dit Mestre Miguel recibe de Mestre Iulia Sexi de la iglesia vuitanta lliures en por rata i principi de paga del retaule de la Conceptio que avia de fer en la iglesia de Sanct Gavi ab pacte que avia de fer lo acordi del esser quomodo del retaule lo qual dit Mestre Miguel farà de fusta i pintura ala romana ab lo peu i tabernacle de dalt lo redo i alt desser fins di vuit palms simple quatorze palms pics ab la invocatio en mig de la Conceptio dals de logare en lo peu las imagens que voldra ben daurat i tam fara de azur lo qual dara fet i perfet per tot setembre proximo vinent i acabat lo sen aportaran i dit mestre Miguel lo ajudara aposar lo preu dos centes trenta sinc llures que levades les vuitanta lliures restan sento sinquanta cinch lliures las quals prometen satisfer i pagar dits mossen Orofo i mossen Ollano lo LXXVII lliures X (sueldos) quant será feta la mitat de la obra i l'altra mitat posat que sia lo retaule E por attendre i complir obligan ad invicem et vicisim ea una part al'altra persona i bens aguts i per y aver etc ab scriptura de ters etc renuntians y iurans etc testes sunt mestre Miquel Mallo i mossen Mateu Demurtas.

2. *Michele Cavaro pintor.* – La letteratura esistente su Michele è vasta: di lui si sono occupati, principalmente, Carlo Aru, Raffaello Delogu, Gabriella Olla Repetto, Corrado Maltese, Renata Serra, Roberto Coroneo, Mario Corda, Daniele Pescarmona, Lucia Siddi, Maria Grazia Scano Naitza, Aldo Pillittu³. Non ci sembra opportuno, in questa sede, entrare in merito a ciascuno degli studi citati; ci limiteremo a trarne le notizie più importanti relative alla vita e all'attività artistica del pittore.

Figlio di Pietro Cavaro e di Isabella Godiel, nacque verosimilmente a Napoli nel 1510-12 circa; alla morte della madre, avvenuta prima del 1515 quando Pietro sposò in seconde nozze Antonia Dorru, forse si trasferì a Ca-

³ C. ARU, *La pittura sarda nel Rinascimento*, in «Archivio Storico Sardo», vol. XVI, Prem. Tip. Giovanni Ledda, 1926, pp. 161-223; R. DELOGU, *Michele Cavaro*, in «Studi Sardi», vol. III, 1937, pp. 5-94; G. OLLA REPETTO, *Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento*, in «Commentari», XV, 1964, pp. 119-127; C. MALTESE-R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in «Aa.Vv., SARDEGNA», Milano, ELECTA, 1969, pp. 260-273; R. SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Cinisello Balsamo-Milano, Amilcare Pizzi Artigrafiche, 1980; R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990, schede di Roberto Coroneo; M. CORDA, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola. Documenti d'archivio*, Cagliari, C.U.E.C., 1987; D. PESCARMONA, *Cavaro Michele*, in «La pittura in Italia, il Cinquecento», II, 1988, pp. 674-75; L. SIDDI, *L'importanza delle stampe quali fonti di ispirazione per i pittori operanti in Sardegna nel XVI secolo*, in «Segno», Incontro internazionale sull'incisione contemporanea, Cagliari, Casa Falconieri, 2009; M.G. SCANO NAITZA, *Considerazioni a margine*, cit., p. 263-279; A. PILLITTU, *La pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo*, 2012.

gliari con il padre. Intorno al 1535 sposò Caterina Broto, dalla quale ebbe tre figli: Pietro Giovanni, Angela e Anna. Rimasto vedovo, nel 1556 affidò le due figlie alla sorellastra Eleonora Sanchez de Canyada Revella per trasferirsi a Bosa con lo zio Antonio Cavaro, appena eletto vescovo della città, dove, oltre ad occuparsi della riscossione delle decime dovute alla diocesi, potrebbe aver continuato la sua attività artistica. Vi rimase fino al 1562⁴.

Michele compare in diversi documenti d'archivio: contratti per la realizzazione di retabli e atti d'acquisto o di vendita di case e terreni, in alcuni dei quali è citato come testimone. Da essi si deduce l'alta considerazione in cui era tenuto dai suoi concittadini, e non solo, sia come pittore che come uomo. Veniva infatti pagato, negli stessi anni, molto più degli altri artisti attivi in città e fu investito d'incarichi che gli permisero di raggiungere una notevole posizione sociale: nel 1563 fu eletto sub vicario di Cagliari, nel 1573 consigliere della città e, nel 1580, sindaco del quartiere di Stampace dove risiedeva. Purtroppo, però, tutta la documentazione succitata non ha consentito di conoscere con chiarezza le sue doti artistiche, poiché, come già detto, erano note fino ad oggi due opere, che, tra l'altro, egli si era impegnato solo a ridipingere: i retabli di *Sant'Antonio* a Maracalagonis (1567) e di *Nostra Signora della Neve* (1568) custodito nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, cui proviene dalla distrutta chiesa di San Francesco di Stampace⁵. Dei lavori eseguiti ex novo, invece, non resta traccia. Il primo retablo documentato (7 maggio 1538), nel cui atto di allogazione viene già definito *magister* benché ancora giovanissimo, lo realizzò per la cappella di Sant'Antioco nella Cattedrale di Iglesias, succedendo nella commissione al padre Pietro, che, morto tra la fine del 1537 e l'inizio del 1538, aveva fatto in tempo ad eseguire la gessatura. Sono sempre le notizie d'archivio a testimoniare la rilevanza della bottega di Michele, dove si formarono nuovi pittori come Antioco De Onni, allievo prima del 1544, quando, a circa 22 anni, firmò un contratto per continuare l'apprendistato per altri 3 anni. Come buonuscita, il De Onni avrebbe ricevuto 50 disegni, scelti non solo dal maestro, ma anche da Antioco Mainas e dal *faber lignarius* Cumida Arcedi (che sottoscrissero il documento), legati evidentemente a Michele da rapporti di collaborazione e, forse, in certi casi, di tipo societario⁶.

⁴ Eleonora era figlia di Isabella Godiel, prima moglie di Pietro Cavaro, che l'aveva avuta dal precedente matrimonio con Pietro Sanchez De Canyada.

⁵ R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso edizioni, 1993, p. 267, scheda 148.

⁶ C. ARU, *La pittura sarda*, cit., p. 177, doc. 22.

Non resta traccia di altri importanti lavori, quali *il* retablo *di* *Nostra Signora degli Angeli*, commissionato per 26 ducati d'oro nel 1546 dalla Confraternita dei Calzettari di Cagliari per la loro cappella nel San Domenico, e *il* retablo *di* *Nostra Signora della Carità* per la parrocchiale cagliaritano di Sant'Anna (1569). Michele risulta attivo fino alla sua morte, avvenuta il 16 agosto 1584.

Sembra indubbio che egli abbia collaborato col padre, sotto la cui guida si era formato e dal quale ereditò la prestigiosa bottega stampacina; benché non documentato, il suo intervento viene infatti individuato da diversi storici dell'arte in rilevanti opere di Pietro, vedi *il* retablo *di* *San Pietro* per la ex Cattedrale di Suelli (1533-37) e parte del *retablo dei Consiglieri* nel Municipio di Cagliari (1530 ca.). Su queste basi, sono assegnati a Michele alcuni tra i più pregevoli dipinti del '500: la *Madonna del Cardellino* nel santuario cagliaritano di Nostra Signora di Bonaria (1549-67)⁷, il *Trittico della Consolazione* (1549-67)⁸, il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* nel San Pietro di Pirri (seconda metà del XVI)⁹ e la *Sacra Famiglia* di Barisardo (1560 ca.)¹⁰.

3. *L'altare dell'Immacolata Concezione*. – L'altare oggetto di questo studio è, quindi, importante non solo perché costituisce, allo stato attuale degli studi, la terza opera individuata eseguita con certezza da Michele e dalla sua bottega, ma anche, soprattutto, perché riteniamo conservi alcune raffigurazioni ascrivibili alla mano del maestro.

Ricostruiamone le vicende.

Venne custodito nella cappella tardogotica del Rosario della parrocchiale di Santa Chiara sino 1775, quando, considerato ormai vecchio e desue-

⁷ R. DELOGU, *Michele Cavarò (influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, «Studi Sardi», III, Cagliari, Ind. Tip. di F. Trois, 1937, p. 42 ss.; C. MALTESE-R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in «AA.VV. SARDEGNA» Milano, ELECTA, 1969, p. 314; R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990, scheda 98 di Roberto Coroneo.

⁸ R. DELOGU, *Michele Cavarò*, cit., p. 36 ss.; C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma, De Luca editore, 1962, p. 209, scheda 94; R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., p. 216, scheda 99.

⁹ D. PESCARMONA, *Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra*, «Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documentati», Catalogo della mostra, Cagliari, Litotipografia Paolo Pisano, 1985, p. 47.

¹⁰ C. MALTESE-R. SERRA, *Episodi*, cit., p. 312-313; R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., p. 221, scheda 105 di Roberto Coroneo.

to, fu sostituito da un più imponente e moderno altare in marmi policromi scolpito dal marmoraro intelvese Michelino Spazzi¹¹. Fu fortunatamente conservato e trasferito nella vicina chiesa filiale di Santa Severa, già esistente nella metà del XVII secolo¹². Per essere adattato alla nuova sede, fu parzialmente ridipinto e, purtroppo, pesantemente manomesso. La perdita più grave è costituita dall'asportazione quasi totale, al centro della tavola, dell'immagine della *Conceptio* per far posto ad una nicchia destinata al simulacro della Santa titolare dell'edificio religioso. Come si è potuto constatare in occasione del restauro grazie allo smontaggio e alla rimozione delle ridipinture, degli elementi originali sono sopravvissuti, oltre parte della tavola centrale, le due colonne con i capitelli e il soprastante architrave che circoscrivono quest'ultima; la predella, mancante del tabernacolo, e un frammento del timpano, riutilizzato nel Settecento per la realizzazione dei gradini per i candelabri.

Attualmente l'altare, riportato dopo il restauro nella parrocchiale, è costituito da una predella suddivisa in 5 scomparti, di cui i due laterali aggettanti, raffiguranti, da sinistra, *San Gregorio Magno, l'Annuncio dell'Angelo a Gioacchino, l'Annuncio dell'Angelo ad Anna, l'Educazione di Maria, l'Abbraccio di Anna e Gioacchino presso la porta aurea di Gerusalemme e San Gerolamo*. Su di essa grava la tavola limitata da due colonne – in parte decorate in rilievo da motivi fitomorfi e zoomorfi dorati e in parte rudentate – comprese tra raffinate decorazioni a candelabra in oro su fondo azzurro e sovrastate da capitelli compositi (fig. 1). Al centro, ora occupato da una nicchia centinata, era l'immagine dell'Immacolata, di cui si conservano solo frammenti del bordo della veste, dorata e con decorazioni in rosso, e un piede poggiato sulla testa di un cherubino (fig. 2). Il fondo azzurro della tavola è percorso da rami di rose fioriti da cui pendono 15 medaglioni con i Misteri

¹¹ S. TOMASI, *Memorie del Passato. Appunti di Storia Diocesana*, vol. I, Villacidro 1997, p. 214. Su Michele Spazzi cfr. anche G. STEFANI-A. PASOLINI, *Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, in «Arte lombarda», Milano, Vita e pensiero, casa editrice Università Cattolica, 1991/3-4, p. 133, nota 18; I. FARCI, *Contributo alla conoscenza dei marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento*, in «Biblioteca francescana sarda», anno X, Monastir, Grafiche Ghiani, 2002, p. 306; I. FARCI, *Maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna dalla prima metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento*, in «Quaderni Oristanesi», Mogoro, Prima Tipografia Mogorese, 2004, pp. 46-48. Si segnala inoltre un inedito di Michele Spazzi: il pregevole pulpito della parrocchiale di San Giorgio a Sestu (cfr. Archivio arcivescovile di Cagliari, Causa pia Sestu, vol. 8, ff. 108, 114, 119).

¹² Archivio Vescovile di Ales-Terralba (in seguito A.V.A.), *Quinque Librorum*, 60, 1632-1713-1-5, fasc. 2.

del Rosario, 5 gaudiosi, 5 dolorosi e 5 gloriosi (fig. 3). Tra le foglie del roseto si distinguono raggi di luce dorata e, in basso a sinistra e a destra, il viso di un cherubino e le ali di altri due (fig. 4). L'altare è concluso da una trabeazione classicista, modanata e sottolineata da dentelli e ovoli, al centro della quale, chiara su fondo azzurro, corre l'iscrizione *QUAE EST ISTA QUAE PROGREDIT (QUASI) AURORA CONSURGENS PULCRA*, tratta dal Cantico dei Cantici (6,9) (fig. 5).

Concepito a *la romana* secondo le prescrizioni della committenza, terminava con un timpano, documentato dal frammento, recuperato durante il restauro dei gradini, con l'immagine di *Dio Padre* emergente dalle nuvole, di cui restano parte del busto, del braccio destro e la mano sinistra posata sul globo terrestre (fig. 6). Le sue misure, tenuto conto degli elementi mancanti, sono approssimativamente di cm 320 x 460, pertanto molto vicine a quelle indicate nel documento: cm 336 x 468.

Commissionato come retablo della Concezione, è stato verosimilmente modificato in corso d'opera, dato che, grazie alle analisi eseguite durante il restauro, si è potuta constatare la contemporaneità di tutte le raffigurazioni pittoriche. È inusuale, infatti, che l'Immacolata appaia circondata dai Misteri, propri all'iconografia della Vergine del Rosario. Ci si chiede, allora, quali motivazioni possono aver determinato questo ripensamento di cui l'atto di allogazione non fa cenno. Riteniamo che la giustificazione più convincente possa essere ravvisata in un avvenimento storico molto importante per la cristianità: la battaglia di Lepanto del 7 ottobre 1571. La vittoria della Lega Santa sugli infedeli venne infatti attribuita all'intercessione della Vergine (cui, durante il lungo conflitto, ci si era invocati con la ripetuta recita del rosario), festeggiata dal 1572, in quel giorno, col titolo di Madonna del Rosario. Il culto, promosso dal pontefice *pro tempore* Gregorio XIII, si diffuse in tutto il mondo cattolico. In questo clima storico – religioso, alla raffigurazione prevista, non ancora conclusa – e ciò non desta meraviglia visti i tempi lunghi documentati per la realizzazione di altre opere di Michele¹³ – vennero verosimilmente aggiunti il roseto e i 15 Misteri. In questi ultimi, resi con impacciata approssimazione, si individuano mani diverse attribuibili a mediocri aiuti di bottega (fig. 7); riteniamo, invece, del Cavaro la figura dell'Immacolata, nonostante i pochi frammenti rimasti, e il roseto. Di buona fattura è, infatti, il piede che spunta

¹³ Il retablo di Santa Maria di Guspini, di cui non resta traccia, commissionato a Michele nel 1562, venne portato a termine solo dopo 18 anni, nel 1580. Cfr. M. CORDA, *Arti e mestieri*, cit., pp. 19-20.

dal bel drappeggio della veste broccata, che rimanda al manto della Vergine nella *Sacra Famiglia* di Barisardo (1560 ca.), attribuita a Michele o a un suo capace collaboratore¹⁴ (fig. 8); esso è posato sulla testa di un rosso e paffuto cherubino, in tutto simile agli angeli che sovrastano l'*Ecce Homo* nello sportello del tabernacolo del *retablo di Suelli* (1533-37) (fig. 9), assegnato a Pietro, Michele e aiuto¹⁵. Forte il rimpianto per la perdita dell'intera immagine, immersa nel sole, luce divina, e circondata da 12 raggi in oro zecchino che ancora si conservano anche se non per intero. Il roseto ha in parte nascosto raggi e cherubini rimasti incompiuti, a conferma del ripensamento qui supposto; attribuibile alla mano del Maestro per la raffinata perizia, si dispiega in girali di rami fioriti che riecheggiano, per esempio, quelli sovrastanti la *Madonna del Rosario* dipinta da Lorenzo Lotto (1539) per la chiesa di San Nicolò a Cingoli (fig. 10), mentre la minuzia di ascendenza fiamminga nella resa di fiori e foglie rimanda al prato della tavola centrale del già citato *Trittico della Consolazione* (1549-67) (figg. 11a, b) del San Francesco di Stampace, ora nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari¹⁶.

Possiamo dedurre altre informazioni dall'esame del frammento di timpano, mancante soprattutto della parte superiore e di una piccola porzione di quella inferiore. Il voluminoso pannello della veste di Dio, per le caratteristiche pieghe in cui si risolve, trova precisi confronti nella *tavola dei Consiglieri di Oristano* (1565) di Antioco Mainas e in altre opere a lui attribuite, come *la Crocefissione tra Maria vergine, la Maddalena e Giovanni* custodita nella sede dell'Arciconfraternita dei Genovesi a Cagliari¹⁷, dove ritroviamo anche lo stesso modo di rendere le mani e le nuvole. Considerato che Antioco risulta già defunto il 28 marzo 1570¹⁸, possiamo supporre o che il suo intervento nel nostro retablo sia stato realizzato tra il 1567 e il 1569, oppure che la raffigurazione si debba a un suo allievo, forse al figlio Peroto. E', infatti, più volte documentata la collaborazione tra le botteghe di Michele e Antioco (legati da vincoli di parentela), situate nel quartiere di

¹⁴ R. CORONEO, in R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., scheda 105, p. 221.

¹⁵ R. CORONEO, in R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., scheda 97, p. 210.

¹⁶ R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., p. 216.

¹⁷ Per la tavola di Oristano cfr. R. CORONEO, in R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., scheda 106, p. 223. Per la Crocefissione di Cagliari cfr., L. SIDDI, *La pittura del Cinquecento*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Quart, Industrie Grafiche editoriali Musumeci S.p.a., 1992, vol. I, p. 105

¹⁸ I. FARCI, *Guida alla Basilica di Sant'Elena-Quartu*, Quartu Sant'Elena, Presscolor, 2007, p. 66, nota 1.

Stampace a poca distanza l'una dall'altra, rispettivamente in vico la Plassa e in calle Santa Restituta¹⁹.

Nell'atto notarile, la committenza lascia libera scelta a Michele per quanto riguarda la predella, dove potrà realizzare *que voldra*. Il pittore propone immagini canoniche per la raffigurazione dell'Immacolata, tratte verosimilmente da stampe o disegni: *San Gregorio Magno* (fig. 12) e *San Gerolamo* (fig. 13) alle estremità e, tra di essi, episodi raccontati nella sua *Leggenda Aurea* da Iacobo da Varazze²⁰, che, a sua volta, si ispirò liberamente all'apocrifo *Proto Vangelo di Giacomo*²¹. I due dottori della Chiesa, rispettivamente in abito pontificale e cardinalizio, sono rappresentati assisi contro un drappo stretto in alto da due grossi nodi e affiancati da un edificio religioso, simbolo della Chiesa. Di seguito, da sinistra, compaiono, in un ambiente agreste descritto con minuzia d'ascendenza fiamminga, Gioacchino che riceve dall'Angelo la notizia della futura nascita di un figlio e, sullo sfondo, un suo servo pastore con il gregge; l'annuncio della prossima maternità ad Anna, seduta all'interno della sua casa (fig. 14); l'educazione di Maria bambina – che sostituì negli ultimi decenni del '700 l'originario tabernacolo, del quale restano tracce degli agganci – e, infine, l'abbraccio presso la porta aurea di Gerusalemme tra Anna e Gioacchino, seguito da un servo pastore con un cane (fig. 15).

Le tipologie facciali, l'impaccio nella resa prospettica, nella restituzione del panneggio, nella realizzazione delle mani e dei piedi portano ad attribuire l'intera predella all'unica mano di un collaboratore di bottega, verosimilmente lo stesso cui si devono alcune parti dei retabli di *S. Antonio* a Maracalagonis (si veda in particolare l'angelo annunciante)²² e della *Vergine Assunta* di Barumini (figg. 16-17). Quest'ultimo, come quello di San Gavino, presenta la tipica struttura detta *a la romana*: timpano e architrave con decorazioni classiciste, colonne in parte rudentate e in parte decorate da motivi fitomorfi e zoomorfi in bassorilievo e sovrastate da capitelli compositi. Anche

¹⁹ Per la bottega di Michele cfr. A. PASOLINI, *Il cavaliere di Santiago Salvatore Aymerich e Pietro Cavarò: committenza, ritratti e fondi oro nella pittura sarda del '500*, in «Quintana», n. 8, 2009, p. 215; per quella di Antioco vedi nota precedente.

²⁰ A. e L. VITALE BROVARONE (a cura di), *Iacopo da Varazze - Leggenda Aurea*, Trento, Einaudi editore, nuova edizione 2010, pp. 725-726.

²¹ M. CRAVERI (a cura di), *I Vangeli apocrifi*, Torino, G. Einaudi editore, 1990, pp. 8-11.

²² L. SIDDI, *Il retablo di Sant'Antonio da Padova*, in G. ZANZU-G. TOLA (a cura di), *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, Genova, Sagep editore, 1992, pp. 149-158; M.G. SCANO NAITZA, *Considerazioni a margine*, cit., pp. 265-267.

le immagini dipinte trovano precisi confronti con le opere attribuite alla bottega di Michele, alla quale riteniamo appartenga su commissione, intorno al 1573, della famiglia Zapata, della quale compare lo stemma. Se alcune scene riprendono in parte stampe düreriane, come quella dell'*Ascensione*, i confronti più stringenti rimandano, infatti, al retablo di Maracalagonis: ritroviamo gli stessi caratteri fisionomici dei personaggi (zigomi pronunciati, occhi piccoli e obliqui, stesso taglio delle labbra carnose, nasi all'insù), simile resa dei panneggi e identica difficoltà negli scorci prospettici.

Nel 1600 fu costituita, nella parrocchiale sangavinese di Santa Chiara, la confraternita del Rosario, ospitata nel suo oratorio comunicante con l'omonima cappella²³; quest'ultima, la più antica della chiesa e allora la prima a sinistra, testimonia la grande venerazione per Maria, alla quale già dal 1524, come risulta dalla visita pastorale del vescovo di Ales don Andrea Sanna, era dedicato l'unico altare esistente nella navata, addossato alla parete sinistra²⁴. Il sodalizio, appena costituito, volle verosimilmente dare maggior risalto al Rosario facendo incorniciare in rilievo con gesso dorato i rami che sostenevano i medaglioni con i 15 Misteri, con un intervento, però, alquanto grossolano che determinò la perdita della raffinata armonia dei girali del roseto cinquecentesco (fig. 18).

Dopo il trasferimento del retablo nella chiesa di Santa Severa (1775), furono attuate le trasformazioni più drastiche. Fu eliminato il timpano, riutilizzato in parte per costruire i gradini per i candelabri; venne asportata l'immagine centrale della Vergine per inserire la nicchia centinata destinata ad accogliere il simulacro della Santa; il fondo azzurro percorso dal roseto fu ricoperto con un finto marmo eseguito con colori ad olio, previa asportazione dell'intervento seicentesco di cui resta traccia; la predella venne modificata con la rimozione del tabernacolo, sostituito da un pannello ingenuamente dipinto da mano inesperta. Fu infine aggiunto il paliotto ligneo, ornato al centro da un clipeo contenente l'immagine di Santa Severa, imitante gli intarsi marmorei degli arredi chiesastici Settecenteschi²⁵.

Intorno ai primi decenni del XIX secolo, presumibilmente col maldestro intento di "rimodernare" e rendere più coerente l'altare, si procedette alla ridipintura in finto marmo anche della predella (fig. 19).

²³ S. TOMASI, *Memorie del passato*, cit., p. 728.

²⁴ C. TASCIA-F. TUVERI, *Don Andrea Sanna bisbe d'Alas y Terralba*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2007, p. 58.

²⁵ La prima immagine del retablo dopo il restauro è stata pubblicata in A. PASOLINI-M. PORCU GAIAS, *Altari barocchi*, Perugia, Marlocchi editore, 2019, p. 35.

4. *Michele Cavaro: nuove proposte di attribuzione.* – La qualità pittorica dei pochi elementi del retablo di San Gavino, qui assegnati a Michele, consente di constatare la superiorità artistica del Maestro rispetto agli autori delle altre raffigurazioni, evidentemente aiuti di bottega più o meno capaci, ai quali è stato quindi giustamente attribuito il retablo della Parrocchiale di Maracalagonis e, in questo studio, quello della Parrocchiale di Barumini.

La stessa considerazione riteniamo emerga da un esame più attento dei tre scomparti residui del retablo di *Nostra Signora della Neve*, finora considerati alquanto modesti²⁶. Sappiamo, grazie a Carlo Aru, che i dipinti facevano parte di un polittico custodito nell'omonima cappella del San Francesco di Stampace, sul quale Michele, nel 1568, si era impegnato a dipingere nuove immagini su quelle esistenti²⁷. Nel 1930, infatti, Carlo Aru dispose, per conto dell'allora Regia Soprintendenza, che il restauratore Riccardo De Bacci Venuti eseguisse dei saggi di pulitura nelle tre tavole allo scopo di poter identificare la loro appartenenza all'opera commissionata al Cavaro, come da lui proposto. L'intervento diede ragione allo studioso, ma allo stesso tempo, purtroppo, cancellò in parte il lavoro di Michele per far riemergere brani di pittura piuttosto mediocri (figg. 20a, b, c). Malgrado ciò e nonostante l'appiattimento delle figure dovuto ad ulteriori drastici lavori di pulitura, le immagini evidenziano la mano di un autore capace e al corrente degli esiti artistici del suo tempo. Nello scomparto con *l'Annunciazione*, sovrapposto all'*Adorazione dei Magi* (figg. 21), il pittore mostra, infatti, competenza nella costruzione prospettica, nella restituzione dei particolari anatomici e del panneggio, reso con fluida grazia, capacità che contrastano con l'ingenua approssimazione che si riscontra nelle raffigurazioni di bottega dei retabli di Maracalagonis, di San Gavino e di Barumini realizzati negli stessi anni. Identiche peculiarità artistiche riscontriamo nella *Natività*, sovrapposta all'*Annunciazione*, e nell'*Adorazione dei Magi* eseguita sopra la *Pentecoste*²⁸ (figg. 22-23).

Una rilettura del retablo cosiddetto *di Bonaria* è stata possibile nel 2008 in occasione della ricomposizione, nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari (fig. 24), dei diversi elementi sparsi in vari edifici cagliaritari, seguendo quasi per intero la proposta di Raffaello Delogu e di Renata Serra,

²⁶ Cfr. R. CORONEO, in R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., p. 220, scheda 104.

²⁷ C. ARU, *La pittura sarda*, cit., pp. 180-181.

²⁸ R. CORONEO, in R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., p. 220, scheda 104.

cui si deve, inoltre, l'aggiunta dello scomparto con *San Gerolamo*²⁹. Il riassetto ha dato l'opportunità di notare una serie di incongruenze che hanno portato a mettere in dubbio la possibilità dell'appartenenza ad un'unica opera dei dipinti e la loro totale assegnazione a Michele³⁰. Colpisce immediatamente la presenza del fondo oro soltanto nella tavola centrale con la *Madonna in trono, Gesù Bambino e San Giovannino*, il cui alto livello pittorico, così come anche lo scomparto inferiore sinistro raffigurante *San Girolamo*, è confrontabile solo con le opere di Pietro per la gamma cromatica, la composizione e il disegno. Si rilevano, infatti, tutta una serie di elementi che trovano precisi riscontri nelle opere del maestro, dai bassorilievi in monocromo del trono della Madonna, da porre in relazione con quelli del parapetto posto dietro la figura di San Giovanni Battista nel retablo di Villamar, ai caratteristici tratti dei volti; dallo sfondo di paesaggio nel San Girolamo, le cui architetture, la vegetazione e la singolare morfologia delle rocce richiamano (nonostante il cattivo stato di conservazione dovuto a un vecchio intervento di pulitura) lo scomparto del retablo del *Santo Cristo* di Oristano raffigurante le *Stigmate di San Francesco*; alla punzonatura del fondo oro, il cui motivo a fioroni entro rombi ripete quella dello stesso retablo oristanese e del polittico di Suelli, datati entrambi intorno al 1533. Anche la *Crocefissione* sovrastante la Vergine, deturpata da precedenti maldestre puliture che ne impediscono una corretta lettura, potrebbe far parte dello stesso retablo, ma in questo caso realizzata da Pietro in collaborazione col figlio Michele.

Ad un altro polittico, ascrivibile al solo Michele, riteniamo appartenessero, invece, i due pannelli laterali superiori con i *Santi Pietro e Ludovico da Tolosa*, custoditi nel convento mercedario di Bonaria, e l'elemento di predella raffigurante *l'Arcangelo Raffaele*; dei restanti scomparti, sempre facenti parte della predella, si conserva solo la *Santa Chiara*, oggi compresa nella collezione Piloni dell'Università di Cagliari, mentre i Santi *Andrea*,

²⁹ La ricomposizione del polittico fu organizzata in occasione della venuta a Cagliari, il 7 settembre 2008, di papa Benedetto XVI, dalla Soprintendenza BAPPSAE di Cagliari in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Cagliari, la Soprintendenza Archivistica della Sardegna e i Padri Mercedari. Cfr. R. DELOGU, *Michele Cavaro*, cit., pp. 42 ss. e R. CORONEO, in R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., p. 212, scheda 98.

³⁰ Tutti i dati relativi alla rilettura del cosiddetto *Retablo di Bonaria* sono tratti da L. SIDDI, *L'importanza delle stampe quali fonti di ispirazione per i pittori operanti in Sardegna nel XVI secolo*, in «09 SEGNO» Atti del Convegno internazionale sull'incisione contemporanea organizzato da Casa Falconieri il 28-29 novembre 2009 presso il teatro lirico di Cagliari.

Elena, Michele e Nicola di Bari sono andati perduti³¹. Riteniamo improbabile che il retablo fosse originariamente ospitato nell'altare maggiore del Santuario di Bonaria³², considerata la totale assenza di santi appartenenti all'ordine mercedario; poiché i santi raffigurati sono invece in gran parte venerati dai francescani, ipotizziamo una probabile provenienza del politico da un edificio religioso dei frati minori, quali le chiese di San Francesco di Stampace o del Gesù, che sorgeva nel sito dell'attuale Manifattura Tabacchi³³.

Condividiamo l'assegnazione data nel 2013 da M.G. Scano Naitza a Michele Cavaro e ad Antioco Mainas delle 9 tavole superstiti del retablo così detto *di Sant'Elia*³⁴ dipinte ad olio e tempera su fondo oro, custodite nella cappella tardo gotica del Ss. Sacramento della basilica di Sant'Elena a Quartu³⁵, in precedenza attribuite (per il 1567) al solo Antioco da R. Serra e, in base alle analisi effettuate durante il restauro del 2004, ad Antioco e aiuto da Lucia Siddi³⁶. Si tratta di due portali e di elementi di polvarolo raffiguranti, i primi due, i santi *Pietro e Paolo*; gli altri *Dio Padre tra Mosè ed Elia; Malachia, Geremia e Platone; Abramo e Isacco*; le sibille *Persica, Libica, Europea, Ellespontica* (fig. 25). La denominazione del politico si deve al fatto che tradizione vuole provenga dalla distrutta chiesa di *Sant'Elia al Monte*, situata nel colle omonimo ad est di Cagliari, della quale in studi precedenti abbiamo ricostruito dettagliatamente storia e legami con Quartu³⁷, vicende che riteniamo utile ripercorrere, per linee generali, in quanto importanti al fine dell'assegnazione dei dipinti. L'edificio religioso sarebbe stato costruito sulla sepoltura del santo anacoreta Elia, martirizzato nel 343. Come racconta nel 1624 padre Serafino Esquirro – che tra il 1614 ed il 1623 partecipò personalmente alla ricerca dei “Corpi Santi” nella diocesi di Ca-

³¹ Fino al 1939 ancora nei depositi della vecchia Pinacoteca Nazionale di Cagliari, i quattro scomparti vennero imballati per essere trasferiti nel rifugio di Siligo, a salvaguardia di eventuali danni bellici, ma non giunsero mai a destinazione; nonostante le numerose ricerche, non vennero mai recuperati. Cfr. Archivio Soprintendenza di Cagliari, dove è presente una cartella relativa agli avvenimenti citati e le foto in bianco e nero delle opere.

³² Per quanto concerne l'arredo cinquecentesco del Santuario di Bonaria, si veda in questo stesso volume lo studio di M.G. Scano Naitza.

³³ G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, TIMON, 1861, pp. 247-255.

³⁴ M.G. SCANO NAITZA, *Considerazioni a margine*, cit., pp. 263-279.

³⁵ I. FARCI, *Guida alla Basilica*, cit., p. 24-25.

³⁶ L. SIDDI, *Il restauro del retablo*, in I. FARCI, *Guida alla Basilica*, cit., pp. 61-67.

³⁷ I. FARCI, *Guida alla Basilica*, cit., pp. 55-59.

gliari – e D. Bonfant nel 1635, la sepoltura del martire sardo (o quella presunta tale) venne scoperta nel 1621 sotto l'abside della chiesa e le reliquie, il 28 dicembre dello stesso anno, furono solennemente trasportate nel Santuario dei Martiri della cattedrale di Cagliari, che ancora le custodisce³⁸.

L'edificio è storicamente documentato per la prima volta nel 1089, quando Costantino, giudice di Cagliari, lo concesse a Riccardo, abate di San Vittore di Marsiglia, concessione poi riconfermata nel 1090 e nel 1119, rispettivamente dai giudici Ugone e Guglielmo e, nel 1218, da papa Onorio III. Non sappiamo quando i Vittorini abbiano abbandonato la chiesa, trovata verosimilmente in rovina e da loro ricostruita in forme romaniche; ciò avvenne comunque prima del 1444, quando i monaci lasciarono definitivamente la Sardegna dopo aver perso tutte le loro proprietà³⁹. Divenne (o ridiventò?) quindi un eremo, che, nonostante le incursioni saracene, antiche fonti descrivono frequentato principalmente nella sagra del 20 luglio da una moltitudine di devoti del circondario, partiti dalle loro case durante la notte per potersi trovare in chiesa per la messa dell'alba. Secondo la tradizione, riferita nel 1841 da P. Martini e nel 1861 da G. Spano⁴⁰, presso il Sant'Elia si sarebbero stabiliti i carmelitani, giunti in Sardegna nel 1506⁴¹, che avrebbero però abbandonato il luogo nello stesso secolo per trasferirsi nel loro nuovo e importante complesso conventuale eretto nel centro cittadino, nella piazza cui diedero il nome, dove sono documentati dal 1591⁴². Sarebbero stati loro a diffondere il culto del profeta, che col tempo si sarebbe sovrapposto a quello del martire sardo. Se la presenza dei Carmelitani nel colle allo stato attuale degli studi non è supportata da documenti⁴³, punto fermo nella storia del Sant'Elia è invece un

³⁸ S. ESQUIRRO, *Santuario de Caller y verdadera historia de la invencion de los cuerpos santos hallados en la dicha ciudad y su Arcobispado*, Caller, emprenta del doctor Galcerin por Juan Polla, 1624; D. BONFANT, *Triunpho de los Santos del Reyno de Sardeña*, Caller, emprenta del doctor Antonio Galcerin, por Bartholomeo Gobetti, 1635, pp. 445-447.

³⁹ A. BOSCOLO, *L'abbazia di San Vittore. Pisa e la Sardegna*, Padova, CEDAM, 1958.

⁴⁰ P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Cagliari, Stamperia Reale, 1841, p. 460; G. SPANO, *Guida*, cit., pp. 161, 381-382.

⁴¹ M. VENTIMIGLIA, *Libro I del Carmelo Italiano*, Napoli, Stamperia Raimondiana, 1779, p. 13.

⁴² C. MALTESE, *Arte in Sardegna*, cit., schede 112-115 di Renata Serra, p. 212.

⁴³ Il 18 marzo 1562, Filippo II di Spagna in una missiva fa presente alle autorità cagliaritanche che, in Provenza e Linguadoca, i Luterani hanno portato via ai Carmelitani undici conventi. Chiede perciò che si vogliano accogliere i Padri, allora profughi in Piemon-

atto notarile del 12 giugno 1617, relativo all'ultimazione, per 100 lire cagliaritanee, dei lavori di ricostruzione dell'edificio, compresa la copertura. Nel contratto i sindaci del villaggio di Quartu – in nome del *poble vassal y comunidad de dita vila* –, s'impegnarono con i rappresentanti di monsignor Salvador Soler, canonico della cattedrale di Cagliari con la prebenda di Quartu, a restituire entro due anni la somma alla parrocchiale di Sant'Elena⁴⁴. La chiesa, racconta ancora l'Esquirro (testimone oculare dei lavori), in rovina per i crolli subiti in anni di abbandono, venne riedificata in forme più modeste, poiché si omise la ricostruzione dell'abside. Affidata a un eremita (*more solito* per le chiese campestri) e sottoposta ad interventi di ordinaria manutenzione, continuò ad essere officiata dal clero di Sant'Elena anche dopo il 1717, quando fu gravemente danneggiata dagli spagnoli che cercavano di riconquistare la Sardegna dal 1708 sotto la dominazione austriaca. Nel 1720, i suoi umili arredi, l'essenziale per i riti liturgici, furono dettagliatamente inventariati ed assegnati dall'arcivescovo di Cagliari alla Parrocchiale di Quartu, che ne aveva la pertinenza, eccetto il piccolo simulacro ligneo secentesco di Sant'Elia profeta ed il suo corredo⁴⁵. I lavori di scavo ancora in corso hanno confermato le suddette notizie d'archivio. Hanno infatti restituito l'intero perimetro di una chiesa rettangolare (m 16,2 x 6,9), con orientamento canonico est-ovest, realizzata con una muratura in opera incerta di pezzame calcareo ed elementi di spoglio d'epoca medioevale legati con malta di calce e rivestita all'esterno con intonaco bianco, ancora esistente nei tratti di muro che si conservano e nel materiale di crollo. Le indagini archeologiche riferiscono anche che l'edificio, frutto di ricostruzioni e risarcimenti operati nei secoli XVII-XVIII, aveva un tetto ligneo coperto da tegole⁴⁶. Nel 1761, dopo il definitivo abbandono della chiesa del Monte, anche la statua del profeta venne portata, sempre per decreto vescovile, nella chiesa di Nostra Signora del Buon Cammino, presso

te, nella città di Cagliari perché sa che sono ivi disponibili tre eremi: ... *la una de sancta Maria Clar, la otra de sancta Maria del Port y la otra de sanct Pere*. Cfr. S. LIPPI, *L'archivio comunale di Cagliari*, Cagliari, Tipografia Muscas di Pietro Valdes, 1897, p. 268. Da ciò si deduce che a Cagliari in quella data non esistevano conventi carmelitani.

⁴⁴ I. FARCI, *Guida alla Basilica*, cit., pp. 55-59.

⁴⁵ I. FARCI-L. SIDDI, *L'Altare della chiesa di Nostra Signora del Buon Cammino in agro di Quartu*, in «ArcheoArte», 2010, pp. 327-328.

⁴⁶ A.L. SANNA, *La chiesa di Sant'Elia al Monte: lo scavo*, in «AA.VV., *Indagini Archeologiche sul capo Sant'Elia a Cagliari*» - Quaderni della Soprintendenza A. BA. E P. 28/2017, pp. 364-367

lo stagno di Simbirizzi in agro di Quartu. Ancora esistente, l'ingenuo ma ieratico simulacro è attualmente custodito, per ragioni di sicurezza, nella parrocchiale quartese di San Luca, di cui la Nostra Signora del Buon Cammino è filiale. Nell'inventario succitato non sono presenti gli scomparti superstiti del retablo cinquecentesco, che, nel 1878, vennero descritti da L. Rossi Vitelli nella chiesa del Buon Cammino e ritenuti provenienti dal Sant'Elia⁴⁷; anche Dionigi Scano, nel 1895, trovò ancora a Simbirizzi i due portali con i SS. Pietro e Paolo e ne dispose il trasporto a Sant'Elena per salvarli dal degrado e per ricongiungerli agli altri elementi già ivi trasferiti⁴⁸. Soltanto alla loro lunga presenza nella chiesa campestre, accanto alla statua del profeta, riteniamo derivi la tradizione della presunta provenienza da un edificio certo amato e venerato ma umile ed essenziale, come rivelano la sua storia e i suoi arredi. Le tavole in esame consentono, al contrario, di ricostruire un retablo grandioso, costituito in origine da un doppio trittico, dotato di predella e portali, concepito quindi per la *capilla mayor* di una chiesa importante per dimensioni e prestigio. In linea con quanto già ipotizzato in studi precedenti, riteniamo perciò si tratti di elementi dell'altare maggiore della parrocchiale di Sant'Elena – costruita in forme tardo-gotiche nei primi decenni del XVI secolo e dotata di un'ampia cappella presbiteriale con un perimetro di base di metri 8 x 8⁴⁹ – trasportati al Buon Cammino dopo la quasi totale distruzione dell'arredo causata da un incendio fortuito divampato nel 1775 nel presbiterio. Non è ancora stato reperito l'atto di commissione del *retablo di Sant'Elena*, di cui abbiamo però notizie grazie al contratto relativo al polittico maggiore della parrocchiale della Vergine Assunta a Maracalagonis. Nel 1567 gli *obriers* della chiesa marese si accordarono con *Miguel pintor* per la ridipintura del *politico di Sant'Antonio* per l'omonima cappella (ma dai primi del '600 nel cappellone del Rosario)⁵⁰ e per l'esecuzione del retablo maggiore. Quest'ultimo,

⁴⁷ L. ROSSI VITELLI, *Monografia storico-statistica del comune di Quarto Sant'Elena*, Cagliari, Tipografia del Commercio, 1878, pp. 103-104.

⁴⁸ I. FARCI, *Guida alla Basilica*, cit., pp. 57-59.

⁴⁹ I. FARCI, *La Parrocchiale di Sant'Elena a Quartu. Arte e storia dal XII al XX secolo*. Cagliari, Ettore Gasperini editore, 2001, pp. 33-55; eadem, *La Basilica di Sant'Elena*, in M. SCHIRRU e M. LUTZU (a cura), *Quartu e il suo volto*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2018, pp. 69-83.

⁵⁰ Cfr. I. FARCI, *Arredi sacri dal XVI al XIX secolo*, in «AA.VV., *Ori e Tesori*», numero speciale 25 del periodico marese di cultura e informazione "Ha Mara", Quartu Sant'Elena, Presscolor, sd., pp. 13-14, 32.

purtroppo però mai realizzato⁵¹, avrebbe dovuto essere, infatti, come quello di Quartu per la struttura lignea, per la presenza di una nicchia centrale destinata alla statua della Vergine e, sembrerebbe, per alcune immagini pittoriche: la Crocefissione, le sette gioie di Maria e i Santi Pietro e Paolo per i portali⁵². Ulteriori notizie apprendiamo dalla relazione sulla visita pastorale a Quartu, nel 1607, di mons. Francisco Desquivel, dove il retablo viene descritto *ben pintat* nelle sue immagini, con i simulacri di Maria col Bambino entro la nicchia centrale e dei Santi Elena e Giovanni Battista nelle due nicchie laterali⁵³.

L'analisi dei dipinti consente di individuare diversi autori: uno particolarmente dotato, che identifichiamo in Michele, per il San Paolo e il San Pietro (fig. 26) ma, in quest'ultimo caso, in collaborazione con un altro, verosimilmente Antioco Mainas, al quale ascriviamo anche Abramo e Isacco, Platone, i cinque profeti, Dio Padre e le sibille Persica e Libica. Ad una mano meno esperta assegniamo infine le sibille Europea ed Ellespontica. Il San Paolo è così simile a quello custodito nella parrocchiale di Santa Giusta a Uta da indurre a ritenere le due opere tratte dallo stesso cartone ed eseguite da un unico autore. Il San Pietro, invece, è da porre in relazione con quello del retablo di Villamar, realizzato da Pietro Cavarò nel 1538: identica l'impostazione delle figure, simile la posizione delle mani e i tratti del volto, particolarità espresse però, a Quartu, con esiti più approssimativi soprattutto per quanto riguarda la costruzione dei volumi e la restituzione del panneggio. Alla bottega di Michele rimandano, inoltre, gli intagli delle cornici, simili a quelli del *retablo di Sant'Antonio* a Maracalagonis, come già evidenziato da M.G. Scano Naitza⁵⁴.

Concludendo, si considera il polittico in esame eseguito intorno alla metà del '500 da Michele, prima del suo trasferimento a Bosa, e da Antio-

⁵¹ Un nuovo retablo per l'altar maggiore della parrocchiale di Maracalagonis non fu però mai realizzato. Il retablo viene infatti definito "piccolo" nell'inventario redatto in occasione della visita pastorale di mons. Lasso Sedeño nel febbraio del 1599; mentre gli arcivescovi De Esquivel, il 4 febbraio 1613, e Machin, nel gennaio 1629, ordinano che ne venga fatto uno nuovo, essendo quello esistente "molto vecchio". Nel 1631 fu, invece, realizzato un grande tabernacolo ligneo conservato fino al 1778, quando fu sostituito dall'attuale altare marmoreo eseguito da Giovanni Battista Franco. Cfr. I. FARCI, *Guida alla Basilica*, cit., p. 66, nota 6; eadem in *Arredi marmorei*, in «AA.VV., *Ori e Tesori*», cit., pp. 45-48.

⁵² C. ARU, *La pittura sarda*, cit., pp. 179-180; M.G. SCANO NAITZA, *Considerazioni a margine*, cit., pp. 263-279.

⁵³ I. FARCI, *La Parrocchiale di Sant'Elena*, cit., p. 85.

⁵⁴ M.G. SCANO NAITZA, *Considerazioni a margine*, cit., p. 263.

co Mainas, collaborazione verosimilmente resa necessaria anche dalle notevoli dimensioni del manufatto.

Alla fase tarda dell'attività di Michele appartiene il retablo maggiore della parrocchiale di Sanluri, allora dedicata ai Santi Cosma e Damiano e oggi alla Vergine delle Grazie. In un documento del 1571 Michele Cavaro e Peroto Mainas si impegnarono a completare un retablo lasciato incompiuto, a causa della sua morte, da Antioco, padre di quest'ultimo. Gli studi precedenti il 2020, identificavano l'opera con quella proveniente dall'oratorio di Sant'Anna, datata 1576⁵⁵. Lucia Mocchi, in un recente articolo, propone invece delle nuove convincenti ipotesi⁵⁶. Il ritrovamento di alcuni documenti d'archivio, infatti, la portano a identificare il *retablo di Sant'Anna* (che consideriamo comunque ascrivibile allo stesso ambito culturale) con quello eseguito per arredare l'oratorio omonimo, scelto come luogo di sepoltura dal canonico Giovanni Pellis e dal fratello Antioco, come riferiscono l'iscrizione e lo stemma apposti nella parte inferiore dei polvaroli. La studiosa, esaminando i vari documenti, ritiene invece che il polittico commissionato a Michele e Peroto nel 1571 per l'altare maggiore della parrocchiale di Sanluri sia lo stesso che nel 1563 Antioco si era impegnato a realizzare in accordo con il *fuster* Pietro Frances, residente a Cagliari, su commissione degli *obriers* della chiesa. Si trattava di un'opera piuttosto complessa, che prevedeva una serie di nicchie e diverse sculture e pitture, che, per vari motivi, non venne conclusa. Nella relazione sulla visita pastorale dell'arcivescovo di Cagliari, mons. Lasso Sedeño, nel 1599, il retablo viene descritto *ben pintat*, con tre nicchie, ospitanti, quella al centro, la Vergine col Bambino e le laterali i Santi Cosma e Damiano. Ampiamente rimaneggiato alla fine del XVII secolo e nel 1807, fu poi sostituito dall'attuale altare marmoreo e trasferito nella chiesa filiale di San Lorenzo, dove ancora si trova.

Del polittico cinquecentesco si conserva un solo ordine, costituito da quattro colonne con capitelli compositi, parte della trabeazione di gusto rinascimentale, il semicatino decorato a conchiglia di tre nicchie (fig. 27), tutti elementi che trovano precisi confronti nei retabli di San Gavino Mon-

⁵⁵ L. MOCCI, *Temi iconografici del retablo tardo gotico in Sardegna, un esempio di rilevamento: l'ancona di Sant'Anna a Sanluri*, Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari, tesi di laurea A.A. 1985-86, relatore prof.ssa Renata Serra; L. SIDDI, *Il retablo di Sant'Anna*, in G. ZANZU-G. TOLA (a cura di), *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, Genova, Sagep editore, 192, pp. 171-186. Attualmente il retablo di Sant'Anna è custodito nella parrocchiale della Vergine delle Grazie.

⁵⁶ L. MOCCI, *Arte sacra a Sanluri nella seconda metà del '500*, in «INSULA NOA Temi di storia e cultura sarda», n. 2/2020, pp. 17-49.

reale e Barumini. Nelle due nicchie laterali, in occasione del restauro del 1996, sotto le ridipinture sono riapparsi una colomba e un angelo con cartiglio da riferire ad una Annunciazione e ad una Natività, quanto resta dei sette misteri gaudiosi previsti nell'atto di allogazione verosimilmente per la predella.

In accordo con Daniele Pescarmona⁵⁷, consideriamo possa essere ascritta a Michele anche l'incompiuta *pala di Sant'Agostino*, assegnata invece al padre Pietro dagli altri studiosi⁵⁸ (fig. 28). Attualmente custodita nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, si trovava in origine nel chiostro del San Francesco di Stampace, dove la vide il canonico Spano nel 1861, che identificò però il santo con Benedetto da Norcia⁵⁹. La pala è delimitata da un architrave modanato sottolineato da dentelli classicisti, percorso da girali fogliacei e impostato su due lesene decorate con motivi a candelabra in oro su fondo azzurro, molto simili a quelli presenti nel *retablo di San Gavino*. Al centro di essa, Agostino, che sostiene con la mano destra il pastorale, è raffigurato in preghiera, umilmente inginocchiato ai piedi della sede vescovile e con accanto la mitra, posata in terra; in alto, due finestre laterali mostrano, a sinistra, il Cristo crocifisso che si staglia su un luminoso paesaggio roccioso; a destra, contro un cielo azzurro, la Madonna assisa che allatta il Figlio. Snodandosi dalla sommità del trono e unendo le tre immagini, sovrasta il capo del Santo un sinuoso cartiglio privo di iscrizione; nella predella, sono raffigurati, a livello di disegno, al centro, Cristo che indica la ferita del costato da cui zampilla il sangue raccolto in un calice, e ai lati le Sante Apollonia e Lucia. Il tema, di grande spessore teologico, si ispira a un passo delle *Meditazioni di Agostino*, in cui il santo riflette sulla figura di Cristo che, nato da donna, rinasce nella morte dando significato alla vita di ogni uomo. Da queste considerazioni è nata una leggenda nella quale Sant'Agostino pronuncia le seguenti frasi: *Hinc a vulnere pascor* (rivolto al Crocifisso) e *Hinc lactor ab ubere* (rivolto alla Vergine), *Positus in medio quod me vertere nescio, dicam ergo Jesu Maria miserere*. Ad essa si sono ispirati diversi pittori dal Cinquecento in poi; tra i primi, intorno al 1508, Francesco Francia in una predella di polittico dipinta ad olio su tavola custodita nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, alla quale proviene

⁵⁷ D. PESCARMONA, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in «Il Cinquecento» («La pittura in Italia»), vol. II, Milano, Einaudi, 1988, p. 34, nota 7.

⁵⁸ Cfr., anche per la bibliografia precedente, R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., pp. 193 e 205, scheda 93.

⁵⁹ G. SPANO, *Guida della città*, cit., p. 184.

da una chiesa agostiniana della stessa città (figg. 29a, b). Le frasi suddette erano sicuramente previste nel cartiglio del dipinto cagliaritano, rimasto incompiuto come il resto dell'opera. La raffigurazione più vicina alla nostra si trova in una stampa custodita presso il Gabinetto delle Stampe della Biblioteca Nazionale di Parigi, realizzata nel 1570 dall'incisore viterbese Mario Cartaro, attivo a Roma negli anni 1560-70⁶⁰ (fig. 30). Reputiamo, perciò, che il dipinto della Pinacoteca cagliaritana sia una delle ultime opere di Michele, forse lasciata incompiuta a causa della sua morte, eseguita quindi in un periodo storico culturale in cui le suggestioni classiciste vengono non solo accolte ma richieste dalla committenza: ricordiamo, per esempio, i retabli commissionati *alla romana* di San Gavino e di Barumini.

⁶⁰ F. BORRONI, *Cartaro Mario* (alla voce), in *Dizionario Biografico degli Italiani TREC-CANI*, vol. 20, 1977.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, transetto sinistro, *Retablo della Concezione*, Michele Cavaro e collaboratori, 1569-70 ca.



Fig. 2. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, particolare con il piede della Vergine su un cherubino.



Fig. 3. San Gavino Monreale, chiesa parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, particolare con cherubino e raggi dorati.



Fig. 4. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, particolare del roseto.



Fig. 5. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, particolare dell'architrave con iscrizione (durante il restauro).



Fig. 6. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, frammento del timpano con Dio Padre.



Fig. 7. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, particolare dei Misteri del Rosario.



Fig. 8. Barisardo, Casa Parrocchiale, *Sacra Famiglia*, Michele Cavaro (attr.), 1560 ca. (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro, 1990, p. 221).

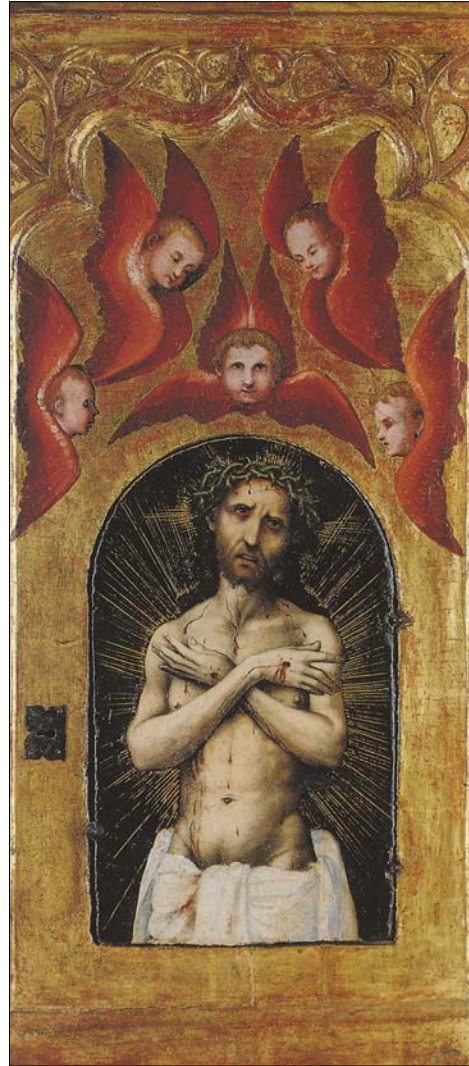


Fig. 9. Suelli, Ex cattedrale di S. Pietro, presbiterio, *Retablo di S. Pietro*, Pietro, Michele Cavaro e collaboratori, 1533-37, tabernacolo (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro, 1990, p. 211).



Fig. 10. Cingoli (Macerata), Palazzo Comunale, Spazio museale Sala degli Stemmi, Dipinto della *Madonna del Rosario*, Lorenzo Lotto, 1539 (da [https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Rosario_\(Lotto\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Madonna_del_Rosario_(Lotto))).



Figg. 11a, b. Cagliari, Pinacoteca Nazionale, *Trittico della Consolazione*, Michele Cavaro (attr.), 1549-67, scomparto centrale (a), particolare (b) (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro, 1990, pp. 216-217).



Fig. 12. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, predella, San Gregorio magno.



Fig. 13. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, predella, San Gerolamo.



Fig. 14. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, predella, Annuncio dell'Angelo a Gioacchino e Anna.



Fig. 15. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, predella, Abbraccio di Gioacchino e Anna presso la Porta Aurea di Gerusalemme.



Fig. 16. Maracalagonis, parrocchiale Vergine degli Angeli, cappellone del Rosario, *Retablo di Sant'Antonio*, bottega di Michele Cavaro, 1567 (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro, 1990, p. 220).



Fig. 17. Barumini, parrocchiale della Vergine Assunta, coro, *Retablo dell'Assunta*, bottega di Michele Cavaro, 1573 ca.



Fig. 18. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione*, particolare delle cornici dei Misteri del Rosario (durante il restauro).



Fig. 19. San Gavino Monreale, parrocchiale di Santa Chiara, *Retablo della Concezione* prima del restauro del 2016.

Un documento inedito di Michele Cavarò, il retablo della Concezione a San Gavino ...



Figg. 20a, b, c. Cagliari, Pinacoteca Nazionale, *Retablo di Nostra Signora della Neve*, scomparti superstiti (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro, 1990, p. 220).



Fig. 21. *Retablo di Nostra Signora della Neve*, Michele Cavaro, 1568, l'Annunciazione.



Fig. 22. *Retablo di Nostra Signora della Neve*, Michele Cavaro, 1568, Natività.



Fig. 23. Cagliari, Pinacoteca Nazionale, *retablo di Nostra Signora della Neve*, scomparto raff. Adorazione dei Magi prima dell'intervento di restauro del 1930 (Archivio Fotografico Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio di Cagliari).

Un documento inedito di Michele Cavaro, il retablo della Concezione a San Gavino ...

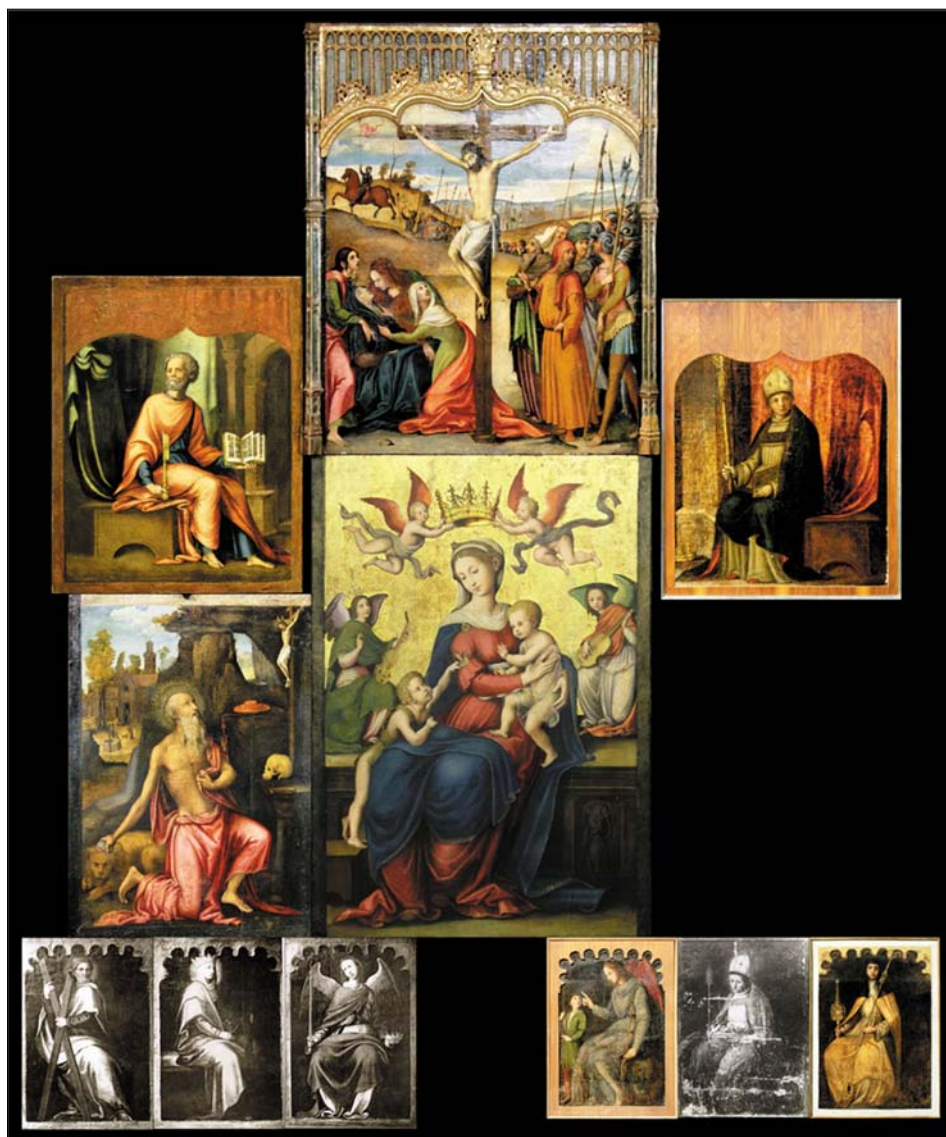


Fig. 24. Cagliari, *Retablo di Bonaria*, Pietro e Michele Cavaro (attr.).



Fig. 25. Quartu S. Elena, basilica di Sant'Elena, cappella del Santissimo Sacramento, *Retablo di Sant'Elia*, elementi superstiti, Michele Cavaro, Antioco Mainas e collaboratore, 1550 ca.



Fig. 26. Quartu S. Elena, basilica di Sant'Elena, *Retablo di Sant'Elia*, portali con i Santi Pietro e Paolo (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro, 1990, p. 229).



Fig. 27. Sanluri, chiesa di San Lorenzo, presbiterio, *Altare dei Santi Cosma e Damiano*, Peroto Mainas e Michele Cavaro, 1571 (©Lucia Mocci).

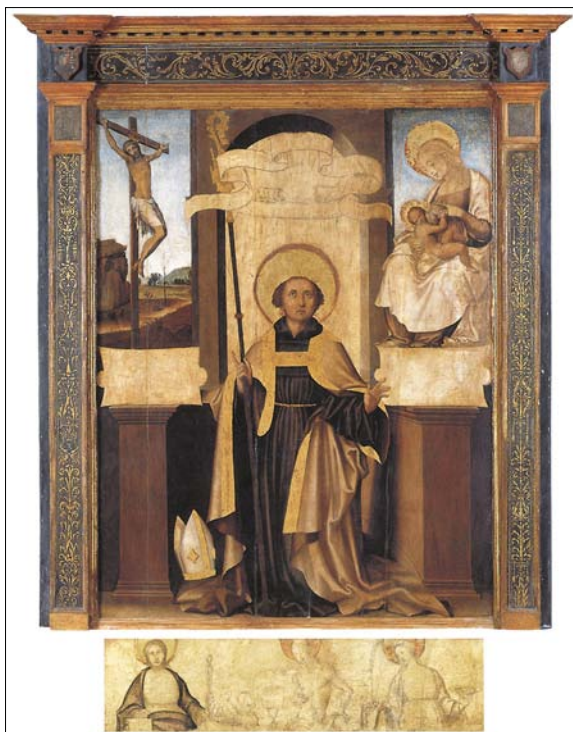


Fig. 28. Cagliari, Pinacoteca Nazionale, *Pala di S. Agostino*, Michele Cavaro (attr.), 1570-84 (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro, 1990, p. 204).



Fig. 29a, b. Bologna, Pinacoteca Nazionale, *Predella con S. Agostino* (a), particolare (b), Francesco Francia, 1508 ca (da https://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Francia - CC BY-SA 4.0).



Fig. 30. Parigi, Biblioteca Nazionale di Parigi, Gabinetto delle Stampe, *Episodi della vita di Sant'Agostino*, Mario Cartaro, 1570 (da <http://www.cassiciaco.it/navigazione/iconografia/cicli/cinquecento/kartarius/kartarius.html>).

MARIA GRAZIA SCANO NAITZA

INTORNO ALLA STATUA LIGNEA
DI NOSTRA SIGNORA DI BONARIA

Per buona parte del XIX secolo gli studi storico-artistici si sono rivolti soprattutto ad architettura e pittura dal Romanico al Tardomanierismo, mentre non si è prestata altrettanta attenzione ai simulacri lignei prodotti o giunti in Sardegna nello stesso periodo, spesso sopravvissuti grazie al loro significato devozionale piuttosto che al loro valore culturale.

Quasi ignorata fino alla seconda metà del Novecento dagli storici dell'arte, la veneratissima statua della *Madonna di Bonaria*, distinta con il nome di *Nostra Signora di Bonaria* (figg. 1-7) dall'altra della Madonna col Bambino dello stesso Santuario di Bonaria a Cagliari, è stata per la prima volta considerata termine di riferimento insostituibile per la restituzione completa del quadro della scultura del '400 nei paesi latini negli scritti del 1962 e del 1969 sull'arte in Sardegna da Corrado Maltese e da Renata Serra, che affrontano per via stilistica e senza timidezze reverenziali il problema del suo inquadramento storico-artistico¹. Per i due studiosi il suo auto-

¹ La venerata immagine di *Nostra Signora di Bonaria*, eretta nel 1908 Patrona Massima della Sardegna, è stata ripetutamente ripresa non solo nella scultura lignea ma anche nella pittura e soprattutto nella grafica. Tuttavia la sua importante qualità estetica è rimasta a lungo ignorata negli studi storico-artistici fuori dell'ambito sardo. Tra gli storici dell'arte il primo ad occuparsene fu il giovane Raffaello Delogu che nel 1937 in una scheda di catalogazione della Soprintendenza ai Monumenti di Cagliari l'attribuiva ad autore spagnolo della seconda metà del '300, con la riserva sul pannello, che lo farebbe propendere per una datazione più recente. L'opera, di cm 156 di altezza, raffigurante la Madonna col Bambino stante, sovrapposta dietro l'altare maggiore della cappella absidale, è stata protetta da lastre di plexiglass dopo il restauro del 2010, che ha rivelato l'essenza lignea del gruppo: ontano nella variante dell'*almus napoletana*, diffusa solo nell'Italia meridionale; sul retro, 20 cm circa sotto il collo della Madonna, un inserto rettangolare in abete bianco giunge fino alla base della scultura. Cfr. C. FALCUCCI, *Madonna di Bonaria: indagini diagnostiche*, in P. OLIVO, M. PASSERONI, *I segni della devozione. Sant'Efisio e la Madonna di Bonaria: filologia e culto nel restauro dei due simulacri più venerati della Sardegna*, Cagliari 2010, pp. 50-67. La cassa, che ha le misure giuste per contenere il simulacro (cm 175 x 70 x 76), ha il fondo in legno di faggio, il coperchio in noce (nogue), il resto in carrubo.

re, che rifiuta le materie nobili del marmo e del bronzo e si discosta dalla scultura toscana e dal filone dei Laurana e dei Gagini, cerca nel legno verità naturale e fisica attraverso le proporzioni e la cromia, “chiedendo preziosità e fasto solo alla damaschinatura delle vesti (*estofado de oro*) e al tempo stesso discostandosi dalla tradizione nordica tedesca, più severa e arcigna nello stesso fasto, più raffinata nell’intaglio”. Panneggi, movenze e infine il motivo a traforo della pedana ottagonale li portano ad ascriverla allo stesso autore dell’altrettanto splendido gruppo della *Madonna col Bambino* (o *Madonna della Purità*) della chiesa di S. Eligio a Capua, ora nella sacrestia del duomo di Santa Maria Assunta (figg. 8-11), e a datarla agli ultimi decenni del secolo XV². La Serra, poi, in un suo breve ma sostanziale studio *Per il “Maestro della Madonna di Bonaria”*, torna in modo più articolato sul confronto avanzato nel 1962 tra il nostro simulacro e quello di Capua, e le attribuisce allo stesso autore della *Maria Bambina* (o *Annunciata*), recuperata dal mercato clandestino ed esposta a Roma nel Museo di Palazzo Venezia (figg. 1, 12-13), proponendo il nome convenzionale di *Maestro della Madonna di Bonaria*, vicino a Pietro Alamanno ma non identificabile con lui³. Alla stessa distinzione torna nel 1990, quando propone per le tre statue la paternità di un maestro di cultura iberica attivo nel tardo ’400, “con tangenze nordiche motivate dalla presenza a Napoli della bottega degli Alamanno, ma anche sensibile alla definizione italiana della luce e dei volumi...”⁴.

L’avvio all’inquadramento della Madonna di Bonaria nella seconda metà del Quattrocento e all’identificazione del suo autore deve ancora tenere conto dell’attribuzione del Causa a Pietro Alamanno delle sculture annesse dalla Serra al corpus del Maestro della Madonna di Bonaria. I due Alamanno, Pietro e Giovanni, padre e figlio, sono attestati a Napoli come scultori in legno nel 1478 per la commissione del *Presepe* di San Giovanni a Carbonara, concluso nel 1484 dal pittore-doratore napoletano Francesco Felice. La loro attività è stata ricostruita grazie alla pionieristica ricerca di

² C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, ed. De Luca, Roma 1962, p. 21 e scheda 72, p. 207 di R. Serra; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, a cura di M. Pallottino, E. Contu, F. Barreca, C. Maltese, R. Serra, ed. Electa, Milano 1969, p. 231.

³ R. SERRA, *Per il “Maestro della Madonna di Bonaria”*, «Studi Sardi», XXI (1968-1970), Sassari 1970, pp. 52-72.

⁴ R. SERRA, *Pittura e scultura dall’età romanica agli inizi del ’600*, scheda 29 di R. Coroneo, Collana di Storia dell’arte in Sardegna, ed. Ilisso, Nuoro 1990, pp. 68, 77, figg. 72-75.

Raffaello Causa sulla scultura lignea del '400 in Campania, che nel catalogo della mostra curato insieme a Ferdinando Bologna nel 1950 gli attribuisce anche i simulacri lignei della *Madonna col Bambino* di Capua e della *Maria Bambina* del Museo di Palazzo Venezia in base al confronto stilistico con le 19 statue attualmente esposte al Museo di San Martino a Napoli, sopravvissute all'originale gruppo di oltre quaranta pezzi comprendente il Bambino, tre pastori, 12 pecore e quattro alberi⁵. Lo stesso Causa, rilevando evidenti disparità qualitative tra le statue del gruppo, tenta di distinguere la più vigorosa mano di Pietro, intrisa di umori nordici, da quelle del figlio e di un altro ancor più debole collaboratore.

Prima di affrontare lo spinoso problema dell'identificazione dello scultore della statua di *N.S. di Bonaria*, è opportuno tornare sulla questione del presunto arrivo nel 1370 della cassa contenente la statua della Vergine, che, gettata in mare da una nave insieme ad altre masserizie per alleggerirne il carico durante una tempesta, si sarebbe diretta verso la riva prospiciente la chiesa sorta durante l'assedio di Cagliari sul colle di Bonaria e avrebbe consentito il suo recupero solo a due frati del convento dell'Ordine della Mercede. Le fonti reperite negli archivi della Corona d'Aragona a Barcellona, negli archivi cagliaritari e in quello della Curia generalizia dei Mercedari a Roma, attestano che la chiesa, inizialmente intitolata alla SS. Trinità e posta sotto il patronato regio da Giacomo II, dal 1325 al 1348 fu retta da Guillem Jordà, un sacerdote secolare beneficiato della cattedrale di Barcellona. Fu Pietro IV il Cerimonioso dal 1336 al 1387 re d'Aragona, Valencia, Sardegna e Corsica, conte di Barcellona etc., ad attuare appena salito al trono la volontà del padre, Alfonso IV il Benigno, con la donazione della chiesa e pertinenze, e della rendita di 3000 soldi genovesi sui diritti doganali al generale dell'Ordine barcellonese Berengario Cantul per celebrarvi i sacri uffizi⁶. Considerato lo spopolamento già iniziato nel

⁵ R. CAUSA, *Contributi alla conoscenza della scultura del Quattrocento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, Catalogo della mostra (a cura di F. Bologna, R. Causa), Napoli, Palazzo Reale, 1950, pp. 112-116. I contratti di commissione del Presepe agli Alamanno e quello della finitura pittorica delle statue al maestro Felice, citati nel catalogo della mostra napoletana del 1950, pp. 134-136, furono pubblicati in regesto da G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, V, p. 97, VI, p. 18, Napoli 1891.

⁶ Della donazione e diritti previsti da Alfonso il Benigno e attuati dal figlio Pietro IV al generale dell'Ordine barcellonese Berengario Cantul con le stesse clausole, scrive già G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Tip. Timon, Cagliari 1861, pp. 306-323. Fondamentali notizie d'archivio fornisce M.M. COSTA, *El Santuari de Bonaire a la ciutat*

1336 della città fondata sul colle di Bonaria, che i due successivi rettori di nomina regia della chiesa appartenessero al clero secolare e che infine i Mercedari avessero avuto ostacoli ad occuparla mantenendone le rendite, è confermato da una carta reale del 1352, in cui Pietro IV impone agli ufficiali regi di fare eseguire un lascito testamentario a loro favore. Dal 1353 la lunga guerra tra la Corona e il Giudicato d'Arborea aggrava le difficoltà dei Mercedari: dopo un lungo abbandono della chiesa, che non risulta officiata fino al 1386, il re nomina alla carica di priore Pietro d'Arborea, monaco benedettino di San Saturno di Cagliari. A rivendicare i diritti di patronato reale sulla chiesa, ridotta in miseria e quasi priva di redditi, nella quale "rarum vel numquam" i frati dell'Ordine avevano potuto risiedere, è nel 1397 Martino I, che, nonostante il rifiuto dell'arcivescovo Giovanni di provvedere ai restauri necessari e riconoscere i diritti dell'Ordine, esercitando pressioni sul governatore del Regno di Sardegna nel 1402 riesce ad assicurarne la presa in carico da parte del priore Gabriele Sala, promettendo la protezione reale anche agli altri frati che volessero insediarsi⁷.

Se dunque i dati archivistici negano che il bellissimo gruppo della *Madonna di Bonaria* sia databile al XIV secolo, la tradizione del suo miracoloso arrivo trova incondizionato sostegno negli scritti nati in seno all'Ordine mercedario: raccolta dal mercedario valenzano Felip Guimerà nella *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced* del 1591⁸, accreditata dal processo canonico celebrato nel 1592⁹, è amplificata dal mercedario cagliaritano Antioco Brondo, teologo e predicatore del convento, che, munitosi di licenza rilasciata l'anno prima a Siviglia, fa stampare nel 1595 a Cagliari da Giovanni Maria Galcerino l'*Historia y milagros de N. Señora de*

de Caller, ed. Gasperini, Cagliari 1973, anche riguardo alle successive contestazioni degli arcivescovi di Cagliari sul patronato regio della chiesa e pertinenze. Di questi avvenimenti fornisce un'intelligente sintesi M.G. MELONI, *Il santuario della Madonna di Bonaria. Origini e diffusione di un culto*, ed. Viella, Roma 2011. Si veda anche R. PORRA, *Il culto della Madonna di Bonaria di Cagliari. Notizie storiche sull'origine sarda del toponimo argentino Buenos Aires*, ed. Arkadia, Cagliari 2011.

⁷ M.G. MELONI, *Il santuario*, cit., pp. 19-24. Su Martino I, detto l'Umano, l'Ecclesiastico e soprattutto il Vecchio, per distinguerlo dal figlio omonimo, dal 1396 al 1410 re d'Aragona, Valencia, Maiorca, Sardegna e Corsica, conte di Barcellona, Rossiglione, Cerdaña ed Empúries e, dopo la morte di Martino il Giovane, anche re di Sicilia, cfr. A. BOSCOLO, *La politica italiana di Martino il Vecchio re d'Aragona*, Padova 1962.

⁸ F. GUIMERAN, *Breve historia de la Orden de Nuestra Señora de Redempcion de captivos Christianos*, Valencia 1591, p. 61 *passim*, non riporta la data d'arrivo del simulacro.

⁹ M.G. MELONI, *Il Santuario*, cit., pp. 105-161.

Buenayre, con privilegio del re e del vicerè Gaston de Moncada¹⁰. È significativo che sul frontespizio del volumetto, diviso in due sezioni (la seconda relativa ai *milagros*), compaia come primo nome quello dell'arcivescovo di Cagliari Francisco del Vall, che lo approvò nel Collegio di Santa Croce il 16 novembre 1594: fu infatti lui, acceso assertore del Primato della diocesi di Cagliari su quella di Sassari¹¹, a promuovere il processo canonico condotto dal giudice della Reale Udienza Monserrato Rossellò, mirato a confermare la lunga tradizione del miracoloso arrivo della statua della Madonna, la grande e antica devozione tributatale e le numerose grazie ricevute dalla gente di mare in pericolo di naufragio.

In questa temperie post-riformistica, il proposito del Brondo non è solo dare appoggio alla rivendicazione dell'arcivescovo di Cagliari ma soprattutto rafforzare l'importanza dell'Ordine reale e militare dei Mercedari. Non si limita, infatti, a pubblicare, appena tre anni dopo il processo canonico, la sua *Historia y milagros* ma, ben comprendendo la funzione delle immagini sacre, non meno efficaci degli scritti letterari e apologetici per la loro immediata presa sui fedeli, si fa promotore della realizzazione della

¹⁰ A. BRONDO, *Historia y milagros de N. Señora de Buenayre e Milagros de Nuestra Señora de Buenayre*, Tip. G.M. Galcerino (già Canelles), Cagliari 1595. Tra le piccolissime immagini xilografiche utilizzate a corredo del testo, forse tratte da matrici già in possesso della stamperia per limitare le spese, quella della Madonna con il Bambino in trono può richiamare la cosiddetta *Madonna del Miracolo*, probabilmente il primo simulacro presente nel santuario sin dalla fondazione, come sostiene F. SULIS, *Della miracolosa immagine di Maria Vergine di Bonaria venerata in Cagliari nel reale convento dei rr. pp. della Mercede. Notizie tratte da autentici documenti*, Torino 1869, portando a conferma un bassorilievo abraso nella II metà dell'Ottocento raffigurante la Vergine assisa nella chiave di volta della cappella maggiore. Di questo primo malridotto e problematico simulacro ho scritto da ultimo in *Taluni aspetti della scultura lignea nei secoli XIV-XV*, in AA.VV., *Per i Settecento anni del Regno di Sardegna*, «Ri.Me», Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, vol. 11/IV, dicembre 2022, in corso di stampa.

¹¹ La contesa per il Primato, iniziata nel 1539 e proseguita nel 1543, fu riaperta nel 1574 dall'arcivescovo di Sassari Michele Ivanéz contro l'arcivescovo di Cagliari Francisco Perez, che aveva firmato col titolo di "primate di Sardegna e Corsica" lettere inviate agli arcivescovi sardi. Più aspre reazioni seguirono nel 1576 a una lettera ufficiale in cui l'arcivescovo di Cagliari, Francisco del Vall, si qualificava "primate": l'arcivescovo Alfonso de Lorca incaricò Giovanni Francesco Fara, arciprete del Capitolo sassarese di grande prestigio tra gli intellettuali sardi, di condurre sulla questione del Primato uno studio storico-giuridico, portato nel 1590 da Sisto V davanti al tribunale della Sacra Rota. Nel 1604 Filippo III, sollecitato dal Parlamento sardo, interveniva presso il papa per la risoluzione della vertenza a favore dell'arcivescovo di Cagliari. Si vedano P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, vol. II, Cagliari 1840; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al duemila*, Roma 1999.

grande incisione a bulino su rame datata 1595, raffigurante nel riquadro centrale la *Madonna col Bambino tra le SS. Cecilia ed Eulalia* (fig. 14). Il suo intento é quello di dare ampia diffusione alla “vera immagine” di Nostra Signora di Bonaria (ma il severo saio mercedario non si avvicina nemmeno alle sue “vere” vesti), e soprattutto di sottolineare il fondamentale ruolo dei Mercedari da lei prescelti come custodi del suo simulacro, del quale il Brondo per primo fissa la data d’arrivo intorno al 1370.

Dalle scritte poste lungo il bordo inferiore del riquadro centrale risulta che le spese per l’incisione furono sostenute dai Mercedari del convento di Bonaria, essendo *commendator* il teologo trentunenne Antioco Brondo, *inventor* (autore del disegno) il padre Ferdinando de Sylva dello stesso Ordine, e *sculptor* (incisore) “*Mart: Vâ belga*”, un bulinista di buon mestiere capace di tradurre sul rame il disegno fornitogli, identificabile con Martin van Valckenborch III, documentato come pittore a Roma nel 1604. Non risulta un suo soggiorno in Sardegna¹². Come in una pala d’altare tardomanierista, l’immagine centrale è contornata da numerosi riquadri che sintetizzano le vicende dell’Ordine e l’arrivo a Cagliari del venerato simulacro ligneo. Sopra il fregio, su un cartiglio sorretto da due angioletti reggicartiglio seduti sulla trabeazione da cui pendono una navicella al centro e tre lampade olearie per parte, corre una lunga iscrizione con tutta probabilità dettata dal Brondo, che definisce la statua “vera immagine” della Madonna di Bonaria¹³.

¹² Appartenente alla collezione del compianto Ennio Dalmaso, l’incisione è stata pubblicata per la prima volta da M.G. SCANO NAITZA, *La pittura del Seicento*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, vol. II, Cagliari 1993, pp. 125-127; EAD., *Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna*, nel catalogo della mostra *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, a cura di M.G. Scano Naitza, L. Siddi, Cagliari 2001, pp. 21-55; EAD., *L’apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola* in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale, Lecce 2004, a cura di L. Gaeta, vol. II, Galatina 2007, pp. 123-125.

¹³ «*Haec est vera imago Sanctissimae Virginis / Mariae de Bonaero: quae eodem in Zenobio Civitatis Callaris Sardiniae Insulae usque in hodiernum diem miraculose posita cum quadam navicula collocata sua puppi ventoru(m) varietatem demonstrante unde omnia Christianorum / genera per universum terrarum orbem miris miraculis eam invocantia ubi(que) terrar(um) exaudiuntur. Effigies haec quadam / in arca ad istar saranae colligata atq(ue) sigillo signata inventa e(t) circum quam o(mn)es in super redentor(um) ordinis Mercedis origo / apparet unaq(ue) et o(m)nim eiusde(m) ordinem martirum orbis designat. Miraculor(um) signa q(ue) eiusdem imaginis demonstrantur situs atque locus termin(us) et Ecclesiae eiusd(em) Zenobis ubi hodie per eosde(m) fr(atr)es ord(inis) Redemptoru(m) habent anno 1336 hucusque».*

La fascia alta schiera otto santi e beati dell'Ordine; altri quattro, sono disposti rispettivamente sui lati; nel terzo riquadro in alto a sinistra Alfonso d'Aragona, in quello speculare, a destra, Pietro IV d'Aragona. La narrazione procede, da sinistra, con l'apparizione al re Giacomo II d'Aragona della Vergine che lo sollecita alla fondazione dell'Ordine; lo stesso re compare nelle tre successive storiette, l'ultima delle quali riguarda l'istituzione dell'Ordine della Redenzione, sancita nel 1235 da Gregorio IX. Si succedono quindi altre vicende dei frati e dei loro viaggi per la liberazione degli schiavi, fino alla tempesta in cui la nave che trasporta la cassa contenente il simulacro della Vergine perde il suo carico; il racconto, interrotto sulla fascia bassa dallo stemma mercedario al centro del riquadro, riprende seguendo il percorso verso Cagliari della cassa fino al suo approdo sul litorale, dove è accolta dai frati che nel primo riquadro a destra la trasportano al convento; nei riquadri superiori nove storiette narrano le apparizioni taumaturgiche della Madonna col Bambino.

Nell'ampio scomparto centrale, tra due pilastri che accolgono alcuni ex voto, su un letto di nuvole che separano l'apparizione celeste dal paesaggio sottostante, la Madonna, in posizione eretta e frontale, sorregge sul braccio sinistro il Bambino, *Redentor mundi*, e tiene nella mano destra un ramoscello fiorito, probabilmente la graziosa gioia di corallo, simbolo della passione, che talora accompagna l'immagine del Bambino. I motivi decorativi delle vesti in *estofado de oro* della Vergine sono totalmente celati dal saio con grande stemma che la propone come Madonna della Mercede, mentre due angioletti librati in volo sollevano i lembi del suo mantello, tenendolo aperto come nell'iconografia della Madonna della Misericordia¹⁴. Ai suoi lati, inginocchiate, le sante martiri Eulalia, titolare della cattedrale di Barcellona, e Cecilia di quella di Cagliari. Nella metà inferiore, al centro, sono raffigurati il santuario, privato della facciata e l'annesso convento. Sulla destra, uno scorcio di Cagliari fino alla Marina; in basso la scomparsa chiesa di San Bardilio; a sinistra, dalla prima delle tre croci stazionarie si diparte una lunga gradinata popolata di devoti che salgono in ginocchio al santuario, presso il quale sostano altri devoti variamente atteggiati; quindi la chiesa di San Bartolomeo, la torre di Sant'Elia e il mare con due barche¹⁵.

¹⁴ Presenta il manto aperto ad accogliere i devoti anche *La Virgen de los conquistadores o del Buen Ayre*, nello scomparto centrale del retablo conservato all'Alcázar di Siviglia dipinto di Alejo Fernandez. Sull'origine del toponimo della capitale argentina, cfr. R. PORRÀ, *Il culto della Madonna*, cit.

¹⁵ Cfr. M.G. SCANO NAITZA, *La città e dintorni di Cagliari nell'arte sacra*, in *Cagliari. L'immagine della città nella cartografia nelle vedute e nell'arte sacra dal XVI al XIX secolo*, vol. I, a cura di R. Ladogana, ed. Ilisso, Nuoro 2020, pp. 293-294, figg. 260-261.

In fondo al santuario, al centro, sembra riconoscibile la sintetica indicazione di una struttura timpanata, un altare nel quale s'intravede la figura eretta della Vergine. Poiché al bulinista belga fu fornito come modello da tradurre in incisione il perduto disegno di Ferdinando de Sylva, è ipotizzabile che rispecchiasse la situazione dell'altare maggiore in quel momento: dal processo canonico risulta che mentre la grande cassa "de noguer" era in sagrestia¹⁶, la statua di Nostra Signora di Bonaria era incassata "en l'altar major de bulto... en mig ab sa caseta cuberta ab una cortina de armasi blau, la qual tirada s'és vista dita imapie ab lo Jesuset y peanya"... despullada dels vestits que portaba la dita imapie de fust toda de una pessa ab lo Jesuset y la peana, vestita d'esta manera que par porta camisa blanca y una vesta molt abultada de carmesí daurat coma brocatillo, y lo manto blau també daurat coma brocat molt gentil, y la forradura par telilla de or també azul, y lo peu dret se amotra un poguet y en la dita mà esquerra que porta dit Jesuset y en los peus y camas de dit Jesuset hi à un gran senyal de cremadura que, diuen dits frares haver hoit dels antichs, que fonch de una candela cremant que portava dita imapien quant vingué en dita caxa"¹⁷. Dal canto suo il Brondo, dopo aver trattato nella I parte della sua *Historia* le vicende della chiesa e della donazione reale all'Ordine mercedario, non si allontana troppo rispetto a quanto emerso dal processo canonico se non riguardo alla provenienza della nave, che dice partita dall'Italia e diretta in Spagna. Accogliendo la leggenda dello scambio notturno sull'altare maggiore tra la Madonna del Miracolo e Nostra Signora di Bonaria, narra che la statua venuta dal mare fu collocata nel "retablo de N.S. bendita", posto "mas adentro de la Capilla major", quindi addossato alla parete di fondo dell'abside; scrive ancora che "non se sabe quien fue el pintor que la pintò, ni el escultor, ni la tierra donde se hizo, ni a istancia de quien se hizo, pero de aspecto, forma y figura della, y de los vestidos que de la propria madera tiene hechos, y gravados, y del talle, lexos, matizes, y colores de que esta pintada, se entiende ser obra antiquissima de Italia". Il Brondo, dunque, osservata attentamente la statua senza le vesti di seta che la coprivano, non solo deduce dall'aspetto, forma, figura e finitura di superficie delle vesti la sua provenienza dall'Italia (secondo il processo canonico la cassa fu gettata da una "nau que anava en Italia"), ma già si pone il problema di distinguere la mano del pittore da quella dello scultore. Il suo

¹⁶ La cassa, di misure adeguate a contenere la statua della Madonna col Bambino, si trova nell'antisagrestia del Santuario in pessimo stato di conservazione; mani "sacrilighe" hanno a lungo asportato pezzetti di legno come reliquie da questa sorta di rudere.

¹⁷ M.G. MELONI, *Il santuario*, cit., pp. 107, 110-111.

acume critico cede però all'esigenza di "antichizzarla", quando per primo assegna al miracoloso arrivo una data sbagliata di almeno un secolo: "*cerca del ano 1370 poco mas o menos, segun se colliges de papeles y escrituras antiquissimas de esta santa casa, en tierra de Italia donde fue hecha pintada, fue posta y cerrada dentro de una arca grandisima... que estava sellada y gravada con el escudo y sello delo orden de Nuestra Señora de la Merced*"¹⁸.

La descrive ulteriormente nella II parte del libro:

*"Hasta la planta de los pies tiene puesta una rica saja dela propria madera pintada... que parece brocadillo de vermejo y oro. Este cenda con una cinta de la propria madera pintada de aquel sopredorada toda reluziente... en cima de esta saya lieva un manto grande dela propria madera pintada de azul... la mano derecha saca fuera del manto y esta mano tiene a tal manera que parece que tiene una vela entre el dedo vulgar y el dedo indice, y los otros tres dedos estan derechos en orden juntos con mucha hermosura, y en el lugar de la vela algunos años esta parte le han puestos un pedaço de legna pequenito de dondo como vela negra y en cima de esto pedaçito de madera le ponen una rica branca de coral y a vezes otros ramilletes graciosos y de mucho precio que le hazen sus devotos y devotas... a la mano isquierda llieva el niño Jesus. ...el rostro alegrito riendose. En la mano izquierda tiene un rico pomo pequenito y con la mano derecha haze la cruz con dos dedos altos y de mas baxos, todo el corpo de este niño es del proprio color que acostumbra tener un cuerpo vivo... parece un niño vivo en alegrìa"*¹⁹.

¹⁸ A. BRONDO, *Historia y milagros*, cit., I^a parte, pp. 43-50, 63-64.

¹⁹ ID., *Historia y milagros*, cit., II^a parte, pp. 3-8, 212. Anche Martin Carrillo, visitatore dell'Isola su mandato di Filippo II tra il 1610 e il 1612, descrive la statua, approdata dal mare dentro "*la arca cerrada y sellada con las armas ey escudo de la orden de Nuestra Señora de la Merced, y llegó sin mojarse, y con una vela encendida en la mano, y por averse le caydo la vela, traya chamuscada la mano y pie del niño Jesus, que hoy se vee assi...*"; infine descrive "*una navezilla de marfil, de cantidad de palm y medio, con sus arboles, guia, y timon, la qual presentò una peregrina, que non se supo de donde ey quen era*". Cfr. M.L. PLAISANT, *Martin Carrillo*, cit., p. 238. Il Carrillo non accenna all'esistenza di un retablo nella chiesa, tuttavia l'immagine incisa, che sembra tratteggiare una semplice pala timpanata, porta ad escludere che si trattasse di un retablo pittorico strutturato a doppio trittico, quale il cosiddetto *Polittico di Bonaria* di cui R. DELOGU, *Michele Cavaro (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, in «Studi Sardi», A. III, fasc. I, 1937, pp. 48-59 propose la ricomposizione ideale, assegnandolo a Michele Cavaro e ponendovi al centro la *Madonna del cardellino*. Già L. Siddi nel corso di due conferenze tenute nel settembre 2008 in occasione della mostra sulla Madonna di Bonaria rispettivamente all'Ex Lazzaretto e alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari ("Dal colle di Bonaria una eco"), considerata l'assenza di santi mercedari in un'opera teoricamente commissionata da quest'Ordine, ha rilevato la problematicità della ricomposizione ideale di questo retablo.

In rapporto al miracoloso arrivo della statua della Vergine di Bonaria sono quattro ovati scolpiti su legno a mezzo rilievo, attualmente sistemati nella scala d'accesso al convento, di cui il primo raffigura un veliero nel mare in tempesta e, tra le onde burrascose, la cassa contenente la statua della Madonna e altre mercanzie; nel secondo in una piccola barca a remi su un mare più quieto dei marinai sospingono la cassa; nel terzo sono due barche a tirare la cassa verso la costa traforata di grotticelle, mentre un gruppetto di persone assiste al recupero presso la scalinata che porta alla chiesa e al convento di Bonaria, e sulla sinistra è scolpito uno scorcio di Cagliari; nel quarto i frati si avviano al convento sollevando la cassa su cui si erge la statua della Madonna con uno scettro in mano (figg. 15-16).

Lo Spano riferisce di quattro tavole a mezzorilievo con i medesimi soggetti, che *“prima erano dorate e fiorate a diversi colori, come anticamente si costumava, ma poi furono indegnamente colorate, per la qual cosa hanno perduto tutto il più bello e principale merito che avevano. Sono di stile greco e molto antico, forse contemporaneo al fatto, come si può vedere nella seconda la nave ch'è rimasta intatta”*²⁰. Attualmente i quattro rilievi sono semplicemente dorati e, tenute nel debito conto le indicazioni dello Spano, che parla di stile “greco” anche riguardo alla Madonna di Bonaria, su quanto doveva aver visto della decorazione di superficie prima del loro “rinnovamento”, e considerato che la loro forma ovoidale non è originale ma ricavata con l'arrotondamento degli angoli di tavole rettangolari, è mia opinione che abbiano fatto parte di una più nutrita serie di storiette sul miracoloso arrivo del simulacro, forse disposte secondo uno schema tardomanieristico intorno alla nicchia centrale di un perduto retablo ligneo in cui era allogata la statua della Vergine. In altre due scene dello stesso convento più rozamente scolpite a mezzorilievo su tavole ad andamento orizzontale arrotondate agli angoli, forse ex voto, sono raffigurate apparizioni di Nostra Signora di Bonaria a marinai supplici in pericolo di naufragare. Per tutte può valere una datazione tra fine XVI e inizi XVII secolo²¹.

Prima di analizzare la statua cagliaritano per verificare la validità dell'attribuzione al problematico “Maestro della Madonna di Bonaria”, del tempo e del luogo della sua esecuzione, la provenienza dall'Italia piuttosto che

²⁰ G. SPANO, *Guida*, pp. 317-318.

²¹ Questa datazione, proposta nel 2008 nelle citate conferenze dalla Siddi riguardo ai primi quattro ovati, è da me condivisa in *La città*, cit., pp. 294-95, figg. 262-263). Le due tavole raffiguranti miracoli della Madonna sono pubblicate insieme alle quattro ad andamento verticale da M.G. MELONI, *Il santuario*, cit., figg. 8-9.

dalla Spagna della statua di *Nostra Signora di Bonaria* costituisce un punto fermo da cui partire. Infatti i risultati delle analisi diagnostiche effettuate in occasione del restauro del 2010 hanno dimostrato che quasi la totalità della statua è realizzata in ontano della varietà *alnus cordata*, conosciuta come ontano napoletano; è dunque probabile che la sua destinazione sia stata sin dall'origine il convento mercedario di Cagliari²². Occorre pertanto richiamare il fatto che, dopo la conquista di Cagliari nel 1326 da parte dell'infante Alfonso il Benigno, si allentano nel Meridione sardo i precedenti legami con Pisa e Genova e che la circolazione delle merci e della cultura tra la capitale dell'Isola e le città affacciate sulle sponde del Mediterraneo nel Trecento segue le rotte privilegiate della Catalogna, delle Baleari e della Sicilia. Con la fine del conflitto con il Giudicato d'Arborea, chiuso nel 1420 da Alfonso V d'Aragona Trastámara, detto il Magnanimo, e soprattutto con le sue campagne in Italia e con la conquista di Napoli (1442-1458), si verifica un allargamento dei rapporti commerciali e culturali della Sardegna verso altri centri della penisola italiana. Senza addentrarmi in questioni relative alla politica mediterranea del Magnanimo²³, né alle istituzioni legislative e amministrative in Sardegna durante in suo regno, vale la pena accennare al rapporto di stima e fiducia intercorso con alcuni personaggi importanti, fortemente legati alla corte, quali il ricco e fedelissimo mercante Giuliano Scamado, cui il Magnanimo nel 1441, ampliando un privilegio concessogli dieci anni prima, dà libertà di risiedere e commerciare nel Castello di Cagliari, nel 1447 gli assegna la "scribania" maggiore di Sassari, quindi l'incarico di ufficiale maggiore della giurisdizione criminale e infine quella di reggente della Procurazione regia. Ancora più importante il rapporto con Joan Garau, dell'appendice di Villanova, al quale nel 1441 concede da Gaeta il titolo di notaio e nel 1445 da Napoli il diritto, riservato ai Catalani, di risiedere con la sua famiglia nel Castello di Cagliari. Il *cursum honorum* del Garau tocca il punto più alto nel 1459, quando Giovanni II, successore del Magnanimo alla Corona d'Ara-

²² Le fonti cinquecentesche affermano che la cassa, di noce, recava lo stemma dell'Ordine. Nel 1370, come sostiene R. PORRÀ, *Il culto*, cit., p. 26, nota 15, non esistevano ancora nella penisola italiana altri conventi mercedari; ID., *I luoghi del pellegrinaggio in Sardegna: il santuario di Bonaria a Cagliari*, in *Gli Anni Santi nella Storia*, Atti del Congresso Internazionale (Cagliari 1999) a cura di L. D'Arienzo, Cagliari 2000.

²³ Restano fondamentali per la politica artistica della capitale aragonese gli scritti di F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977 e di F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale, Il sud angioino e aragonese*, vol. II, Donzelli ed., Roma 1998.

gona, lo nomina Maestro Razionale del regno di Sardegna, incarico che ricopre fino alla morte nel 1474²⁴. Ci interessa particolarmente il contratto di navigazione rogato di conserva davanti al notaio Garau il 17 luglio 1454 dai catalani Aulaguer Lunes e Pere Pujol, *patroni* di due imbarcazioni adibite al commercio, per aiutarsi nelle difficoltà e dividere i rischi in un viaggio periglioso, di cui si indicano le tappe in Valencia, Barcellona, Maiorca, Cagliari, Napoli, Palermo, Messina e ritorno, mentre non sono indicate nè Alessandria d'Egitto nè Rodi nè Beirut, ancora incluse nel 1450 nella *ruta de les illes*. La consapevolezza che l'impegno sottoscritto non bastava a garantirli da attacchi corsari o dal naufragio, spiega perchè l'atto notarile inizi con le parole *En nom de Deu sia e de la humil Vierge Maria*, invocazione alla protezione celeste confermata dal nome di santi o della Madonna dato dalla gente di mare alle proprie imbarcazioni. Nel caso del Lunes, il fatto che la sua nave fosse intitolata *Sancta Maria de Bonayre* è stato interpretato come la prima data in cui si esplicita la devozione degli uomini di mare verso la Madonna in una forma che evoca specificamente "sia il santuario mariano cagliaritano sia il bellissimo simulacro della Vergine". Mi pare che non si sia tenuto debito conto del più antico simulacro della Vergine col Bambino esistente nel santuario, noto come *Madonna del Miracolo*, cui l'aggettivo "umile" si attaglia meglio che alla maestosa, regale statua di *Nostra Signora di Bonaria*: non si tratta dunque a mio avviso della prima attestazione del culto dell'immagine su cui qui si concentra l'attenzione²⁵.

²⁴ Sul Garau, che nel corso del suo lungo servizio alla Corona d'Aragona viene insignito anche del titolo di cavaliere, si veda M.B. URBAN, *Joan Guerau, Maestro Razionale del Regno di Sardegna (1459-1474)*, nella collana del CNR «Medioevo. Saggi e Rassegne», n. 21, pp. 147-198, docc. 1-19, ed. ETS, Cagliari 1996. Grande attenzione rivolge alla sua attività di mercante G. OLLA REPETTO, *La società cagliaritano nel '400*, in AA.VV., *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Cagliari 1984, pp. 19-24 e, nello stesso volume in *Documenti* con il contributo di altri autori, ai nn. 7, 19, 63-64, pp. 156, 163; AA.VV., *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune tra Italia e Spagna (secc. XIV)*, a cura di G. Olla Repetto, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Cagliari 1989. Tra i saggi: L. D'ARIENZO, *La proiezione esterna della Corona d'Aragona*, soprattutto riguardo alla politica del Magnanimo, pp. 29-31; M.L. DI FELICE, *La conquista militare*, pp. 122-124 e p.139, registi 116, 117, 118. Si tratta del testamento di Alfonso I re di Napoli, che nel giugno 1458 destina quel regno a Ferrante (dal 1443 investito del ducato di Calabria), distaccandolo dalla Corona d'Aragona alla quale designa il fratello Giovanni; dell'annuncio nel giugno 1442 alla moglie Maria di Castiglia dell'avvenuta conquista di Napoli; della concessione nel luglio 1443 dei regni di Sicilia e di Napoli ad Alfonso V d'Aragona (I re di Napoli) da parte di Eugenio IV (riconosciuto pontefice legittimo).

²⁵ Nel regesto del contratto, ritrovato da A.P. Loi nell'Archivio di Stato di Cagliari (*Notai di Cagliari*, Atti sciolti, b 337, Notaio G. Garau, n. 2, cc. 144v-145) nel corso

È comunque da approfondire ulteriormente attraverso gli archivi napoletani il ruolo svolto da notai e mercanti come *trait de union* nel mercato artistico tra la Sardegna, la Catalogna e il Regno di Napoli, soprattutto dopo che il Magnanimo, spente le ultime resistenze angioine con l'aiuto di Francesco Maria Visconti, signore di Milano, dichiarata l'unificazione col Regno di Sicilia, nel 1443 entra trionfalmente nella capitale partenopea e vi trasferisce la corte.

Se prima della conquista il Magnanimo manda disposizioni soprattutto da Gaeta, in seguito gestisce gli affari dell'Isola prevalentemente da Napoli: da lì nel novembre 1452 nomina il mercante cagliaritano Biagio Bellit esattore della prima rata del donativo da versare entro il gennaio 1453, incaricandolo anche del cambio e del trasferimento a Napoli di 32.000 ducati²⁶. Il documento, che insieme alle cariche attribuite al Garau conferma l'importanza dei mercanti anche nell'apparato amministrativo dell'Isola, rafforza la convinzione che abbiano fatto da tramite per commissioni di opere di notevole rilievo culturale, come quella del perduto retablo di cui sopravvive solo il dipinto centrale con *Madonna della Misericordia* già nella cappella palatina di Ardara, ora al Museo Wewel di Cracovia, datato 1448, riconosciuto dallo Zeri a Giovanni da Gaeta²⁷.

delle ricerche preparatorie alla mostra *La Corona d'Aragona*, cit., regesto n. 61, p. 210, non si accenna al suo valore rispetto al culto di nessuna delle due Madonne conservate nel Santuario di Bonaria. Il collegamento con il santuario e il simulacro viene proposto da R. PORRÀ, *Il culto della Madonna*, cit., pp. 21-23.

²⁶ Il Magnanimo, che nel 1421 aveva presieduto a Cagliari il Parlamento sardo, nel 1446 concede al Marchese d'Arborea, Antonio Cubello, e al conte di Quirra, Giacomo Carroz, il privilegio, precedentemente negato ai vicerè dell'Isola, di indire la riunione in Parlamento dei membri dello stamento militare; nel 1448 risponde alle richieste presentate da Enyego de Guinara e Pietro Joffre, ambasciatori dello stamento militare, dagli accampamenti regi presso l'abbazia di Fangui; nell'ottobre 1452 Giacomo Carroz, conte di Quirra, e Pietro Joffre, come ambasciatori dello stamento militare presentano a Castel Nuovo numerose richieste, che vengono approvate dal re. Cfr. A. BOSCOLO, I, *I Parlamenti di Alfonso il Magnanimo*, O. SCHENA, II, *Analisi archivistica e diplomatica degli Atti*, Collana *Acta Curiarum Regni Sardiniae*, EDI.CO.S, 1993, pp. 146-216. Sui commerci tra la penisola iberica e la Sardegna, cfr. M. DEL TREPPO, *I mercanti catalani e l'espansione della Corona aragonese nel seolo XV*, Napoli 1968, pp. 54, 278-280; ID., *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo*, in *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona*, Atti, vol. I, Napoli 1978, p. 318. Più di recente: G. SECHE, *Un mare di mercanti. Il Mediterraneo tra Sardegna e Corona d'Aragona nel tardo Medioevo*, ed. Viella, Roma 2020; O. SCHENA, M. TOGNETTI (a cura di), *Commercio, finanza e guerra nella Sardegna tardomedievale*, ed. Viella, Roma 2017.

²⁷ F. ZERI, *Perchè Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano*, in «Paragone», n. 129, 1960, pp. 51-53; R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., pp. 88, 97, fig. 40 e scheda 40 di R. Coroneo.

Sono noti, oltre agli interessi letterari, quelli artistici che qui più ci interessano, di Alfonso d'Aragona (il Magnanimo), che ama l'arte fiamminga, finanzia nel 1431 un viaggio di formazione nelle Fiandre di Lluís Dalmau, considerato il pittore migliore dal Consiglio dei Cento di Barcellona che l'incarica nel 1443 di dipingere ad olio la grande pala dei Consiglieri, conclusa nel 1445 con la incorniciatura intagliata da Francesc Gomar. Il Magnanimo, che acquista per la sua collezione dipinti di Jan van Eyck e di Rogier Van der Weyden, nel 1440 chiama a Napoli da Valenza Jacomart (Jaime Baçó), che stima tanto da nominarlo primo pittore di corte; in realtà l'artista, che vi giunge dopo due anni, torna nella sua città dopo aver dipinto una grande ancona, perduta, raffigurante *l'Apparizione della Vergine ad Alfonso nella tenda di Campo Vecchio*; ma Alfonso lo reclama ancora in Italia ed è con lui a Roma nel 1447, dove l'artista conosce il papa Callisto III Borgia, per poi tornare definitivamente in patria nel 1451²⁸. Se con Jacomart entra a Napoli un importante esponente dell'arte catalana già aperta alle influenze nordiche, pochi anni dopo l'inizio del regno del Magnanimo, che gli interessi artistici non distraggono dalle occupazioni politiche e diplomatiche (l'alleanza con gli Estensi, consolidata nel 1443 dal matrimonio della primogenita Maria con Lionello d'Este, signore di Ferrara), si avvia a Napoli una fervida attività architettonica e scultorea, tesa alla complessa trasformazione del Maschio Angioino e alla costruzione ex novo dell'Arco di Trionfo con relativo apparato di rilievi e di statue: dal 1446 vi lavora, ridisegnandone perfino la pianta, fino alla sua morte a Napoli nel 1456, il grande architetto e scultore maiorchino Guillem Sagrera. Dal 1450 lo raggiunge Pere Joan, che resta nella nuova capitale aragonese fino

²⁸ Su Lluís Dalmau, Jacomart, Joan Reixac, Rodrigo de Osona, attraverso le cui opere l'influsso fiammingo passa a Valenza e in Aragona, si vedano: R. PEDRÓS, in AA.VV., *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Prefiguración*, scheda 83, pp. 298-301, Barcelona 1992; F. RUIZ I QUESADA, in AA.VV., *La pintura gòtica ispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y di época*, scheda 36, pp.296-301; AA.VV., *Guide art gothique*, MNAC, Barcelona 2000; per i rapporti tra Napoli, i pittori fiorentini, fiamminghi e ferraresi, P. SANTUCCI, *La pintura a Nàpol durant el domini catalanoaragonès*, in *Pintura III. Darreres manifestacions*, in *L'Art Gòtic a Catalunya*, in *Enciclopedia Catalana*, A. Pladeval dir., Barcelona 2006, pp. 227-235; S. RUIZ I QUESADA, *La incidència d'Italia i Flandes en temps d'Alfons el Magnànim*, in *Pintura II, El corrent internacional*, in *L'art Gotic*, cit., Barcelona 2005, pp. 206-209, dove del retablo dei Consiglieri di Barcellona dipinta da Lluís Dalmau è pubblicata la zona centrale con la Madonna seduta su un trono architettonico con le nicchie che accolgono santi concluse con guglie piramidali. Sono ancora più evidenti nel volume di E. CARBONELL, J. SUREDA, *Tesoros Medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunwerg ed., Barcelona/Madrid 1997, fig. 262, p. 314.

al 1458²⁹. L'imponente fortezza, rinominata Castel Nuovo e divenuta sede della corte e del mecenatismo reale, richiama tra il '48 e il '58 artisti con esperienze maturate non solo in Catalogna e nelle Baleari, ma in tutta la penisola italiana e in buona parte d'Europa, soprattutto dopo la caduta in mano turca di Costantinopoli nel 1453, che, smorzando le ambizioni espansionistiche del Magnanimo nei confronti dell'Oriente, determina nel 1454 la sua adesione alla Lega italica (Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli).

Durante il suo regno la convergenza a Napoli di catalani, maiorchini, lombardi, croati, borgognoni, francesi, fiamminghi, svevi determina un clima cosmopolita così vitale e ricco di possibilità per gli artisti da attirare anche Raphael Tomás, che, giunto a Cagliari con Joan Figuera da Barcellona nel 1455 per realizzare il *Retablo di San Bernardino* per la chiesa di San Francesco di Stampace, conclusa l'opera nel 1456 si reca nella capitale partenopea forse non solo per procurarsi denaro, sfuggendo ai debitori, ma anche nella speranza di nuove occasioni di lavoro³⁰.

²⁹ Sul grande architetto maiorchino, che lavora alla cattedrale di Perpignano e, a Palma, alla Cattedrale di Santa Maria e alla Llotja, si vedano G. ALOMAR, *Guillermo Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV*, Napoli 1969; F. ABBATE, "Problemi della scultura napoletana del Quattrocento", "I lavori dell'arco di Castelnuovo", "Laurana e Gagini a Napoli", in *Storia di Napoli*, vol. IV, Società Editrice di Storia di Napoli, Napoli 1974, pp.447-494; M.R. MANOTE I CLIVILLES, J.M. PALOU I SAMPOL, *Guillelm Sagrera*, in *L'art gòtic a Catalunya, Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, A. Pladeval (dir.), Barcelona 2007, pp. 92-106; nello stesso volume: M.R. MANOTE I CLIVILLES, *Pere Joan*, pp. 124-143; EAD., *Guillelm Sagrera i Pere Joan, dos artistes al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols*, in «Atti del XVI Congresso Internazionale della Corona d'Aragona», vol. II, Napoli 2000.

³⁰ G. OLLA REPETTO, *La società cagliaritana*, cit. pp. 19-24. A Napoli, su cui gravitavano i mercanti catalani, il Thomàs ottenne dal mercante Ludovico Spinalbosa un mutuo garantito da cambiale di 21 lire cagliaresi, ma a mio parere sperava di intervenire su un altro retablo dedicato al santo, in un momento di straordinaria diffusione del suo culto e della sua immagine. Lo stesso Alfonso V era tra coloro che, dopo la morte del frate nel 1444 all'Aquila, ne sollecitarono il processo di canonizzazione, avvenuta nel 1450. A dimostrazione della grande benevolenza del Magnanimo nei confronti dei francescani sta la nomina a cappellano della cappella reale del predicatore sardo Daniele de Uda. Insieme ad altri studiosi, nel settore *I documenti* dello stesso volume, troviamo registi di documenti relativi al culto del Santo a Cagliari. In particolare si sottolinea la convergenza nella commissione del *retablo di San Bernardino* del guardiano dei Minori Francescani, Michele Gros, e del mercante di Cagliari Francesco Oliver, mentre fungevano da testimoni i mercanti Giuliano Scamado, Pietro de Lobera, Bernardo Jordà, Giovanni Ledo e Antonio Mella. Ancora più importante il ruolo di raccordo tra Cagliari e Napoli svolto da notai quali G. Garau, P. Steve e P. Durante. Dagli atti rogati dal notaio A. Barbens negli anni

A quel tempo doveva essere già a Napoli quel Simone Martino da Zara, compaesano di Francesco Laurana, che all'inizio del 1458 contratta con il nobile napoletano Alberico de Miraballis l'esecuzione entro sei mesi di un perduto *Presepe* formato da undici figure per la chiesa di Sant'Agostino della Zecca. La commissione precede di poco la delicata fase seguita alla morte del Magnanimo, quando si interrompono i lavori dell'Arco di trionfo.

Sono piuttosto incerti gli inizi di Francisco Atzara (o Adzara, dal luogo di nascita, Aurana presso Zara, allora parte della Repubblica di Venezia), documentato nel 1453 per la prima fase dei lavori per Arco trionfale di Castel Nuovo, in seguito nelle fonti archivistiche denominato Francesco de Laurana. Il dalmata, giunto a Napoli da Ragusa con Pietro di Martino da Milano, forse suo maestro, deve confrontarsi con la cultura catalano-borgognona del Sagrera e di Pere Joan; è ancora presente nel 1458, quando fanno parte del gruppo anche Isaia da Pisa, Antonio da Pisa, Andrea dell'Aquila e Domenico Gagini. A questa prima fase dei lavori, interrotti nel 1458 dalla morte del Magnanimo, dalla pestilenza e della guerra di successione di Ferrante al regno di Napoli, appartiene il *Corteo dell'ambasceria tunisina* al seguito del carro trionfale di Alfonso, a cui secondo il Causa guarda Pietro Alamanno per i *Profeti* di San Giovanni a Carbonara, riconosciuto in buona parte da Abbate al lombardo Pietro di Martino³¹.

Mentre non trova contrasti la successione di Giovanni II al trono d'Aragona, l'erede designato per mantenere il potere in quello di Napoli Ferrante (Ferdinando I d'Aragona, del ramo Trastàmara), figlio naturale del Magnanimo, deve combattere con l'aiuto degli Sforza per i primi quattro anni del suo lungo regno (1458-1494) contro il pretendente francese alla corona, Giovanni d'Angiò, e contro quella parte dei baroni rimasti fedeli agli Angioini. Non altrettanto versato rispetto ad Alfonso negli studi umanistici, Ferrante fu sin da giovane abilissimo nell'arte della guerra e di grande aiuto al padre nelle sue battaglie. Quanto alle sue scelte in campo artistico, non si distacca da quelle del padre quando avvia il completamento del decoro scultoreo dell'Arco di trionfo, semmai con una maggiore attenzione all'arte che si svolgeva nelle corti italiane, come quelle dei Medici

1470-1480 risulta a Cagliari come cantante e maestro di canto Giacomo Alamany, mentre dal notaio M. Leytago è attestata la presenza a Cagliari il maestro d'arpa Matteo Narbona (nota 26, p. 24).

³¹ R. CAUSA, *Contributi*, cit. p. 114; F. ABBATE, *Appunti su Pietro da Milano scultore e la colonia lombarda a Napoli*, in «Bollettino d'Arte per i Beni Culturali e Ambientali», 26, 1984, pp. 73-83.

e degli Sforza, a cui si riferiva anche per assicurarsene l'appoggio politico. Nonostante il logoramento delle casse napoletane conseguente al susseguirsi di guerre, carestie ed epidemie, per favorire l'economia dispone l'esenzione dei dazi sui materiali grezzi incrementando il commercio interno ed esterno, la circolazione dei mercanti e quindi degli scambi culturali, favoriti anche dalla sua politica diplomatica e dai legami matrimoniali delle figlie con le principali dinastie italiane, spagnole, ungheresi e borgognone. Va sottolineato l'accordo assunto col veneziano Marino di Cataponte per l'impianto a Napoli di una manifattura tessile per la produzione di sete e broccati, quello col fiorentino Francesco Nerone per la produzione di broccati e sete d'oro, e il patrocinio reale assicurato alla prima stamperia fondata a Napoli da Sisto Riessinger nel 1471, segno della sua attenzione alla recentissima arte della stampa e di uno sguardo rivolto oltre i confini dell'Italia, come dimostra anche l'invio a proprie spese tra il 1469 e il 1470 a Bruges di Giovanni di Giusto per farlo perfezionare nella pittura³².

Diversamente dal Magnanimo, tuttavia in possesso di armature intagliate con sontuosi motivi decorativi, Ferrante amava abbigliarsi con stoffe preziose e pretendeva ricercatezza nel vestire anche dai suoi cortigiani. Che la diffusione della finitura delle statue con motivi in *estofado de oro* sia collegata alla corte di Ferrante, trova conferma non tanto nella commissione agli Alamanno nel giugno del 1478 del Presepe di San Giovanni a Carbonara da parte di Iaconello Pipe, aromatario del duca di Calabria (titolo già conferito nel 1443 al Magnanimo e da lui prontamente intestato a Ferrante, futuro Ferdinando I di Napoli), quanto nel contratto stipulato nel marzo 1484 dalla sua vedova Antonella De Jennario con il maestro napoletano Francesco Felice, *pictor*, che doveva con *sua arte et ingenio inaurare et in aurum ponere* le figure, prevedendo l'uso di *aljis coloribus azuri seu carmosini*, e la raffigurazione dell'*arma seu insigna* di Iaconello e dei suoi discendenti. La composizione del Presepe comprendeva la Madonna "*cum corona in capite*" (figg. 17-18), il Bambino, S. Giuseppe, il bue e l'asino, 12 pecore, pastori, cani, 4 alberi "*cum tartanis*", 11 angeli, 4 palme, due profeti e due sibille "*cum brevibus in manibus*" e, ciò che di solito si è trascurato, la stella cometa destinata a segnalare alle genti il luogo dell'avvento. Per la finitura di superficie il pittore-doratore s'impegnava ad attenersi a quanto già fatto

³² Cfr. E. PONTIERI, *La Corona d'Aragona e il Mediterraneo: aspetti e problemi comuni da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico (1416-1516)*, in *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragona*, I-II, Napoli 1978-1982, p. 10 ss.; P. SANTUCCI, *La pittura a Napoli*, cit., pp. 232-235, che pubblica il polittico di Corleone.

per i presepi di S. Maria la Nova, di S. Eligio e dell'Annunciata"³³. Non è dato di sapere perchè tra i due contratti siano intercorsi sei anni: oltre ad eventuali problemi sorti dopo la morte del Pipe si può pensare a difficoltà intervenute nella bottega degli Alamanno per l'assenza o la scomparsa di Pietro.

Altri studiosi, dopo il Causa, hanno provato a distinguere la mano di Pietro da quella di Giovanni in ciò che resta dei Presepi degli Alamanno, senza trovare accordo neanche sulla comune paternità di tutte le diciannove figure superstiti del *Presepe* di S. Giovanni a Carbonara, l'ultimo in ordine di tempo dei quattro indicati nei due documenti: si può riferire a Pietro il *Profeta* (o re Mago?) col capo coperto da un fastoso cappello su cui è montata una corona (figg. 19-20), che presenta stilemi vicini a quelli della Sibilla con cartiglio, riconosciuta come *Sibilla Persica* (figg. 21-23), ma i danni provocati dal tempo e da maldestri interventi di reintegro, soprattutto delle mani, rendono difficile distinguere le parti dovute al padre o al figlio o ad altri collaboratori anche per le figure degli *Angeli* (figg. 24-26). Quanto all'inizio del soggiorno non documentato a Napoli di Pietro Alamanno, la ricostruzione delle fasi della sua attività, che il Causa ipotizza iniziata tre o quattro lustri prima del Presepe di S. Giovanni a Carbonara (quindi tra il 1458 e il 1463), si basa sull'interpretazione di aspetti stilistici attribuiti agli anni iniziali del suo percorso, fortemente segnati dalla sua formazione nordica, fiamminga-borgognona, quindi dal suo progressivo coinvolgimento nella complessa temperie artistica della capitale aragonese. In quella fase iniziale di Pietro il Causa colloca la *Madonna della Purity* di S. Eligio a Capua: una scultura molto importante ma problematica, esclusa dal corpus delle sue opere non solo dal Maltese e dalla Serra, che l'assegnano al "Maestro della Madonna di Bonaria" insieme alla *Maria Bambina* di Palazzo Venezia, ma anche dal Bologna, dal Donatone, dall'Abbate e dal Middione, che tuttavia ignorano la statua cagliaritana. Del *Presepe*, già nella cappellina del Sacramento dell'Ospedale dell'Annunciata, restano le due figure della *Madonna* e di *San Giuseppe* in adorazione del perduto

³³ Cfr. R. CAUSA, *Sculture lignee*, cit., sch. 57, p. 137. Il documento è ripreso dal regesto del Filangieri (B. 64, p. 120). Per il secondo documento si veda A. FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, a cura di R. Filangieri di Candida, Napoli 1924, p. 120. Più recentemente aiuta a sciogliere dubbi interpretativi ed aggiunge dati e ipotesi importanti il breve ma denso saggio di M.I. CATALANO, *Lame d'oro nel presepe aragonese*, in Atti del Convegno (Napoli 2011), *Sculture in legno a Napoli e in Campania tra Medioevo ed età moderna*, a cura di P. Leone De Castris, Paparo ed., Napoli 2014, pp. 55-65 e nota 16.

Bambino, ora anch'esse nel Museo di S. Martino (figg. 27-29), considerate dal Causa espressioni intermedie della sua attività. Con il proseguo degli studi, compresi quelli dello stesso studioso, che gli attribuisce una *Madonna della Natività* conservata nel Wadsworth Atheneum di Hartford, a suo parere elemento mancante del Presepe di S. Maria la Nova, il catalogo di Pietro è venuto da un lato allargandosi, dall'altro perdendo alcuni dei "pezzi" più significativi³⁴. Il Carli accoglie l'attribuzione del Causa a Pietro Alamanno della *Maria Bambina*, ora denominata *Annunciata* per il gesto della mano poggiante sul grembo³⁵, e della *Madonna della Purità* di Capua, che ricollega alla scultura renana e borgognona successiva alla metà del '400; in particolare sottolinea il grandioso impianto dell'eccezionale gruppo della scultura capuana, il vigoroso naturalismo del vivace Bambino e "gli esuberanti, ammassati panneggi scavati con così nitido intaglio" della Madonna, individuando significative consonanze borgognone in alcune delle figure del *Presepe* di S. Giovanni a Carbonara, in particolare nelle due *Sibille* dai voluminosi turbanti, in cui trova difficile distinguere la mano di Pietro da quella di Giovanni. Aggiunge al corpus di Pietro un *Angelo portatorcia* della Galleria dell'Aquila (fig. 30), che per la sua provenienza dalla chiesa di Santa Maria di Valverde a Celano mi suggerirebbe un autore abruzzese. Ma, considerato il corposo e mosso intaglio del panneggio, le controverse spettanze nell'identificazione degli autori del fregio con il *Trionfo di Alfonso* e il marcato classicismo delle parti attribuite dal Bologna ad Andrea dell'Aquila, documentato nel 1456 prima con Isaia da Pisa, poi per il pagamento del lavoro da lui svolto a Castel Nuovo per il Trionfo del portale dell'Arco, mi sembra dubbia la sua paternità dell'*Angelo portatorcia*³⁶. La capi-

³⁴ R. CAUSA, *Un'opera chiave di Pietro Alamanno e un suo inedito d'oltremare*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, cit., pp. 257-258, ritorna sullo scultore per attribuirgli la *Vergine della Natività*, che per R. PANE, *Il Rinascimento*, cit., p. 147, nota 55, è solo affine al modello di Pietro. Interessante ma poco convincente l'aggiunta generalmente accolta del *Presepe* di Palma di Maiorca da parte di G. ALOMAR, *Dos obras del sur Italia en Palma de Mallorca*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, a cura di O. Morisani, Napoli 1969-1971, pp. 241-244.

³⁵ M.G. FALECHI, *Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Sculture in legno*, Roma, 2011, pp. 85-87, che riconosce come un'Annunciata la statua, ora nei depositi del museo, e, come Causa, A. SANTANGELO, *Il museo di Palazzo Venezia, Catalogo delle sculture*, Roma 1954, pp. 72-73, e Carli, la giudica opera degli Alamanno.

³⁶ E. CARLI, *Storia della scultura lignea in Italia*, Electa, Milano 1960, pp. 116-117, tavv. 82-84, figg. CXXVIII-CXXIX, pubblica sotto il nome di Pietro Alamanno le due *Sibille* del Presepe di S. Giovanni a Carbonara, la *Maria Bambina* di Palazzo Venezia e

gliatura richiama l'andamento delle lunghe, ricciolute chiome dell'*Annunciata*, che da tempo ho messo a confronto con la statua lignea della Madonna conservata al Louvre, attribuita ad Alejo de Vahía e databile al tardo Quattrocento.

Dissociandosi dal Valentinier che nel 1953 considerava centrale nella scultura del Quattrocento, oltre al Laurana e al Gagini, l'arte tedesca della scultura lignea di Pietro Alamanno e della sua officina, Pane ne ridimensiona l'importanza, escludendo dal suo catalogo, oltrechè la Madonna di Grottaferrata, la *Madonna della Purità* di S. Eligio a Capua: infatti nonostante le "palesi ricorrenze di grafia" e alcune analogie di trattamento "superficiale", le sue opere certe, "le grevi e monotone statue inginocchiate dei Presepi di S. Giovanni a Carbonara e dell'Annunciata", non hanno la stessa monumentalità nè lo stesso "compatto sviluppo piramidale, ottenuto senza forzare la naturalezza dei gesti" della Madonna capuana; quanto al suo impianto nordico, propende un ignoto autore di cultura fiamminga piuttosto che franco-borgognona³⁷; giudica la "gotica" *Sibilla con turbante* (ormai identificata con la *Sibilla Persica*) del Presepe di S. Giovanni a Carbonara in netto contrasto stilistico con le vicine figure di Pietro e suggerisce un diverso autore del tutto estraneo al classicismo lauranesco. Quanto all'intervento d'altra mano della finitura della Madonna di Capua, lo considera "destinato a subordinare a sé le possibilità espressive della scultura lignea"³⁸.

aggiunge al corpus l'*Angelo portatorcia* del Museo dell'Aquila. Sulla questione della controversa distinzione di mani nel fregio cfr. F. BOLOGNA, *Le vere spettanze di Andrea dell'Aquila discepolo di Donatello anche nel quadro della scultura in legno*, in AA.VV., *Sculture in legno a Napoli*, cit., pp. 36-54. Su Andrea dell'Aquila cfr. F. CAGLIOTI, *Una conferma per Andrea dell'Aquila scultore: la "Madonna" di casa Cafferelli*, in «Prospettiva», 1993, n. 69. Si veda anche P. LEONE DE CASTRIS, *Castel Nuovo: da reggia a museo. Breve profilo della storia della decorazione e dell'utilizzo del castello*, in *Castel Nuovo. Il Museo civico*, a cura di P. Leone De Castris, Napoli 1990, pp. 35-61.

³⁷ Secondo il Causa Pietro arriva a Napoli nel sesto decennio del '400 libero da cadenze fiamminghe come da quelle iberiche, in consonanza con la contemporanea plastica francese. Propone confronti tra la *Sibilla Cumana*, i due *S. Giuseppe* di S. Giovanni a Carbonara e dell'Annunciata con personaggi dei gruppi marmorei della *Mise au tombeau* dell'Hôtel de Dieu di Tonnerre, eseguito nel 1454 da Jean Michel e George de la Sonnette, eredi di Claus Sluter, e di quello dell'Abbazia benedettina di S. Pierre a Solesmes, datato però 1494.

³⁸ R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, vol. II, cap. VI, paragrafo "Gli Alamanno e Pietro Belverte", pp. 163-166, figg. 161-162, Milano 1977. Lo studioso concede che "malgrado l'oro e i colori, sia sempre possibile distinguere qualche pezzo di eccezionale pregio, quale la *Madonna col Bambino* di Domenico Napolitano della chiesa di Santa Maria del Mare a Maiori".

A sua volta il Donatone nega a Pietro Alamanno la paternità della *Madonna col Bambino* di Sant'Agostino alla Zecca, ora al Museo di Capodimonte (figg. 31-32), una statua in posizione eretta in legno policromato con vesti in *estofado de oro* che attribuisce a Simone di Martino da Zara (come si è detto già a Napoli nel 1458), basandosi su talune sue analogie della struttura, del copricapo e del panneggio – a mio parere non convincenti – con la statua in trono della *Madonna del passero*, eseguita in marmo per la stessa chiesa dal Laurana, suo compaesano, ora al Museo di Castel Nuovo, datata da Leone De Castris agli anni '50 del secolo³⁹.

Il Middione invece individua punti di contatto tra la *Madonna* di S. Eligio a Capua e la mutila *Madonna*, già parte di una *Pietà*, scoperta nella chiesa napoletana di Sant'Eligio al Mercato, che data intorno al 1460, considerando i rimandi della sua concezione alle novità borgognone, soprattutto nelle sue diramazioni provenzali, più che a quelle fiamminghe derivate da Claus Sluter. Avvicina le due sculture per la concezione monumentale della forma, la struttura tendenzialmente piramidale, l'analogia attitudine di meditazione malinconica, la ridondanza del panneggio, ma rileva che nella zona inferiore della Madonna capuana, appartenente a un momento più avanzato, si risolvono in una più sottile trama di morbide ondulazioni; ipotizza quindi la matrice franco-fiamminga di entrambe le statue, senza però spingersi ad assegnarle allo stesso autore. Confronta poi la *Madonna* di Capua alla *Madonna del passero*, il gruppo marmoreo della Vergine assisa già nella chiesa di Sant'Agostino alla Zecca, eseguita a suo parere dal Laurana nel 1467, durante una non documentata sosta a Napoli di passaggio dalla Francia (dove dal '61 lavora per Roberto d'Angiò, antico nemico del Magnanimo e in guerra con Ferrante), diretto in Sicilia dove soggiorna – con probabili andirivieni – fino al 1471. Allo stesso scultore della Madonna di Capua riconduce la *Madonna col Bambino*, in posizione eretta e vesti in *estofado de oro*, della stessa chiesa napoletana di S. Agostino, ora a Capodimonte, negata all'Alamanno per il trattamento finissimo del panneggio, “che rialza in creste sottili i bordi dei manti”, generando “sul prospetto fasci di piegoni cannulati”, e per il modellato simile delle te-

³⁹ G. DONATONE, *Contributo alla storia della ceramica e della scultura lignea napoletana del secolo XV alla luce di nuovi documenti*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mario Rotili*, Napoli 1984, pp. 354-355. Secondo P. LEONE DE CASTRIS, *Castel Nuovo*, cit., il Laurana esegue la *Madonna del passero* negli anni '50. Riguardo al simulacro ligneo della Madonna col Bambino trasferita da S. Agostino alla Zecca al Museo di Capodimonte bisogna tener conto del fatto, segnalato dal Causa, che i volti furono scalpellati nel '700, quando la statua fu “rinnovata” anche con aggiunte e ridipinture.

ste dei due bambinelli e dei veli che coprono il capo delle due Madonne. A conferma della vicinanza dell'ignoto scultore al Laurana, chiama a confronto opere sue di poco successive, quali la Madonna di *S. Maria Materdomini* e la *Madonna* posta sul portale d'accesso alla cappella di S. Barbara in Castel Nuovo, documentata dal pagamento nel 1474. Quanto alla loro finitura di superficie, considera «certi riferimenti in senso iberico... affatto esteriori e spiegabili come concessioni al gusto dell'ambiente locale». Aggiunge invece al catalogo degli Alamanno un'inedita statuetta lignea raffigurante *S. Agata* nell'Abbazia di Montecassino, proveniente dal monastero di S. Chiara a Napoli (fig. 33), della stessa fattura degli angeli di S. Giovanni a Carbonara, di quelli del Presepe di Palma di Maiorca e dell'Angelo del Museo dell'Aquila per i rapporti strutturali, il delicato arrotondamento dei volti e l'andamento del panneggio che alterna ampi piegoni accartocciati a sottili grafismi. In particolare trova concordanza tra il gesto della mano della santa "che sguscia di sotto al manto" con quelli della Sibilla con cartiglio di S. Giovanni a Carbonara e del S. Giuseppe dell'Annunziata a Napoli. Colloca quindi la statua intorno alla metà dell'ottavo decennio, in un momento precedente al Presepe di S. Giovanni a Carbonara, contemporaneo sia a quello dell'Annunziata sia a quello emigrato a Palma di Maiorca, "che presenta la stessa qualità illusivamente naturalistica nei volti e nei sovrabbondanti panneggi"⁴⁰. Prima di entrare nel merito delle considerazioni del Donatone sull'attribuzione a Simone di Martino da Zara della Madonna lignea di S. Agostino alla Zecca, non si possono ignorare le trasformazioni subite dalla statua nel '700, soprattutto quelle dell'intervento a scalpello per modificarne i volti. Anche per questo, probabilmente, il Middione non punta tutto su Simone Martino da Zara⁴¹, quando assegna la paternità di questa rimaneggiata opera ad anonimo scultore, forse

⁴⁰ R. MIDDIONE, *Presenze di scultori nordici a Napoli in età aragonese*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Pane*, Napoli 1988, pp. 90-96. Per la *Madonna della Pietà* napoletana riprende dal Causa il confronto con la *Deposizione nel sepolcro* di Jean Michel e Georges de la Sonnette dell'Hôpital di Tonnerre (1441-1443), e con quella della collegiata di Saint Pierre ad Avignone, del 1494. Per l'opera di Tonnerre, vedi G. BEZIN, *La scultura francese*, Fratelli Fabbri ed., Milano 1968, p.8, tav. XXVIII. Si veda anche M. MARTIN, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ des XV et XVI siècles en Europe occidentale*, Paris 1997, pp. 327-340.

⁴¹ M. CONFALONE, in *Museo di Capodimonte*, a cura di M. Utili, Touring ed., Milano 2004, scheda 4, p. 266, accogliendo il percorso segnato dal Middione, data intorno 1470 ed assegna la paternità di questa rimaneggiata opera ad anonimo scultore, forse di origine francese e di formazione fiamminga-borgognona, inserito nel complesso crogiolo culturale della capitale aragonese.

di origine francese e di formazione fiamminga-borgognona, inserito nel complesso crogiolo culturale della capitale aragonese, e la data intorno al 1470, aprendo ad altri artisti stranieri attestati a Napoli nella seconda metà del '400, quali Anequín di Bruxelles, Luigi di Leyda, Giovanni de Gocto theutonicus (autore di un Crocifisso ligneo per la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo), etc. Come potrebbe essere nel caso di Pietro e Giovanni Alamanno, il loro nome è talora associato a una generica provenienza "de alamanca", spesso contraddetta nei documenti di riferimento: è il caso di Anequín di Bruxelles⁴², detto in una con Luigi di Leyda "de Alamanca" nel documento del 1461 che ne attesta la presenza a Napoli, mentre nell'inventario del 1482 post mortem dei suoi beni è detto di Borgogna. Non mi soffermo qui ad elencare i nomi di operatori, non solo pittori e scultori, ma anche argentieri, orafi, cantanti, negozianti, tessitori in seta e oro reperiti negli archivi napoletani dal Filangieri, ripresi dal Causa, dal Donatone, dal Middione e da altri studiosi⁴³. Interessa sottolineare che questi operatori artistici, intagliatori di presepi o di ancone con immagini "de lignamine" a rilievo o a tutto tondo, che di rado conservano un documentato legame con opere ancora esistenti, si muovono liberamente in Europa da un paese all'altro e forse piuttosto che indicarne l'identità anagrafica i documenti si riferiscono alla loro ultima residenza.

Nel caso della *Madonna col Bambino*, ora a Capodimonte, si direbbe che il nome di Simone di Martino da Zara sia in posizione privilegiata rispetto agli altri artisti presenti a Napoli, non tanto perchè accomunato al Laurana dal luogo di nascita o dalle consonanze con la sua Madonna assisa, ma perchè già conosciuto e apprezzato per il perduto *Presepe* per la stessa chiesa di S. Agostino. In ogni modo la Porcella, che trova lo scultore in linea con i principali fatti artistici rappresentati nel settimo-ottavo decennio da Colantonio e Antonello Messina, dal Laurana a Niccolò dell'Arca, accoglie in pieno l'attribuzione a Simone di Martino da Zara avanzata dal Donatone e la estende, oltre che alla *Madonna* capuana, alla statua di *N.S. di Bonaria*, senza esprimersi

⁴² Un Anequín de Bruxelles, architetto e scultore, tra il 1448 e il 1470 lavora a Toledo per la cattedrale e tra il 1452 e il 1465 alla Porta dei leoni insieme al fratello Egas e a Joan Alemán. Si tratta di omonimie o di spostamenti a Napoli in corso d'opera? Notizie su questi artisti forniscono A. DURAN SAMPERE e E. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*, collana *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid 1956, pp. 304-308; M.E. GOMEZ MORENO, *La scultura spagnola*, Fratelli Fabbri ed., Milano 1968, p. 8, che pubblica un particolare del rilievo di Pere Joan per il retablo maggiore della Cattedrale di Tarragona, tav. X; M.G. SCANO NAITZA, *Percorsi*, cit, pp. 24-24 e 51-52, note 11-12.

⁴³ R. MIDDIONE, *Presenze*, p. 98, nota 22.

sull' *Annunciata* di Palazzo Venezia⁴⁴. A mio parere i riferimenti della statua lignea di S. Agostino, ora a Capodimonte, vanno cercati in modelli d'oltralpe, non escluse le incisioni a bulino su rame di Martin Schongauer, che probabilmente circolavano a Napoli⁴⁵. La differenziano dalla statua di Cagliari le sue proporzioni corporee, molto più sottili e slanciate, l'eleganza ricercata del lieve *hanchement* e il debordare del manto sul retro oltre la pedana.

Prima di avanzare le mie considerazioni sull'attribuzione dell'Alomar agli Alamanno del Presepe di Palma di Maiorca, è opportuno esaminare gli studi più recenti riguardo alle problematiche statue del "Maestro della Madonna di Bonaria", cominciando da quello della Fadda nel 2001, che, sulla base della cronaca del *Sacco di Capua* riportata nel 1682 da Agostino Pascale, propone l'originaria collocazione della *Madonna della Purity* in una grande "cona indorata con cinque statue", opera di un artista francese, di cui nel 1480 era stata ornata la chiesa di S. Eligio a Capua. La studiosa, che comunque riconduce la Madonna capuana all'ambito di Pietro Alamanno, mette in rapporto la struttura descritta con un disegno conservato al Landesmuseum di Stoccarda raffigurante il perduto retablo della cattedrale di Ulm⁴⁶. Nell'impossibilità di consultare l'antica cronaca, di cui ho indiretta nozione, e tenendo conto delle possibili trasformazioni già subite dal manufatto originario, quello descritto dal Pascale occupava il coro della chiesa ed era articolato in "nicchie in forma piramidale" ed "altre piramidet-

⁴⁴ M.F. PORCELLA, *Un nome per il Maestro della Madonna di Bonaria*, «Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Cagliari e Oristano», numero unico, dicembre 1991.

⁴⁵ Si veda, nel catalogo di AA.VV., *Musée d'Unterlinden. Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)*, Colmar 1991, la tavola G98 con la Vergine dell'Annunciazione.

⁴⁶ E. FADDA, *La Madonna della Purity di Capua*, Grafiche Boccia, Capua 2001. Il retablo cui fa riferimento non doveva essere troppo diverso, a mio parere, da quello in legno di tiglio dorato e policromato, di ricchezza decorativa flamboyant, posto sull'altare maggiore della chiesa abbaziale di Blaubeuren, vicinissimo a Ulm, realizzato da Michael e Gregor Erhart (1493-1494). Il pannello centrale, rettangolare, è diviso in cinque partimenti dotati di nicchie che presentano cimase aggettanti a fascia sagomata e modanata recanti al centro un elemento decorativo ad angolo acuto; nella nicchia centrale, più profonda, un alto piedistallo ottagonale innalza sulle altre la statua a tutto tondo della Madonna col Bambino incoronata da tre angeli, mentre in quelle laterali, meno profonde, stanno quattro santi. Nelle due ali laterali, che possono essere chiuse sul pannello centrale, sono raffigurate a bassorilievo su sfondi paesistici dipinti, la Natività e l'Adorazione dei Magi; sulla predella, Gesù e gli apostoli; Cristo nella più alta delle guglie e rispettivamente nelle altre due la Madonna e S. Giovanni. L'immagine è pubblicata in AA.VV., *Sculpture*, cit., pp. 493-494 e fig. p. 489.

te collaterali” dentro le quali “a mezzo corpo, ovvero di mezzo rilievo” erano collocati la Vergine ed i Misteri della vita del Redentore. “Il tutto raccoglievasi in una gran nicchia di legno che, colorita ad azzurro e trapunta di stelle d’oro, rappresentava un cielo”⁴⁷. A quali documenti attingeva il Pascale per descrivere l’originaria struttura e quanto gli derivava dalla tradizione orale? Cercando tra immagini di opere esistenti e tornando indietro nel tempo, il carpentiere del polittico capuano potrebbe essersi ispirato alle guglie piramidali del complesso trono della Vergine nel *Retablo della Virgen de los «Consellers»* di Barcellona, concluso nel 1445 da Lluís Dalmau per la cappella della “Casa de la Ciutat” di Barcellona (fig. 34); andando più a ritroso, per la struttura del retablo capuano può aver guardato al *Monumento funebre di Stanislao I* di Durazzo, fatto costruire al fiorentino Andrea di Onofrio da sua sorella Giovanna II d’Angiò-Durazzo, regina di Napoli dal 1414 al 1435, che occupa interamente la cappella absidale coperta a crociera della chiesa di S. Giovanni a Carbonara⁴⁸. Le numerose nicchie e nicchiette ad archi trilobati che ospitano statue e bassorilievi marmorei, separate dall’ordine superiore da cornici marcapiano in corrispondenza con cuspidi piramidali, potrebbero aver dato spunto per il retablo ligneo della chiesa di S. Eligio a Capua. Doveva comunque trattarsi di un retablo scultoreo, che per la conclusione piramidale delle nicchie può ulteriormente richiamare il *Retablo dell’Incoronazione della Vergine* nella chiesa di S. Salvatore a Corleone attribuito al palermitano Guglielmo da Pesaro e datato agli anni settanta del ’400, a mio parere influenzato dal “Maestro di S. Severino”⁴⁹.

Considerate le persistenti nostalgie angioine e l’intitolazione della chiesa a S. Eligio, orafo di Noyon, alto funzionario della corte dei re merovingi, vescovo e santo protettore dei lavoratori dei metalli (orafi, argentieri, maniscalchi e fabbri ferrai), non si può escludere che l’autore della *Madonna della Purity*, salvata dalla distruzione del polittico, sia uno scultore francese – come risulterebbe dalla citata *Cronaca* – attivo nel complesso crogiuolo culturale catalano-fiammingo-borgognone del regno di Napoli, in cui entrano

⁴⁷ L. GAETA, *Sculture in legno a Napoli lungo le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso a Ferrante d’Aragona*, in «Kronos», 14, M. Congedo ed., 2011, pp. 63-96; M.I. CATALANO, *Lame dell’oro nel presepe aragonese*, cit., pp. 55-60.

⁴⁸ Su questo monumento funebre e quello Sanseverino nella adiacente Cappella di Santa Monica nel complesso di Carbonara, e su Andrea da Firenze, cfr. O. FERRARI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, ad vocem, vol. 3, 1961.

⁴⁹ Per il polittico di Corleone si vedano R. ALCOY I PEDRÓS, L. BUTTA, *Els pintors i les obres del darrer gòtic a Sicília*, in *Pittura*, III, cit., pp. 239-240.

con i modelli pittorici d'oltralpe anche quelli pierfrancescani, attraverso i rapporti con la corte estense consolidati da Paolo di San Leocadio e dal napoletano Francesco Pagano, quest'ultimo a lungo identificato con il "Maestro di San Severino". Questo anonimo pittore è così denominato per la sua principale opera, lo smembrato polittico dell'altare maggiore della chiesa napoletana dei SS. Severino e Sossio (1482 ca), ora nel Museo di Capodimonte, di cui è protagonista il santo vescovo Severino. Dell'opera restano tre scomparti dell'ordine superiore (in quello centrale alto la *Madonna del latte*), e in quello centrale inferiore *S. Severino in trono* in raffinate vesti vescovili dorate e damascate, negli altri due scomparti coppie di santi dipinti su tavola su fondo oro; in quello sulla destra è ribadita l'immagine di S. Severino in veste monacale, mentre quella del martire Sossio è ammantata di *estofado de oro* (fig. 35). Il maestro, a mio parere molto prossimo all'autore del citato polittico di Corleone, attribuito a Guglielmo da Pesaro, conosce Antonello da Messina e i pittori del Rinascimento ferrarese (in particolare Ercole de' Roberti di cui è documentato un piccolo dipinto per Eleonora d'Aragona e un altro per Ippolito I d'Este). Tuttavia non ignora la cultura del circolo artistico valenzano di Lluís Dalmau e di Jacormart (dove nel 1472 irrompono Paolo di S. Leocadio e Francesco Pagano), e forse conosce autori di santi vescovi "intronizzati", come Bartolomé Bermejo nel retablo di *S. Domenico di Silos* (1474-1477), passato al Prado dalla chiesa di Daroca, come Martín Bernat nel retablo di *S. Valero* (1480-1495), passato dalla parrocchiale di Lécerca al Museo Alma Mater di Saragozza, come Rodrigo de Osona, nel *S. Pietro in trono* (1480-85), forse proveniente da Valencia (fig. 36), ora al Museu Nacional d'Art de Catalunya di Barcelona (MNAC), e infine come Jaime Huguet nello scomparto centrale con la *Consacrazione di S. Agostino* (fig. 37) del Retablo di Sant'Agostino, commissionato nel 1463 dalla compagnia dei conciatori (concluso con l'intervento dei Vergós nel 1488 e passato dalla chiesa agostiniana di Barcellona al MNAC).

Per tornare al perduto retablo capuano, ritengo che nella chiesa intitolata a S. Eligio, il cui culto diffusissimo in tutta Europa⁵⁰, oltre al posto d'onore riservato alla splendente Madonna col Bambino, intraprendente al punto di tentare di svincolarsi dalla madre e scendere a terra, fosse prevista anche l'immagine del titolare della chiesa. Delle altre quattro "statue" che avrebbe-

⁵⁰ Si veda, per esempio, il dipinto di PETRUS CHRISTUS, *S. Eligio nella bottega di orafu*, del 1449, al Metropolitan Museum di New York, dov'è raffigurata una dama dalle ricche vesti recanti il motivo dominante del fiore del cardo di tonalità bruna sovrapposto alla doratura, che si ritrova ben oltre la metà di quel secolo.

ro fatto parte dell'altare ligneo, collocate dentro le cosiddette nicchie piramidali, non sappiamo se fossero a tutto tondo o "finite" solo nella faccia a vista o realizzate ad alto o medio rilievo. In un retablo che sembrerebbe dedicato soltanto alla Madonna e ai Misteri della vita di Maria e di Gesù non potevano mancare gli angeli musicanti e il Crocifisso, ma si può azzardare l'ipotesi che oltre a S. Eligio vi fossero rappresentati S. Leonardo, S. Lorenzo, o anche S. Agostino e S. Antonio abate, ricorrenti in altri contesti relativi al santo. Dalle macerie del crollo della chiesa provengono invece le statue in condizioni disperanti di S. Giuseppe e della Madonna, ora nei depositi del Museo di S. Martino, tutto ciò che resta di uno dei Presepi degli Alamanno alla cui finitura era stato chiamato il pittore napoletano Francesco Felice.

Se comunque la magnifica Madonna capuana era tra le cinque statue del sontuoso altare ligneo di cui parla il Pascale, non è da escludere che l'opera, da datare al 1480, sia stata conclusa dallo stesso pittore-doratore. Fuori contesto come quasi tutta la scultura lignea giunta ai nostri giorni, nel corso della ricognizione in vista della mostra napoletana del 1950 si trovava dentro un'alta nicchia a muro, protetta da vetro, che forse ha contribuito a preservare la splendida finitura di superficie; i suoi motivi decorativi policromi, esaltati dall'oro, l'avvicinano molto più al simulacro di *N.S. di Bonaria* che alle statue presepiali degli Alamanno. Si può immaginare il baluginio dell'oro sulle superfici del retablo, sulle nicchie e sulle statue illuminate dalle tremolanti fiammelle delle candele⁵¹.

La Gaeta, che forgia il nome "Amico di Laurana" per l'autore della *Madonna della Purità*, non l'associa nè alla Madonna di Bonaria nè all'Annunciata, date dalla Serra al "Maestro della Madonna di Bonaria", mentre riprende dal Bologna l'interessante confronto con *Madonna in maestà*, del trittico della chiesa di S. Elia a Furore (Salerno), dipinto da Angelo Antonelli nel 1479. Più che la luminosità del colore e il perfetto ovale della Madonna, ci interessano i motivi decorativi dorati e damascati, in linea con opere spagnole circolanti nella seconda metà del secolo in ambito meridionale, e, considerato che l'Antonelli era capuano, non sembra fuori luogo l'accostamento della sua finitura di superficie a quella della Madonna della Purità⁵².

⁵¹ L. SIDDI, *Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna*, in *Estofado*, cit., pp.57-65.

⁵² L. GAETA, *Sculture in legno*, cit., pp. 79-80, figg. 28-29; EAD., *L'escultura a Nàpols durant el segle XV*, in *Escultura*, II, cit., pp. 244-250. Nello stesso volume: M.R. MANOTE I CLIVILLES, *L'art en terres d'Italia*, pp. 238-239; L. BUTTA, *L'escultura a Sicilia al segle XV*, pp. 251-259; M.G. SCANO NAITZA, *L'escultura del gòtic tardà a Sardenya*, pp. 260-269.

Se la Gaeta non si sbilancia tanto da assegnarla a uno degli scultori presenti a Napoli nella seconda metà del '400, non possiamo sottovalutare il forte rapporto che unisce il Laurana a Pietro da Milano: la sua fama o la conoscenza diretta di lavori suoi spinge il Magnanimo a richiederlo nel 1452 al governo di Ragusa, che dà l'assenso al suo allontanamento. Nel 1452 è documentato a Napoli, l'anno dopo riceve compensi insieme a Francesco Laurana, Pere Joan, Paolo Romano e numerosi collaboratori. Nel febbraio 1458 è pagato per completare le figure dell'Arco trionfale di Castel Nuovo, ma quel che gli si attribuisce con una certa sicurezza è solo la grande statua della *Giustizia* sull'arco esterno. Che per il Castel Nuovo abbia svolto più un ruolo di architetto che di scultore si deduce da una lapide datata 1470, un tempo in S. Maria la Nova. Dopo la morte di Alfonso, che lo aveva onorato del titolo di cavaliere e gli aveva fatto dono della cappella cui destinare la sepoltura per sé e per i suoi discendenti, lasciò Napoli. È documentato alla corte provenzale nel 1461, dove si trova anche Francesco Laurana, quando firma la medaglia con l'immagine di Roberto d'Angiò, e resta alla sua corte fino al 1463. Tornato a Napoli nel 1464 è capomastro di tutte le opere litiche per l'Arco, ma tra le sculture documentate è pervenuta soltanto *L'incoronazione di Ferrante* nell'arco inferiore di Castel Nuovo, realizzata tra il 1465 e il 1468, e, ad Arienzo, il *Sepolcro di Giovannella Stendardo* del 1471 nella chiesa di S. Agostino, mancante di quattro Virtù e di una Madonna dolente. Muore a Napoli nel 1473⁵³.

Tra gli scultori del tempo di Ferrante, è emersa qualche novità riguardo ad Anequín di Bruxelles, menzionato nel 1461 insieme a Luigi di Leyda e nel 1482, in occasione dell'inventario dei suoi beni fatto redigere dalla sua vedova, Alessandra Sagliano. Anequín è stato identificato con il maestro Avicinio o Annichino sulla base di un contratto del 1473 dal quale risulta il suo intervento di scultore-intagliatore sull'incorniciatura di una tavola dipinta con la *Passione di Cristo* da Pietro Befulco per la Compagnia della Santa Croce⁵⁴. La Gaeta, che pubblica alcuni settori della cornice della tavola della Passione di Cristo, ravvisa nelle figure degli *Angeli* che si affac-

⁵³ F. STRAZZULLO, *Documenti sull'attività napoletana dello scultore milanese Pietro da Milano (1453-1473)*, in «Archivio storico per le provincie napoletane», III (1963), pp. 325-341; F. ABBATE, *Appunti su Pietro da Milano scultore e la colonia lombarda a Napoli*, in «Bollettino d'Arte», 26, 1984, pp. 73-86; R. NOVAK KLEMENCIC, *Voce Pietro da Milano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 83, 2015.

⁵⁴ A. ZEZZA, *Compagnia della Santa Croce. Sette secoli di storia a Napoli*, Napoli 2003, pp. 111-130.

ciano fra il fogliame stilemi prossimi a quelli degli angeli del Presepe di S. Giovanni a Carbonara e del Presepe di Palma di Maiorca⁵⁵.

Il modo in cui viene realizzato il fogliame aguzzo originato dai cartigli simili a steli, mi richiama quello inserito da Pere Joan nello stemma litico dell'arcivescovo de Sagarriga nel Retablo maggiore della Cattedrale di Barcellona, quello che compare tra i decori marmorei nel *Monumento funebre del principe Alfonso* (1480-90), e soprattutto il *Rameau de houx* (o *de vigne*) del disegno e del bulino di Martin Shongauer⁵⁶. Trovo, invece, la qualità dell'intaglio degli angeli suonatori di Palma decisamente più scadente, perfino sgrammatica, rispetto a quelli di S. Giovanni a Carbonara, che hanno precedenti pittorici nel 1440 a Firenze nelle vesti a doppio sbuffo nell'*Annunciazione* di Filippo Lippi nella chiesa di S. Lorenzo, e scultorei nei volti angelici del retablo in legno dorato e policromato dell'*Incoronazione della Vergine* di Michael Pacher del Santuario di S. Volfango, databile 1480⁵⁷. Tra le opere di Befulco, invece, mi interessa considerare la pala della *Madonna col Bambino in trono e Santi*, datata 1490, ora nel Museo di Capodimonte (fig. 38) per la figura, tra i Santi in adorazione, di un santo Stefano che ha fattezze simili a quelle di Ferrante e porta un mantello col motivo simbolico e "regale" della melagrana⁵⁸. Questo motivo "regale" è esaltato nello sfarzoso manto dello scomparto con *La principessa Eudòxia davanti alla tomba del santo*, del *Retaule de Sant'Esteve de Granollers* (fig. 39), contrattato da Pau Vergós negli anni 1491-1494⁵⁹.

Venendo al *Presepe* della cappella dell'Hopital General di Palma de Mallorca, appendice della chiesa di Sant Crist de la Sang, quale ora appare al visitatore (fig. 40), è il risultato di pesanti perdite (forse iniziate prima del suo trasferimento dalla fatiscente chiesa di Jèsus extra muros), aggiunte e manipolazioni subite nel tempo: basti dire degli angiolotti e delle decorazioni barocche sulla volta o delle pecore che finiscono affacciate sul bordo dell'arcone aperto a contenere la sacra rappresentazione. Quanto alla Vergine (fig. 41), rimanda all'ambito degli Alamanno la pia attitudine del-

⁵⁵ L. GAETA, *Sculture in legno*, cit., figg. 25 e 31.

⁵⁶ Si veda per lo stemma il saggio di M.R. MANOTE I CLIVILLES, *Pere Joan*, cit., fig. p. 128; per l'incisione e il disegno dello Schongauer il citato volume *Le Beau Martin*, D37, pp. 206-207.

⁵⁷ AA.VV., *Il Quattrocento ARTE*, vol. 3 della collana *La Grande storia dell'Arte* (stamp.A. Pizzi), E-ducation.it, Firenze 2005, p. 178, fig. 95, e p. 227, fig. 61.

⁵⁸ La foto è in AA.VV., *Museo di Capodimonte*, cit., p. 253.

⁵⁹ J. MOLINA I FIGUERAS, *Al voltant de Jaume Huguet*, in *Pintura*, III, cit., p. 129.

l'ovale del volto piuttosto compunto; ma mentre la figura di S. Giuseppe appare più naturale (figg. 42-43), la sua risulta rigida anche nel panneggio, in cui le fitte pieghe sottili e arrotondate si distendono cautamente giù da sotto bacino fino alla pedana, dove ripiegandosi si allargano spesse con andamento ondivago. Spiccano poco sull'oro i minuscoli motivi decorativi dalla fitta trama poco leggibile, e gli *Angeli musicanti* (fig. 44) sono più rozzi ed elementari di quelli degli Alamanno. Ritengo che quanto resta dell'originario Presepe di Palma sia da distinguere dalla loro produzione presepiale, sebbene non troppo lontana dal loro ambito: non escluderei la paternità di un maiorchino, forse giunto a Napoli con il Sagrera, come suo figlio Giacomo e quel Matteo Forsimanya che insieme nel 1474 trasportano e collocano la scultura della Madonna del Laurana nell'arco d'accesso alla cappella di S. Barbara a Castel Nuovo.

Tra i "resti" di presepi lignei napoletani del Quattrocento messi in salvo nel Museo di S. Martino, i più numerosi sono quelli del Presepe di S. Giovanni a Carbonara. L'originaria presenza di quattro palme con pedana, quindi poste sul piano della scena, e di altre quattro senza pedana, quindi a rilievo in un paesaggio già inizialmente dipinto sullo sfondo, dell'asino e del bue, del Bambinello (in un giaciglio di vimini?), e soprattutto della stella annunciante la Natività, segnalata solo dalla Catalano, ci fa avvertiti che quel Presepe occupava originariamente buona parte di una cappella forse voltata a crociera, allestita scenograficamente come una capanna o meglio una grotta, dal cui "cielo" scendeva la stella cometa. Probabilmente una parte degli angeli sedeva sul bordo del "tetto" della sacra rappresentazione, in cui la povertà del legno trova nell'oro riscatto, nobilitazione e verosimiglianza non solo nelle posture dei personaggi ma anche nell'introduzione di elementi vegetali e animali. Peraltro anche nella scultura monumentale legata all'architettura e in quella sepolcrale, così importante nell'arte gotica, lo stile fiammingo-borgognone finisce per soppiantare l'eleganza stilizzata del gotico francese, portandovi realismo nei dettagli, nelle folte capigliature minuziosamente descritte, nelle pieghe spezzate di vesti sontuosamente decorate. Delle diverse scuole che si formano in Castiglia (oltre a quella di Toledo, dove alla decorazione scultorea della Porta dei Leoni della Cattedrale, tra il 1452 e il 1465 operano, come si è accennato, Juan Alemán e Hanequín di Bruxelles), in quella di Burgos si impone soprattutto negli ultimi decenni del secolo il virtuosismo tecnico dello scultore di origine fiamminga Gil de Siloé, che intaglia sia l'alabastro sia il legno. Ne sono straordinari esempi il sontuoso *Sepolcro del principe Alfonso*, figlio di Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia, e l'opulento *Retablo*

ligneo ricco di altorilievi e decori, splendente d'oro e colori traslucidi (1483-93) alla Certosa di Miraflores⁶⁰.

Un'eco di questo splendore raggiunge la scultura devozionale in legno nei territori italiani legati alla Corona aragonese. Se indubbiamente, come si può costatare a Napoli, anche artisti nordici come gli Alamanno sono influenzati dal Rinascimento italiano, tuttavia un tratto singolare, di ascendenza ispano-fiamminga, è costituito dalla policromia, di cui l'oro è, anche tecnicamente, alla base. Permane così nel Presepe di S. Giovanni a Carbonara quell'impronta che lo separa, per esempio, dallo spirito rinascimentale fiorentino del rilievo marmoreo con la *Natività* di Antonio Rossellino nella cappella Piccolomini a S. Anna dei Lombardi a Napoli, del 1475⁶¹. Ritengo però che, come in quel rilievo, anche nel Presepe degli Alamanno una parte degli angeli giunti fino a noi doveva sedere su un'arcata o sullo spiovente di una capanna.

Secondo la descrizione ottocentesca di Raffaele D'Ambra, riportata nel breve ma importante saggio della Catalano⁶², la cappella originaria era "tutta formata a presepio", cioè "a quella maniera di grotta", e vi erano presenti i Magi e alcune donne. In una delle due figure femminili superstiti la scritta "Gremium Virginis Erit Salus Gentium", tracciata sul cartiglio, ha consentito l'individuazione della *Sibilla Persica*, cui si riferisce quella profezia. Secondo il Causa il suo autore è Pietro, ancora intriso di umori nordici; quanto ai due "Profeti" (solitamente nei retabli in compagnia delle Sibille), sembra della stessa mano della Sibilla Persica quello con turbante e corona sotto la calotta, che potrebbe raffigurare un *Re Mago* (sempre che la corona inserita nel copricapo non sia un'aggiunta interpretativa). La Catalano ritrova un turbante simile sulla figura femminile all'estrema sinistra della *Deposizione dalla croce* dipinta su tavola per S. Domenico Maggiore da Colantonio (1455-60), ora a Capodimonte, e nella veste di una delle Marie il motivo tessile della melagrana che decora anche quella della Madonna del Presepe Carbonara. Dei numerosi guasti del tempo e dei successivi, maldestri tentativi di rimediare con il reintegro alle cadute di parti sporgenti (per es. le mani di S. Giuseppe, del Profeta, della Sibilla e

⁶⁰ M.E. GOMEZ MORENO, *La scultura spagnuola*, Fratelli Fabbri editori, Milano 1968, pp. 7-9, tav. XVI. È bene ricordare il figlio di Gil, Diego de Siloé, che tra il 1514-1515 lavora nella cappella Caracciolo a S. Giovanni a Carbonara con Bartolomé Ordóñez, e che soprattutto quest'ultimo sembra entrare in sintonia con gli epigoni degli Alamanno.

⁶¹ AA.VV., *Il Quattrocento*, cit., ARTE, vol.3 della collana *La Grande storia dell'Arte* (stamp.A. Pizzi), E-ducation.it, Firenze 2005, p. 318, fig. 59.

⁶² M.I. CATALANO, *Lame dell'oro*, cit., pp. 58-60, 64 e 65, figg. 6 e 11.

le ali degli angeli), dà conto la studiosa, secondo la quale nella disposizione della scena la Vergine doveva occupare una assoluta frontalità scenografica, mentre dovevano essere inserite sul fondo le figure dai “retri incompiuti e cavi” (figg. 45-46), che considera scolpite ad altorilievo⁶³.

A mio parere, tuttavia, la cavità ad andamento rettangolare sul retro della statua del Profeta, nata dall’esigenza di svuotare il midollo del legno per evitarne le fessurazioni, mostra nella foto i segni di un incasso destinato ad accogliere un pannello di chiusura, come si può ipotizzare nel caso della statua della Madonna orante. Infatti sul retro del manto i capelli, che sui lati scendono ben al di sotto della vita, nella zona centrale sono interrotti anche al di sopra della cavità: segnale o di grosse fenditure come reazione alle variazioni dell’umidità del legno e dei leganti utilizzati nella preparazione o di fatti catastrofici occorsi a distanza dalla finitura dell’opera.

Nella statua della Madonna di Bonaria, invece, la cavità sul retro che parte venti centimetri circa sotto il collo e giunge fino alla base, visibile attraverso le analisi radiografiche, è tuttora chiusa da un pannello rettangolare in abete bianco, mai rimosso, ancora dotato della finitura in *estofado* col grande motivo centrale della melagrana. Gli ultimi fondamentali apporti alla conoscenza del Maestro della Madonna di Bonaria e indirettamente anche degli Alamanno, le cui opere continuano a costituire il principale riferimento, vengono dai risultati dell’ultimo restauro. Ne danno conto, nella parte relativa al simulacro di Bonaria, diversi interventi nel volume *I segni della devozione*⁶⁴. Ho già accennato a un primo fondamentale risultato: l’opera, che si riteneva realizzata in legno di carrubo, è ricavata, con l’eccezione di poche parti aggettanti, da un unico tronco di ontano campano, cosa che stabilisce definitivamente la sua provenienza, già indicata dal Brondo e sostenuta innanzitutto dalla Serra. L’accostamento all’Alamanno si rafforza per la presen-

⁶³ Sulla derivazione del dipinto da uno degli arazzi con *Scene della Passione* tessuti dai cartoni di Rogier van der Weyden, acquistati nel 1455 dal Magnanimo, e sullo stretto rapporto intercorso tra Colantonio e il fiammingo Petrus Christus, ben noto a Napoli, autore di un *Compianto* (ora a Bruxelles), dipinto a fine decennio, si veda M. CONFALONE, *Museo di Capodimonte*, cit., p. 266.

⁶⁴ AA.VV., *I segni della devozione. Sant’Efsio e la Madonna di Bonaria: filologia e culto nel restauro dei due simulacri più venerati della Sardegna*, a cura di P. Olivo e M. Passeroni, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2010. in particolare si vedano di M. PASSERONI, *La Madonna di Bonaria: il culto; La Madonna di Bonaria: storia degli studi, aspetti stilistici, tecnici, iconografici; La Madonna di Bonaria: i restauri*, pp. 23-38; M.F. PORCELLA, *La Madonna di Bonaria: lettura in chiave biblico-teologica di un’immagine devozionale*, pp. 39-47; C. FALCUCCI, *Madonna di Bonaria: indagini diagnostiche*, pp. 50-67; G.J. TAUTSCHNIG, *Il restauro della scultura lignea di “Nostra Signora di Bonaria”*, pp. 68-75.

za nella Madonna di Cagliari della cavità creata con lo svuotamento del midollo del legno, che troviamo nella Madonna adorante e in uno dei Profeti del Presepe di San Giovanni a Carbonara. La perfetta finitura del pannello nel caso di Bonaria indica che il committente non intendeva lesinare sulle spese o che la fruizione frontale per la statua non era l'unica e che doveva essere vista in tutti i suoi lati per il trasporto in processione.

Il Salis si sofferma su questo dato di natura prettamente tecnica che accomuna la Madonna di Bonaria e quella del Presepe a Carbonara. Ricavate da un unico blocco, entrambe le statue presentano una cavità interna non perfettamente verticale che parte dal centro della base e sale in diagonale verso la spalla sinistra. Nella statua cagliaritana la cavità è coassiale al tronco per evitare fessurazioni del capo tanto della Madonna quanto del Bambino (fig. 47), ma è per ora solo ipotizzabile che questa soluzione tecnico-operativa fosse comune alla statua del presepe napoletano. Si tratta, secondo lo studioso, di una caratteristica così peculiare da diventare decisiva per la definizione del corpus del Maestro della Madonna di Bonaria; a conferma della suggestiva ipotesi sarebbero però necessari interventi di restauro e adeguate indagini tecnico-diagnostiche in grado di confermare la continuità di questa prassi esecutiva nelle altre statue riferibili all'affollata bottega degli Alamanno⁶⁵.

Mi sembrano interessanti gli apporti offerti dalle indagini radiografiche eseguite nel corso del restauro del simulacro cagliaritano riguardo agli attributi oggi mancanti: oltre alle antiche corone previste sul capo di Madre e Figlio, attestate dalle forature di chiodi di sostegno e dall'incisione del 1595, l'oggetto tenuto nella mano destra dalla Vergine, del quale resta un pezzetto di legno, non era la candela (miracolosamente accesa al momento dell'arrivo della statua e considerata responsabile delle tracce di bruciature) ma uno scettro o una mistica rosa. Al tempo del Brondo cambiava di volta in volta, sostituito dai devoti ora con *una rica branca de coral* ora con *otros ramilletes graciosos y de mucho precio*; il Bambino, secondo il mercedario, che si sofferma sul suo colorito proprio di un bimbo vivo e in allegria, teneva nella destra la croce, ora mancante: ma dalla sua espressione più incuriosita che allegra, direi che originariamente tenesse in mano un cardellino o un passero, come nel simulacro trecentesco della *Madonna del Miracolo*, nello stesso santuario. Dal restauro vengono risultati importanti riguardo alla preparazione della scultura in vista della stesura cromatica: nelle parti usurate dal tocco di mani sin troppo devote (talora giunte a prelevare con lame pezzetti della veste della

⁶⁵ M. SALIS, *Scultura in legno in Sardegna nei secoli XV-XVI. Apporti esterni e produzione locale*, Gangemi ed., Roma 2020, pp. 43-44 e 92-100.

Madonna ad uso di reliquia) erano visibili non soltanto diversi strati sovrapposti di gesso e colla ma anche parti di incamottatura, probabilmente estesa su tutta la superficie interessata dalla doratura, e addirittura del legno.

A questo punto bisogna proprio tornare sulla *vexata questio* della finitura, a mio parere parte integrante, costitutiva della statua di Bonaria e non solo di quella. Per il Pane l'intervento finale del pittore-doratore sulla *Madonna della Purity* costituisce un'aggiunta d'altra mano che mette in subordine l'impianto scultoreo, mentre per il Middione configura un omaggio al gusto corrente a Napoli in quel tempo: quindi qualcosa di troppo. Riguardo invece alla pittura sarda, secondo lo Spano, che parla di tavole con fondi dorati e damascati, "il colore delle pitture dell'oro dei fondi doveva risplendere come il sole", mentre l'Arù riguardo al *Retablo di Castelsardo* rileva "la subordinazione di tutta la tavolozza agli effetti dell'oro". Diverso il giudizio della Goddard King che non solo mostra apprezzamento per i motivi stampigliati sui fondi oro ma rileva il carattere autoctono anche nell'intaglio delle cornici dei retabli sardi e soprattutto proprio nel sorprendente uso dell'oro indica la loro superiorità rispetto a quelli barcelonesi⁶⁶. La Serra segnala gli interventi di specialisti sia per il disegno delle stoffe preziose, sia per altri tipi di doratura, sia dell'orafa per le oreficerie dipinte; a mia volta ho sottolineato le forti analogie tra l'*estofado de oro* nei dipinti del Maestro di Castelsardo e quelli della statua di *N.S. di Bonaria*. Considerato che la statua era originariamente destinata alla nicchia di un retablo ligneo, poteva essere nata in una bottega in cui lavoravano in sintonia un pittore di bravura non inferiore allo scultore in legno. Riguardo alle contrastanti opinioni riguardo all'intervento del colore e dell'oro sulla finitura di superficie, è appena il caso di ricordare che fin dall'antichità nell'architettura e nella scultura si utilizzavano con la cromia anche inserti in oro, avorio, conchiglie e smalti. Se questo è ancora vero per l'arte classica, tanto più lo è per la scultura gotica, perfino per quella funeraria francese, composta ed elegante come la *Mise au tombeau* in pietra policromata della Collegiata di Notre-Dame de Semur-en-Auxois, nella regione di Borgogna-Franca Contea, datata 1490-91 e attribuita all'atelier di Antoine Le Moiturier⁶⁷. Nel Gotico e nel Tardogotico la policromia e l'oro sono utiliz-

⁶⁶ G. SPANO, *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari 1870, p. 13; C. ARU, *Storia della pittura in Sardegna nel sec. XV*, in «Anuari de l'Institut de Estudis Catalans», 1913, p. 527; G. GODDARD KING, *Sardinian Painting. The painting of the Gold Backgrounds*, London 1923, p. 210.

⁶⁷ AA.VV., *Sculpture*, cit., p. 523.

zati nelle statue e nei retabli lignei non solo per nobilitare l'umile materiale ma anche per suggerire verità e vita alle figure di Madonne e santi inseriti nelle grandi macchine d'altare e nei gruppi scultorei dei Compianti sul Cristo morto e degli stessi Presepi, disposti in cappelle destinate ad accoglierli (in Sardegna per i Compianti del '400 le cappelle delle Anime, poste sotto i campanili). Dato il carattere devozionale e popolare di queste sacre rappresentazioni, è scontato che le tipologie dei personaggi tendessero alla ripetizione e che le varianti dipendessero dall'inventiva del capobottega, sostenuto da collaboratori esperti in settori diversi, compreso il pittore-doratore il cui ruolo non era affatto subalterno a quello dello scultore. È possibile perfino che il suo intervento con la gessatura, a strati spessi, l'incamottatura, il bolo ben disteso, perfettamente allisciato per accogliere l'oro su cui applicare il colore, fosse funzionale anche a nascondere piccoli difetti nell'intaglio.

Come ipotizza il Brondo (forse in base a quanto ancora si faceva nelle botteghe sarde), e come attestano i Presepi scolpiti dagli Alamanno e conclusi da Francesco Felice, forse anche per Nostra Signora di Bonaria l'opera dello scultore potrebbe essere distinta da quella di un pittore-doratore capace di rendere non solo le sfumature cromatiche negli incarnati come fossero carne viva ma anche di riprodurre nelle vesti i sontuosi tessuti cerimoniali del tempo. La preparazione inizia con l'incollaggio di una tela sulla statua già modellata per contenere le contrazioni e dilatazioni non solo del legno ma anche dei materiali igroscopici sovrapposti a strati di gesso e colla animale. Per gli incarnati sono utilizzati bianco di piombo, cinabro e giallorino con legante ad olio, il manto è realizzato con la tecnica propria *dell'estofado de oro*: su preparazione a bolo rosso-arancio la superficie è stata completamente dorata, quindi brunita con una pietra dura e infine coperta con colori a tempera; azzurrite per il manto, lacca verde per la sua fodera e lacca rossa per la veste. Si è quindi asportato il colore con una punta d'osso per far riemergere l'oro esaltando i motivi decorativi policromi dei finti velluti, sete e damaschi. Per il manto, marcatamente inscurito dall'alterazione del legante proteico dell'azzurrite sull'oro, il pittore ha utilizzato un disegno a schema libero radiante "con motivi fitomorfi di medie dimensioni, quali volute di foglie, fiori di cardo, fiori a corolla e melagranne", e, per i suoi bordi, una decorazione con finte perle e gemme incastonate, mentre la decorazione della veste, è incisa e decorata a schema modulare a maglia con motivi vegetali e floreali di piccole dimensioni⁶⁸.

⁶⁸ G.J. TAUTSCHNIG, *Il restauro*, cit., pp. 68-70.

Secondo la Pasolini il motivo simbolico della melagrana, presente nel sontuoso manto di *Nostra Signora di Bonaria*, trova precisi riscontri in preziosi paramenti liturgici rinascimentali, di cui resta copiosa rappresentazione tra 1460-1490 non solo nei dipinti ma anche nelle testimonianze materiali. I confronti più pertinenti conducono al *Piviale di Pio II* (1458-1464), in raso di seta broccato in oro, dove maglie ogivali racchiudono grandi fiori di melagrana e cardo, conservato nel Museo diocesano di Pienza. Un utile confronto istituisce anche con le vesti funebri di Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini, morto nel 1468, note attraverso il disegno realizzato nel 1920 al momento della ricognizione, e sono quasi sorprendenti i richiami al fastoso decoro del “robone” di Ferdinando I d’Aragona (1494 ca.) e a quello più elaborato di Ferdinando II (1496 ca.), sepolto a Napoli in S. Domenico Maggiore. Sulla base dei confronti pittorici e tessili, l’analisi dei motivi decorativi del manto della Madonna cagliaritana secondo la Pasolini conferma la datazione del simulacro all’ultimo quarto del Quattrocento per le notevoli affinità “nello schema compositivo e nell’utilizzo di analoghi abbinamenti cromatici (nelle diverse tecniche con i citati tessuti veri del velluto operato, del lampasso lanciato o del damasco broccato)” e nei motivi decorativi del manto. Anche la Pasolini trova analogie più stringenti tra l’estofado di Nostra Signora di Bonaria e quello della *Madonna della Purità* di S. Eligio a Capua e del *S. Giuseppe* di S. Domenico Maggiore a Napoli che con quelli delle Madonne di S. Giovanni a Carbonara e della SS. Annunciata⁶⁹.

Se la data del 1507 della statua di *S. Giuseppe*, già parte di un Presepe originariamente formato da 28 figure realizzato per la cappella della Natività della chiesa napoletana da Pietro Belverte, il cui cognome italianizzato tradisce l’origine fiamminga (Bilivert), risulta troppo avanzata rispetto agli ultimi decenni del Quattrocento proposti per la Madonna di Bonaria, si può pensare che nella sua formazione abbiano influito i modelli presepiali degli Alamanno e forse quelli più alti della Madonna di S. Eligio a Capua e della Madonna cagliaritana, assegnate dalla Serra allo stesso maestro insieme a quella di Palazzo Venezia, proveniente dalla chiesa dell’Annunciata. È mia opinione che l’*Annunciata*, inclusa come *Maria Bambina* nel gruppo dell’ignoto “Maestro della Madonna di Bonaria”, pur non facendo parte del presepe scolpito nella bottega Alamanno sia stata “finita” in quella di Francesco Felice; la sua

⁶⁹ A. PASOLINI, *Contributo allo studio della statuaria in estofado de oro. Confronti tessili*, in «*Oltre Longhi*»: *ai confini dell’Arte. Scritti d’Arte per gli ottant’anni di Francesco Abbate*, a cura di N. Cleopazzo, M. Panarello, Centro Studi Previtali, Portici 2019, pp. 85-9, con bibliografia precedente della stessa studiosa.

provenienza dalla chiesa dell'Annunziata e i motivi decorativi dell'estofado de oro la pongono in diretto collegamento con il presepe realizzato per quella chiesa dagli Alamanno e da Francesco Felice. Sono più tenui, invece, i legami con questi autori delle altre due statue, espressioni più alte e compiute della temperie artistica internazionale che, dietro l'impulso impresso dal Magnanimo si afferma pienamente nella Napoli aragonese durante il lungo regno di Ferrante e quelli brevi del primogenito Alfonso II (1494-95), e di suo figlio Ferdinando II (Ferrandino, re di Napoli dal 1495 al 1496), dunque fino alla fine del Quattrocento. Contestualmente il cosmopolitismo artistico raggiunge il suo apice in Spagna con l'ascesa al trono nel 1479 di Ferdinando II d'Aragona, che insieme alla consorte Isabella di Castiglia per via ereditaria acquisiscono il governo di gran parte dell'Europa. In questa fase per volontà di vescovi ed ordini religiosi in Sardegna si costruiscono o restaurano chiese e cattedrali, si ampliano con nuove cappelle e si arricchiscono di retable pittorici, non sempre giunti fino a noi. Tra quelli sopravvissuti, resta nell'anonimato il "Maestro di Sanluri", nome convenzionale dato all'autore del *Retablo di S. Eligio*, altri sono dispersi, altri venduti ed emigrati all'estero, come il *Retablo di S. Pietro Martire* del Figuera. Il catalano Joan Barceló, che dal 1488 va e viene da Barcellona alla Sardegna, apre bottega a Sassari, vi sposa una sarda e nel 1516 vi finisce la vita, lascia la firma sul *Retablo della Visitazione*, ora alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari (fig. 48). Gli si avvicina l'autore non ancora identificato del *Retablo del Presepio*, nella stessa Pinacoteca, molto sensibile anche alla lezione del "Maestro di Castelsardo". Quest'ultimo, che si muove tra Barcellona e la Sardegna, è a capo di una ben organizzata bottega in cui maturano personalità diverse e ben individuabili, tra cui il pittore sardo Giovanni Muru, autore della predella firmata e datata 1505 del retablo maggiore della chiesa palatina di Ardara, che se non è direttamente identificabile con lui, quantomeno è il suo principale collaboratore⁷⁰.

Mi pare indubbio che il simulacro di *N.S. di Bonaria* e le Madonne dipinte dal Maestro di Castelsardo rimandino a una temperie artistica comune, rivelata dalla concezione solenne della figura, dalla struttura del

⁷⁰ Cfr. M.G. SCANO NAITZA, *Presentazione. Il Maestro di Castelsardo: lo stato della ricerca*, in AA.VV., *Il Maestro di Castelsardo* (Arti della giornata di studio a cura di A. Pasolini), Janus ed., Cagliari 2010, pp. 9-68. Ritengo che il pittore Johannes Muru sia da identificare con il canonico Johannes de Muru, presente dal 22 marzo 1492 al 17 ottobre 1512 alle riunioni del Capitolo di Sorres accanto all'arciprete Johannes Cataholo, principale committente del retablo di Ardara. Tutti gli altri scomparsi pittorici sono da attribuire ad un modesto aiuto (*Il registro di S. Pietro di Sorres*, introd. di R. Turtas, ed. crit. a cura di S. Piras e G. Dessì, Cagliari 2003, *passim*).

volto delicatamente arrotondato, dalle lunghe chiome sciolte in ciocche ondulate sulle spalle e dalle sontuose vesti in *estofado de oro* col motivo dominante della melagrana nel manto. In particolare le analogie tipologiche risultano chiaramente dal confronto con l'*Incoronazione della Vergine in trono e angeli musicanti*, scomparto centrale del mutilo retablo della Cattedrale di S. Antonio abate di Castelsardo (figg. 49a, b), e con l'emigrata *Vergine in trono con angeli e committenti* del Museum and Art Gallery di Birmingham. Nondimeno, se vale la provenienza dalla Campania del legno in cui è scolpito il gruppo di Bonaria, considerate le analogie fisionomiche – che nella scultura devozionale tendono a ripetersi – e la comune complessità sincretistica dei riferimenti culturali e artistici sardo-campani-iberici, è necessario ricercarne la genesi in prossimità degli Alamanno, ipotizzando la paternità di uno scultore più dotato del maestro, in perfetta sintonia con il pittore nel rendere sottili sfumature sentimentali insieme alla maestosità regale espressa anche della splendida finitura delle vesti e del manto.

Resta ignoto il nome del committente, probabilmente personalità di rilievo dell'Ordine della Mercede, devoto alla *Madonna del Miracolo* venerata da tempo nel Santuario ma già "invecchiata", o forse un importante mercante in contatto con la capitale partenopea e con la Spagna (come Nicholao Gessa, mercante di Villa di Chiesa, che nel 1481 in occasione dell'investitura di diritti feudali da parte di Ferdinando II il Cattolico, nomina suo procuratore il mercante barcellonese Pietro Giovanni Torralles), se non di un altro importante mercante, Joan de Sancta Creus, signore di Tuili dal 1481, presente all'atto di consacrazione dell'altare nel 1489, committente quindi del retablo, di cui doveva essere in sede almeno lo scomparto con la *Madonna in trono*.

La datazione del nostro veneratissimo simulacro di *Nostra Signora di Bonaria*, ancora basata su ipotesi interpretative, non è certa: ma se, come credo, è corretto avvicinarla alla *Madonna della Purità* non solo per l'*estofado de oro* ma anche per l'impostazione monumentale della figura della Vergine e il naturalismo quasi "rinascimentale" del Bambino, bisogna tener conto che secondo la citata cronaca del Pascale la statua, già considerata dal Causa frutto dell'attività iniziale di Pietro Alamanno a Napoli in quanto intrisa di umori nordici, era invece presente sull'altare maggiore di cui nel 1480 si era ornata la chiesa di S. Eligio a Capua. Questa data vale, a mio avviso, come termine *post quem* per la statua cagliaritana, che richiama soprattutto per l'*estofado* delle vesti i citati esempi sardo-catalani, cui bisogna ancora aggiungere, tra i confronti con il Maestro di Castelsardo, la *Madonna del latte* del MNAC di Barcellona, che reca intagliato alla som-

mità della cornice in fuga alterna il motivo del già richiamato *Rameau de vigne* di Martin Schongauer.

Anche queste analogie, insieme alle attente letture stilistiche del Maltese e dalla Serra, confermano la mia convinzione che il simulacro di Bonaria sia da collegare alla Madonna di Capua e forse all'Annunciata di Palazzo Venezia, solitamente attribuita a Pietro Alamanno, che direi più precoce delle altre due a mio parere databili agli anni 1480-1489. Uno scultore, ritengo, attivo in prossimità di Pietro Alamanno ma non identificabile con lui, in cui le componenti culturali iberiche presenti in ambito napoletano prevalgono su quelle di derivazione germanica.

Più in generale, per giungere al chiarimento dei problemi critici e attributivi relativi non solo al simulacro di Bonaria ma anche ad altre statue d'altare, oggi fuori contesto, la ricerca d'archivio dovrà orientarsi non tanto sulla commissione di una singola scultura, per la quale non è da escludere un accordo privato tra pittore e scultore, quanto piuttosto del retablo in cui doveva armoniosamente inserirsi. È anche il caso di avvertire che in Sardegna i rari documenti di allogazione finora messi in luce per quasi tutto il Quattrocento riguardano retabli esclusivamente pittorici, mentre il primo esempio giunto fino a noi di polittico dotato di una statua lignea nella nicchia centrale è il *retablo maggiore di Ardara*, cui segue quello eseguito nel 1518 per la parrocchiale di Villamar da Pietro Cavarò, di cui sono noti i legami con Napoli, che reca nello scomparto centrale la statua lignea della Madonna col Bambino di Giovanni da Nola⁷¹.

⁷¹ Sul Maestro di Castelsardo, nome forgiato da C. ARU, *Il "Maestro di Castelsardo"*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», I-II, 1928, pp. 27-54, e sugli altri maestri che hanno lavorato nei retabli sardi esiste una nutrita bibliografia: R. SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980; Ead., nel citato volume del 1990; AA.VV., *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*, Catalogo della mostra New York IBM, ed. M&T Sardegna, Cagliari 1993; C. LIMENTANI VIRDIS, M. PIETRIGIOVANNA, *Polittici. Pala d'altare dal Gotico al Rinascimento*, ed. Arsenale, Verona 2001. Tra gli apporti più recenti: M. SALIS, *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, n. 9, Collection Histoire de l'art Perpignan 2015; F. TAMPONI, *Il retablo perduto. Cronografia di un'ipotesi*, ed. SUSIL, a cura di A.L. Sanna, F. Delogu, P.C. Ricci, coll. Santandria, Tempio-Ampurias 2019. Senza tornare sull'ampia bibliografia relativa al Retablo di S. Pietro a Villamar, richiamo per la statua della *Madonna del latte* A. GRELLE IUSCO, *Arte in Basilicata*, Matera 1981, p. 65, che per prima l'attribuisce a Giovanni da Nola, e chi scrive in *L'apporto campano nella scultura*, cit., pp. 125-127, dove metto in rapporto Pietro Cavarò come tramite di Salvatore Aymerich nella commissione della statua. Su questo personaggio cfr. A. PASOLINI, *El caballero de la Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*, in «Quintana», 8, 2009, pp. 173-211.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Figg. 1-3. "Maestro di N.S. di Bonaria", *Nostra Signora di Bonaria*, Cagliari, Santuario di Bonaria.



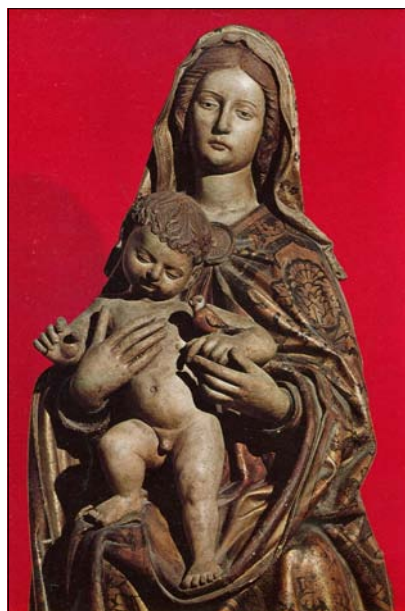
Figg. 4-5. *Volti della Madonna e del Bambino* (post-restauro).



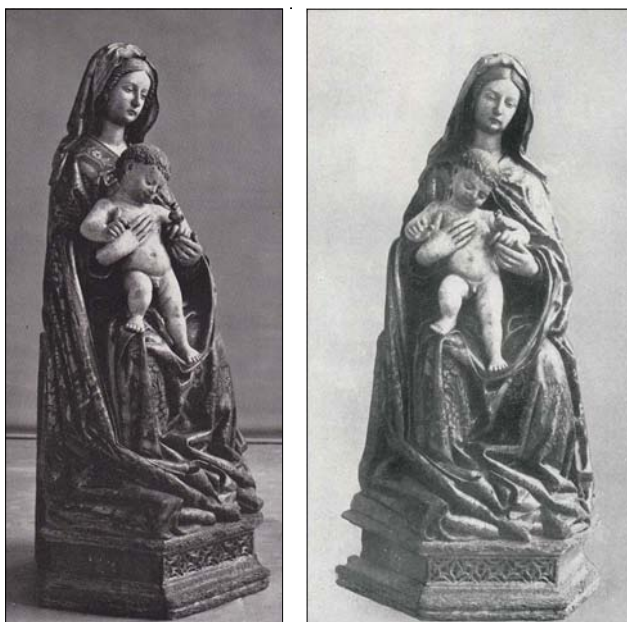
Fig. 6. *N.S. di Bonaria*, parziale del busto con la cintura e il panneggio.



Fig. 7. *N.S. di Bonaria*, pedana con motivo decorato a traforo.



Figg. 8-9. "Maestro di N.S. di Bonaria", *Madonna della Purità*, 1480, parziali a mezza figura scorcio e prospetto, Duomo di Capua (da S. Eligio).



Figg. 10-11. *Madonna della Purità*, figura intera (scorcio e prospetto).



Figg. 12-13. Anonimo (Alamanno o "Maestro di N.S. di Bonaria"?), *Annunciata*, Roma, Museo di Palazzo Venezia.



Fig. 14. "Mart: V? belga", *Madonna di Bonaria con le SS. Eulalia e Cecilia*, 1595, bulino su rame, Cagliari, coll. Dalmasso.



Fig. 15. Anonimo. *La cassa portata alla chiesa di Bonaria*, fine '500/primi '600, ovato in legno intagliato e dorato, Cagliari, convento di Bonaria.



Fig. 16. Anonimo. *Arrivo della cassa e scorcio di Cagliari dal mare*, fine '500 - primi '600, ovato in legno intagliato e dorato, Cagliari, convento di Bonaria.



Fig. 17. P. e G. Alamanno/F. Felice, *Presepe* (parziale), 1478-1484, Napoli, Museo S. Martino (da S. Giovanni a Carbonara).



Fig. 18. P. e G. Alamanno/F. Felice, *Madonna* (Presepe di S. Giovanni a Carbonara).



Figg. 19-20. P. e G. Alamanno, *Profeti* (Presepe di S. Giovanni a Carbonara).



Figg. 21-23. P. e G. Alamanno, *Sibille* (Presepe di S. Giovanni a Carbonara).



Figg. 24-25. Alamanno, *Angeli* (Presepe di S. Giovanni a Carbonara).



Fig. 26. P. e G. Alamanno, *Angelo* (Presepe di S. Giovanni a Carbonara).



Figg. 27-28. P. e G. Alamanno, *Madonna*, ante 1484, Napoli, Museo S. Martino (Presepe della cappella dell'Ospedale dell'Annunziata).



Fig. 29. P. e G. Alamanno/F. Felice, *S. Giuseppe*, Napoli, Museo di S. Martino (Presepe dalla Cappellina del Sacramento, Ospedale Annunziata).



Fig. 30. Bottega Alaman-
no (?), *Angelo portatorcia*,
Museo dell'Aquila.



Figg. 31-32. Anonimo, *Madonna col Bambino*, Museo
di Capodimonte (dalla chiesa di S. Agostino
alla Zecca, Napoli).



Fig. 33. P. Alemanno, *S.
Agata*, Abbazia di Monte-
cassino (dalla chiesa S.
Chiara, Napoli)..



Fig. 34. L. Dalmau, par-
ziale de *La Virgen de los
«Consellers»*, 1445, dipinto
ad olio su tavola per la cap-
pella de la Casa de la Ciu-
dad di Barcelona, MNAC.



Figg. 35. “Maestro di S. Severino”, registro inferiore del polittico smembrato della *Madonna con Bambino e santi* (1474-79): al centro S. Severino in trono, a destra i SS Severino e Sossio, a sinistra SS Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, Museo di Capodimonte (dalla chiesa dei SS. Severino e Sossio, Napoli).



Fig. 36. R. De Osona, *S. Pietro in trono* (1475-85), Barcelona, MNAC (dal Museo arcipretale di Morella, Valencia).



Fig. 37. J. Huguet e collaboratori, *Consacrazione di S. Agostino*, 1463-1486, (dal Retablo di S. Agostino di Barcellona), MNAC.



Fig. 38. P. Befulco, *Madonna e santi*, 1490, Museo di Capodimonte.



Fig. 39. P. Vergós, *La Principessa Eudoxia alla tomba di S. Stefano* (1491/1494 (dal *Retaule de S. Esteve de Granollers*), MNAC.



Fig. 40. Anonimo, *Presepe* (parziale), Hopital de Sang de Christ, Palma di Mallorca.



Fig. 41. Anonimo *Madonna orante*, Presepe dell'Hopital de Sang de Christ, Palma de Mallorca.



Figg. 42-43. Anonimo, *S. Giuseppe e Madonna orante*, Presepe dell'Hopital di Palma de Mallorca.



Fig. 44. Anonimo, *Angeli musicanti*, Presepe dell'Hopital de Palma de Mallorca.



Figg. 45-46. Alamanno, *Madonna e Profeta* (retro), Museo di S. Martino, Napoli (presepe di S. Giovanni a Carbonara).

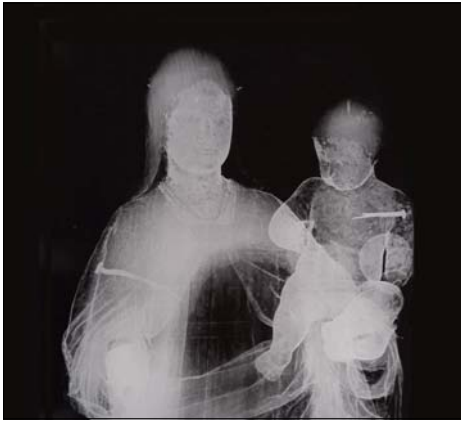


Fig. 47. “Maestro di N.S. di Bonaria”, *N.S. di Bonaria*, Immagine radiografica durante il restauro.



Fig. 48. J. Barceló, *Retablo Visitazione*, scomparto centrale, Cagliari, Pinacoteca nazionale.



Fig. 49-a. Maestro di Castelsardo, *Madonna in trono* (ante 1492), scomparto centrale, Castelsardo, Duomo di S. Antonio Abate.



Fig. 49-b. *Madonna in trono*, particolare della veste.

GIOVANNI MURGIA

IL SIGNORE DI MARA ARBAREY: SALVATORE AYMERICH,
DA SPREGIUDICATO MERCANTE A MUNIFICO MECENATE

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. L'ascesa sociale di don Salvatore. - 3. Il viceré Cardona tra conflitti cetuali e politico-istituzionali. - 4. La trama diabolica dell'Inquisitore Andrea Sanna. - 5. Don Salvatore: il mecenate.

1. *Premessa* – Nel regno di Sardegna, quando nel 1519, con l'elezione imperiale, Carlo V d'Asburgo, ereditava dai suoi antenati un enorme complesso territoriale¹, la politica del *redreç*, avviata dall'avo Ferdinando II d'Aragona, sembra ormai aver esaurito la sua spinta di rinnovamento che l'aveva caratterizzato sul piano politico-istituzionale, economico-fiscale e religioso. Il progetto politico di imbrigliare le autonomie corporative e feudali per ricondurle ed ancorarle ad un sostanziale potenziamento dei poteri della burocrazia statale di fatto non si era realizzato.

Per la prima volta la Corona di Castiglia e quella d'Aragona si venivano a trovare cumulate su una sola testa, ma nel contempo inserite in una impalcatura di potere dalle prospettive tanto esaltanti quanto preoccupanti sia per l'ampiezza, discontinuità e varietà dei suoi domini, sia per i travagli politici e religiosi interni che avrebbero condannato il *re-guerriero* ad un irrequieto peregrinare, fisico e psicologico, impedendogli di fatto di risiedere stabilmente in una fissa dimora imperiale, il che ne avrebbe pesantemente

¹ L'impero comprendeva in Europa i Paesi Bassi, la Spagna, il sud Italia aragonese, la Sardegna, i territori austriaci, il Sacro Romano Impero esteso su Germania e nord Italia, oltre alle colonie americane. Per una biografia politica della figura di Carlo V cfr. l'ancor valido studio di K. RADY, *Carlo V*, Torino, Einaudi, 2001, e i numerosi contributi dei convegni internazionali tenutisi a Barcellona, Granada e Cagliari in occasione delle celebrazioni per i centenari di Filippo II e Carlo V, ora rispettivamente pubblicati a cura de la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V: *De la unión de coronas al Imperio de Carlos V* (coord. E. BELENGUER CEBRIÁ), Madrid, 2001, voll. I-III; *Carlos V. Européismo y Universalidad. La figura de Carlos V* (coords: J.L. CASTELLANO CASTELLANO, F. SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLES, Madrid, 2001, voll. I-V, e *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, a cura di B. Anatra, F. Manconi, coordinamento scientifico G. MURGIA, G.F. TORE, Roma, Carocci editore, 2001.

condizionato la presenza soprattutto nei territori dei regni periferici, come la Sardegna, che sarà del tutto sporadica e circoscritta ad eventi del tutto eccezionali.

Le conseguenze più direttamente immediate dell'itineranza della corte a scala europea e dell'ormai permanente assenteismo regio, segnava nell'isola il rafforzamento del potere vicereale nell'uso e nella gestione della prerogativa regia sia nella convocazione delle *Cortes* o Parlamento, sia nella istruzione della pratica delle richieste stamentarie, anche se queste, per essere accolte, riconosciute e inserite nel *corpus* dei *Capitoli di Corte*, diventando così *Leggi pazionate* del Regno, dovranno essere sottoposte alla sanzione sovrana.

Nel contempo l'isola continuerà ad essere percorsa da significativi mutamenti politici e sociali. Se la gestione moderatamente oligarchica delle città regie e la ristrutturazione della burocrazia reale, con il conseguente miglioramento del funzionamento dell'apparato pubblico appare ormai un punto fermo nel lungo processo storico di riforme delle istituzioni medievali, è altrettanto vero che la radicale azione di rinnovamento e di riaffermazione della preminenza reale avviata sotto Ferdinando II, sembra registrare un momento di pausa, che prelude ad un esaurimento propulsivo e addirittura ad una fase di recessione.

Il che favorirà il riaffacciarsi sullo scenario politico sardo di quelle spinte particolaristiche che, in maniera più o meno manifesta, avevano caratterizzato il procedere politico delle *élites* sardo-catalane, sempre pronte a sostituirsi alla Monarchia nell'esercizio dei poteri territoriali, favorite ora oltretutto dall'assenteismo regio.

Carlo V, infatti, che si dovrà confrontare con pressanti e delicati problemi di natura politica e religiosa, che rappresentano una seria minaccia alla visione universalistica del suo Impero, quali il conflitto con la Francia e la riforma luterana, nel contempo avrebbe dovuto rivolgere lo sguardo anche al Mediterraneo occidentale dove la pressione turco-musulmana si presentava sempre più aggressiva.

In simile contesto era quasi inevitabile che l'attenzione regia verso i regni periferici, come la Sardegna, divenisse sempre più rarefatta e del tutto occasionale. Soltanto quando l'isola è funzionale alle esigenze della politica mediterranea dell'imperatore i suoi porti vengono prescelti come base logistica per l'*armada* imperiale, riducendosi, di fatto, a due fugaci transiti, in occasione delle imprese di Tunisi, a Cagliari nel 1535, e di Algeri, ad Alghero nel 1541, nonostante essa rappresentasse un nodo importante per i traffici commerciali che si svolgevano nel mare delle isole e delle coste del

Mediterraneo, nella cosiddetta *ruta de las islas*². Sul piano militare, per la sua centralità geografica nel Mediterraneo occidentale, occupava un importante ruolo strategico in quanto baluardo marittimo, dopo la Sicilia, a difesa della cristianità e della fede cattolica contro gli infedeli³.

Il governo incolore dei primi due viceré di Carlo V, Angel de Villanova (1515-1529) e Martín de Cabrera (1529-1532)⁴, consentiva, inoltre, ai nuovi ceti emergenti, rappresentati dalla piccola nobiltà, dalla burocrazia reale, dalle oligarchie municipali, dagli amministratori di feudi, dai mercanti di grano, di porre in essere un ambizioso, anche se disorganico, disegno politico mirato all'occupazione del potere.

Protagoniste di queste novità, per certi versi epocali soprattutto sul piano politico-istituzionale, sono le nuove aggregazioni di potere che subentrano alle vecchie *élites* mercantili barcellonesi e alla nobiltà catalana e valenzana che si erano insediate nell'isola a seguito della conquista militare. *Élites* favorite dal permanente assenteismo della Monarchia asburgica, distratta dagli urgenti e impellenti altri problemi di carattere politico, religioso e militare, per cui ben poca attenzione viene riservata a quelli del regno insulare.

Il disinteresse quasi obbligato della corte imperiale verso i regni iberici periferici, dovuto alla vastità dei territori da tenere sotto un costante controllo, alimenta gli appetiti delle *élites* territoriali, favorendone il consolidamento che si verifica non solo mediante l'accaparramento di beni immobili e di uffici pubblici, ma anche attraverso il controllo di alcune cariche politiche primarie e di prestigio come i due governatorati di Cagliari e del Logudoro, divenuti nel frattempo ereditari per i casati degli Aragall e

² Cfr. F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 146 ss., e i diversi contributi presenti in J. ARMANGUÉ (a cura di), *La ruta de les illes: de Mallorca a Sardenya*, "Fascicularia, 7", Dolianova, Grafica del Parteolla, 2001.

³ Cfr. al riguardo *Contra Moros y Turcos. Politiche e sistemi di difesa degli Stati mediterranei della Corona di Spagna in Età Moderna*, Atti del Convegno Internazionale (settembre 2005), (a cura di) B. Anatra, M.G. Mele, G. Murgia, G. Serreli, Cagliari, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, 2008; per la situazione venutasi a creare intorno alla metà del XVI secolo vedi in particolare M.G. MELE, *Il Regno di Sardegna come realtà di frontiera nel Mediterraneo del secolo XVI: un progetto di conquista franco-turca della metà del Cinquecento*, in *Identità e frontiere. Politica, economia e società nel Mediterraneo (sec. XIV-XVIII)*, a cura di L.J. Guja Marín, M.G. Mele, G.F. Tore, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 135-146.

⁴ Per uno studio sulle biografie dei viceré del regno di Sardegna in età aragonese-spagnola, pur se datato, è ancora valido lo studio di J. MATEU IBARS, *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, I (1410-1628), II (1624-1720), Padova, CEDAM, 1964.

dei de Sena, al primo dei quali spetta anche l'interinato della carica viceregia nei periodi di vacanza o di assenza del viceré.

In questi anni la novità di maggior rilievo sulla scena politica e sociale sarda è l'ascesa di una potente consorceria formata da funzionari reali e municipali e da procuratori feudali che gestiscono uffici pubblici, terre e giurisdizioni signorili. In virtù di vaste e potenti complicità anche all'interno dell'apparato di governo vicereale, questi in breve tempo riescono ad accrescere notevolmente le fortune personali e a consolidare le proprie posizioni di potere.

Salvatore Aymerich (1493-1563) è il personaggio emblematico di questo ceto emergente.

2. L'ascesa sociale di don Salvatore. – Gli Aymerich, famiglia cagliaritana di origine catalana, le cui notizie si richiamano al XIV secolo, molto probabilmente erano presenti in Sardegna per interessi commerciali ancor prima della conquista aragonese dell'Isola, iniziata nel 1323 e conclusasi nel 1409, a seguito della sconfitta delle forze giudicali arborensi nella battaglia di Sanluri. Agli inizi del XV secolo erano tra le famiglie più influenti della città di Cagliari, occupando ruoli di prestigio nell'amministrazione cittadina. Nel 1476 ottenevano il primo attestato di nobiltà, mentre nel 1486 divenivano signori della villa di Mara Arbarey, odierna Villamar.

A far compiere un sostanziale salto di qualità agli Aymerich era stato soprattutto Pietro che, senza abbandonare i tradizionali interessi commerciali dei suoi familiari, aveva avviato il passaggio alla terra e l'avvicinamento al mondo gentilizio. Le prime acquisizioni immobiliari della sua casata risalgono ai tempi di Ferdinando II, quando il suo avo otteneva nel 1480 il possesso delle terre appartenenti ad alcuni signori catalani spodestati dal sovrano perché si erano ribellati nelle ultime guerre feudali. Questi ereditava poi dal padre Martino l'Ufficio di Console dei Siciliani, facendosi carico della gestione del patrimonio familiare, mettendo le mani, col legarsi a potenti clientele, nella gestione dell'appalto delle dogane nel 1485. Sarà però il suo matrimonio con Serena Fortesa, discendente di una importante famiglia di cavalieri, a segnare lo spostarsi della collocazione sociale degli Aymerich.

Nel 1508 Salvatore iniziava ad occuparsi del patrimonio di famiglia. Aveva esattamente 15 anni, ma la giovane età non gli impediva di prendere in mano le carte amministrative e di buttarsi a capofitto nella gestione dei possedimenti feudali di Mara Arbarey e di Gesturi.

Le carte d'archivio, ad esempio, rivelano la personalità del giovane: attento alle relazioni con uomini d'armi, con mercanti che operano a Cagliari, con rappresentanti regi. Molteplici sono i momenti di vita istituzionale: riunioni parlamentari, scontri con i viceré di turno, partecipazione con il suo corpo di cavalleria per la difesa delle coste dell'Isola dagli attacchi barbareschi, nel quale militano numerosi cavalieri del suo feudo di Mara Arbarey⁵.

Nell'agosto del 1510 veniva nominato prima voce dello *Stamento* o *Braccio* militare, carica prestigiosa, in rappresentanza della nobiltà sarda che, in occasione della celebrazione delle *Cortes* del Regno, si riuniva istituzionalmente nella chiesa della Speranza, a fianco del duomo di Cagliari, sotto il *patronazgo* della sua famiglia. Nel 1521 è a fianco di Carlo V impegnato a respingere i francesi da Pamplona in Navarra; il che gli varrà la patente nobiliare e l'avvio di un'amicizia solidale con la famiglia dei Castelvì⁶.

È negli anni trenta che Salvatore si presenta quale spregiudicato uomo d'affari e uomo d'armi, quando acquisterà, con operazioni poco trasparenti, otto villaggi del Campidano di Cagliari, feudi appartenenti alla famiglia Erill, di origine catalana, provocando molte controversie e lunghe liti giudiziarie.

Ciò che facilitò don Salvatore nelle operazioni di compravendita e acquisto, e che gli permise di avere una certa liquidità per poter affrontare investimenti di tal genere, fu sicuramente la vasta rete parentale e clientelare di cui si era circondato, tra i quali si distingueva il *letrado* sassarese Alessio Fontana, di raffinati studi, che fu nel novero dei segretari della Cancelleria imperiale e che concluse la sua carriera nel posto di maestro razionale sardo, in qualità quindi di ministro reale addetto all'amministrazione contabile del regno.

L'abilità e la spregiudicatezza di don Salvatore non aveva confronti e, intorno a lui, andava definendosi una cerchia di fedeli e devoti personaggi che non gli avrebbero fatto mancare un totale appoggio, anche quando veniva indagato dal Fisco regio per affari illeciti nel commercio del grano e per falso nella compravendita della villa di Mara Arbarey.

⁵ Cfr. Archivio di Stato di Cagliari (d'ora in poi ASC), *Archivio Aymerich*, c. 1225 (vecchio indice).

⁶ Cfr. G. MURGIA (a cura di), *Villamar. Una comunità, la sua storia*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 1993, in particolare, *Dal crollo del giudicato d'Arborea al dominio aragonese-spagnolo*, pp. 159-203, e il romanzo storico di M. LOSTIA, *Il signore di Mara. Vita pubblica e privata nella Cagliari del '500*, Cagliari, STEF, 1984.

Nel 1535 è a fianco di altri esponenti della feudalità nella campagna militare promossa da Carlo V per la conquista di Tunisi, il che gli varrà la nomina a governatore della Goletta. Carlo V, nel giugno dello stesso anno, aveva infatti radunato nel golfo di Cagliari, per tale spedizione, una poderosa flotta che *nunca se vido por la mar*⁷. Il 20 dicembre, sempre per meriti militari, gli concedeva di poter fregiare il suo scudo nobiliare con l'Aquila Bicipite Imperiale.

Nel contempo don Salvatore si legava a tutta una serie di famiglie di varia origine nobiliare, commerciale e aristocratica rappresentando “un bando sardo”, un “partito” per certi aspetti in netta contrapposizione con quello “lealista” legato al marchese di Villasor Blasco de Alagon. Del partito di Salvatore fanno parte soprattutto ricche famiglie di origine mercantile, ma oramai nobilitate (i Massa, gli Oliva e i Villamarí), i cui patrimoni isolani l'Aymerich amministrava: tra queste si distinguono soprattutto gli Zapata, signori di Laspallassas, Barumini e Villanovafranca⁸.

Esponente di spicco di questa famiglia è certamente Azore, sodale e strettamente legato agli interessi di don Salvatore. Titolare di una interminabile serie di uffici pubblici locali, i cui proventi non sembrano particolarmente lucrosi sul piano finanziario, questi gli consentono comunque di estendere sul piano clientelare un più stringente controllo nel governo politico e giurisdizionale delle campagne e quindi un più efficace dominio del mercato agro-pastorale.

Il 3 febbraio 1553, in Genova, Carlo V gli concedeva, insieme ad un certo Antonio Ledda, mercante di Cagliari, il diritto di pesca del corallo *en los mares de Carbonara*, nel sud della Sardegna; di là a poco la lucrosa attività veniva ceduta dai due soci sardi ai fratelli Vassallo di Portofino. Poco più tardi gli veniva affidato anche l'appalto della “tonnara di ritorno”, di secondo ordine quindi, che da quel tratto di mare si estendeva fino al litorale di Quartu, in località *Is mortorius*, dove erano postate le camere della morte per la mattanza dei tonni⁹.

⁷ Cfr. R. TURTAS, *10-14 giugno 1535: Carlo V visita Cagliari al comando del “mayor ejército que nunca se vido por la mar”*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, cit., pp. 335-352. Ancora oggi una targa marmorea, posta nel frontone dell'ingresso del Palazzo di Città, in Castello, ne testimonia l'avvenimento.

⁸ Sugli Zapata si veda G. SERRELLI, *Las Plassas. Le origini e la storia*, Serramanna, Tipografia 3 ESSE, 2000.

⁹ Cfr. ASC, *Regio Demanio, Feudi*, buste 55 e 57, e i contributi in *La pesca nel Mediterraneo occidentale (secoli XVI-XVIII)*, (a cura di) G. Doneddu e M. Gangemi, Bari, Puglia Grafica Sud, 2000.

È, inoltre, curatore degli interessi di Alfonso Carrillo, signore di navi mercantili e di estesi feudi, acquistati, secondo le accuse, attingendo in maniera fraudolenta alla regia cassa. Affiancato al cognato Fabra nella carica di procuratore reale, per la minore età di questi, il Carrillo poteva esercitare un esclusivo controllo nella gestione amministrativa delle entrate fiscali e patrimoniali, degli appalti pubblici e nell'esazione delle rendite. Terza carica pubblica del regno di Sardegna dopo il viceré e il *regente la real cancellería*, il Carrillo era riuscito, di viceré in viceré, a dilazionare il rendiconto della *collecta y administración de todas las rentas reales* dell'isola per il periodo della sua torbida gestione.

Sarà il viceré Antonio Folch de Cardona (1534-1549), dopo aver ottenuto di affidare ad un suo consigliere, il *letrado* Joan Antoni Arquer, coadiuvato dal maestro razionale Joan Ram, a prendere in mano la questione, aprendo una nuova partita sul caso Carrillo con l'alimentare conflitti attuali che vedranno trasversalmente contrapposti Inquisizione, feudalità e potere viceregio e che turberanno la vita della città di Cagliari nel corso del Cinquecento.

Salvatore Aymerich può essere definito il vero capostipite degli Aymerich, in quanto con lui inizia la "*saga della famiglia*", che marca sul piano politico ed economico il Cinquecento sardo. È con lui e attorno a lui che si formano forti solidarietà con il coinvolgimento di esponenti della nobiltà, del mondo mercantile e degli affari, e di quello ecclesiastico, in particolare dell'Inquisizione.

Il che influenzerà anche le strategie matrimoniali con l'obiettivo di creare un forte partito nobiliare in grado di gestire i rapporti con la corte imperiale e con le istituzioni viceregie, per il controllo degli uffici regi nell'isola, da quello di maestro razionale e di reggente la real Cancelleria, a quello di Procuratore reale, fonti di prestigio e di ricchezza¹⁰. Come pure non verranno trascurate le cariche civiche nella città di Cagliari, vescovadi, canonicati e prebende ecclesiastiche con il coinvolgimento del tribunale dell'Inquisizione.

Le vicende di don Salvatore diventano le vicende della sua famiglia, del suo partito, e per certi versi possono illuminare e arricchire quelle dell'intero Cinquecento sardo.

¹⁰ Il *mestre racional* era il ministro reale addetto all'amministrazione contabile del regno e, come tale, era incaricato di retribuire gli ufficiali regi, dal viceré in giù. Il *regente la real cancellería* era un magistrato esperto di diritto che in Sardegna affiancava il viceré nel governo del regno, presiedeva il Consiglio reale e la *audencia* territoriale; il *procurador real* era un ministro reale che sovrintendeva alla gestione amministrativa delle entrate fiscali e patrimoniali, al controllo degli appalti pubblici e all'esazione delle rendite: era la terza carica pubblica del regno dopo quelle del viceré e del *regente la real cancellería*.

Abile amministratore patrimoniale riusciva ad entrare ben presto all'interno dell'oligarchia cittadina, base poi della sua fortuna. Attraverso l'appalto della dogana della città di Cagliari dava avvio al controllo dell'intero flusso dei beni provenienti dalle rendite feudali, grano e bestiame, ma anche sale, e di tutto ciò che dall'isola convergeva nei porti abilitati all'esportazione di tali prodotti, gestendo direttamente, anche se mascherando le sue attività commerciali, non sempre limpide, con l'affidarne la gestione a fidati prestanome¹¹.

Abilità affaristica e spregiudicatezza imprenditoriale saranno i suoi tratti distintivi nell'operare per rafforzare e consolidare il suo patrimonio. Esponente della nuova nobiltà di origine catalana, nella sua rapida e spettacolare ascesa sociale egli agisce e si muove su uno scacchiere complesso e assai articolato: amministrazioni civiche, parlamento, Inquisizione, relazioni di corte, commerci e appalti, non trascurando alcuna mossa che possa assicurargli vantaggi sul piano politico ed economico.

Aveva così inizio, all'ombra del re Cattolico, la trasformazione sociale dei catalani Aymerich da mercanti in amministratori di feudi e poi in piccoli feudatari. La promozione sociale della famiglia avverrà soprattutto con Salvatore come plenipotenziario in Sardegna delle due grandi famiglie valenzane dei Carròç prima e dei Maza de Liçana dopo, di cui amministra le rendite dei loro vasti feudi.

Inviato a Madrid nel 1524 presso la Corte in qualità di sindaco dello Stamento militare intesseva solidi rapporti con la feudalità iberica che gli consentono anche di stabilire contatti stretti con gli ambienti dell'*entourage* imperiale, dove acquisisce una indubbia reputazione, tanto da essere accreditato come persona di fiducia dell'imperatore Carlo V, quando il viceré Antonio Folch de Cardona veniva delegato al governo del regno di Sardegna.

Il lusinghiero stato di servizio militare a sostegno della Monarchia con la partecipazione diretta alla campagna delle Fiandre e all'impresa di Tunisi gli assicuravano riconoscimenti prestigiosi come il diploma di cavaliere dell'Ordine di Santiago¹², primo tra i sardi, e l'investitura feudale della villa di Mara Arbarey.

¹¹ L'agenzia commerciale (*fondaco*), ad esempio, situata nel quartiere di *Lapola*, oggi *Marina*, di Cagliari, era affidata alla famiglia di origine catalana dei Besalù, signori della Curatoria di Marmilla e di Monreale, comprendente la Baronìa di Barumini, Las Plassas, e Villanovafranca, passati poi alla famiglia Zapata; cfr. G. SERRELLI, *La politica territoriale dei Carròç nel XV secolo*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Perugia, Morlacchi editore, 2015, 1.2, pp. 1043-1049.

¹² Cfr. Archivo Historico Nacional Madrid (d'ora in poi AHNM), *Ordenes militares*, Libros de genealogía del Orden de Santiago, vol. I, (1505-1599).

Nel contempo è anche *receptor* del Sant'Uffizio di Sardegna, il che gli consente di stabilire stretti rapporti di consorterìa con la famiglia degli inquisitori Giovanni e Andrea Sanna, vescovi prima della diocesi di Ales, ed in seguito rispettivamente arcivescovi di Sassari ed Oristano, congiunti e *naturales* della villa di Maracalagonis¹³.

I meriti e il prestigio acquisiti vengono spesi in Sardegna aggregando clienti e famigli di varia estrazione sociale ed assumendo nelle assemblee parlamentari e nelle missioni a corte il ruolo chiave di "prima voce" dello stamento militare, in pratica di rappresentante degli interessi generali del Regno.

I sentimenti di fedeltà verso il sovrano, l'indiscusso prestigio personale all'interno dell'*establishment* aristocratico sardo, la ricchezza sempre crescente assicurano a don Salvatore una credibilità politica che non pare offuscata neppure nei momenti in cui le sue propensioni particolaristiche risultano palesemente pregiudizievoli per gli interessi della Corona.

Accaparramenti di terre, commerci di grano e di cavalli, mediazioni patrimoniali molto lucrose di questo scaltro nobile-mercante si svolgono per lo più alla luce del sole, spesso sotto l'egida degli stessi signori feudali iberici o addirittura con la compiacenza degli ambienti di corte. In queste operazioni Salvatore non disdegna comunque di ricorrere, pur di conseguire gli obiettivi ambiti, a spregiudicate operazioni all'insegna dell'illegalità e del sopruso.

Non meno lucrosi per l'Aymerich si rivelano i commerci di grano in associazione con alcuni mercanti cagliaritani (don Cristoforo Aymerich, i fratelli Melchiorre e Filippo Torrellas, i fratelli Giovanni e Francesco Llimona, don Vincenzo Fagondo) compiuti spesso in aperta violazione del privilegio dell'*encierro*¹⁴ di cui gode la città di Cagliari, che alimentano una redditizia attività di contrabbando.

La spettacolare ascesa di don Salvatore è soltanto l'aspetto più evidente di un vasto ricambio sociale di cui sono protagoniste le oligarchie urbane, la nuova nobiltà, le gerarchie burocratiche ed ecclesiastiche. Gli interessi particolaristici di questi compositi gruppi di potere spesso sono destinati a

¹³ G. SERRELI, *Due importanti personaggi del XV e XVI secolo originari di Maracalagonis: Giovanni e Andrea Sanna*, in «Hamara. Periodico marese di cultura e informazione», anno IV, n. 16 (2000), pp. 4-7.

¹⁴ L'*encierro* era il privilegio di cui godevano le città del Regno di poter immagazzinare il grano necessario alla panatica annuale della popolazione, per cui i produttori erano tenuti a cederlo ad un prezzo d'*afforo* (prezzo calmierato), prima che venissero rilasciate le licenze per l'esportazione di eventuali eccedenze.

saldarsi provocando un obiettivo indebolimento di quella preminenza reale così faticosamente conquistata in Sardegna al tempo del re Cattolico.

“In realtà anche allora, negli anni in cui la Corona intende affermare autoritariamente la sua supremazia, un certo revanscismo localistico si era subdolamente perpetuato ai margini delle istituzioni amministrative del regno e addirittura all’interno dello stesso apparato burocratico”¹⁵. Di fatto la costruzione di una società ordinata e disciplinata secondo i propositi del re Cattolico e dei suoi viceré non si è ancora realizzata. E così che, quando si produce un allentamento della presa autoritaria della Monarchia, le forze particolaristiche ed antistatali che si annidano all’interno degli stessi apparati di governo del regno hanno nuovamente il sopravvento.

Al riguardo significativo appare il fatto che in occasione della celebrazioni delle *Cortes* del tempo di Carlo V non sempre è possibile stabilire un filo diretto fra la corte imperiale e le rappresentanze stamentarie del Regno¹⁶. Il che, per l’assenteismo regio, contribuirà ad alimentare gli appetiti dei ceti emergenti coinvolti nell’imponente riassetto del territorio (dismissione dei feudi, vendite più o meno obbligate, devoluzione al fisco per mancanza dei titolari o per situazioni debitorie insostenibili, riordino del Patrimonio regio, ecc.).

Le transazioni di nuovi nobili, di burocrati e di ricchi mercanti, tutti desiderosi di ascendere la scala sociale, non riguardano soltanto l’acquisizione patrimoniale di terre, ma anche il controllo di uffici e di appalti pubblici. Molte lucrose operazioni presentano il crisma della regolarità, ma non poche altre si configurano come vere e proprie malversazioni poste in essere da pubblici ufficiali che si mascherano all’interno della stessa struttura di governo.

Don Salvatore Aymerich ed Azore Zapata sono il punto di riferimento della rete clientelare di cui fanno parte alcune casate di recente nobiltà, esponenti del ceto togato ed ecclesiastico, tra cui l’Inquisitore Andrea Sanna, i quali sono tutti legati fra di loro da vincoli di parentela o di solidarietà familistica. È in questo contesto che la Cancelleria regia tenta di correre ai ripari col procedere risolutamente al riassetto del governo dell’isola.

Questa volontà sembra concretizzarsi proprio con la nomina a viceré di don Antonio Folch de Cardona.

¹⁵ F. MANCONI, *La Sardegna al tempo degli Asburgo (Secoli XVI-XVII)*, Nuoro, Il Macstrale, 2010, pp. 95 ss.

¹⁶ Cfr. B. ANATRA, *La Sardegna dall’unificazione aragonese ai Savoia*, Torino, Utet, 1987, p. 236.

3. *Il viceré Cardona tra conflitti cetuali e politico-istituzionali.* – Le istruzioni date al Cardona, quando viene nominato viceré di Sardegna, chiariscono perfettamente quale sia il disegno della Monarchia. A corte s'intende rilanciare nella periferia sarda la vecchia politica egemonica dell'avo dell'imperatore, Ferdinando il Cattolico.

Il Consiglio d'Aragona era infatti convinto che la politica riformatrice del re Cattolico avesse perso la sua spinta propulsiva, con il conseguente indebolimento della monarchia nel controllo del regno, il che aveva progressivamente portato all'ascesa politica e sociale di nuovi ceti di estrazione prevalentemente mercantile. Era indispensabile pertanto imbrigliare i radicati comportamenti individualistici delle *élites* locali per riaffermare la centralità dell'autorità sovrana ed intervenire per bloccare le speculazioni finanziarie dei privati, ma anche sui commerci clandestini degli ufficiali regi e dei baroni e sulle irregolarità contabili degli ufficiali patrimoniali che avevano portato il regno ad una preoccupante situazione nelle entrate fiscali tanto da precipitarlo in uno stato di bancarotta.

Al Cardona veniva affidato un compito di difficile impegno. In assenza dell'autorità reale diverse consorterie di varia origine e composizione si erano rafforzate all'ombra del potere feudale e dell'amministrazione vicereale. Da tempo il fenomeno delle esportazioni clandestine ad opera dei baroni e degli ecclesiastici produttori di grano erano sotto l'attenzione delle autorità centrali, ma stroncare tale fenomeno, diffusamente radicato, non era di rapida e sicura risoluzione.

Nel primo scorcio del Cinquecento la novità di maggior rilievo sociale e politico in Sardegna è proprio l'ascesa di una potente consorteria formata da funzionari regi e municipali e da procuratori feudali che gestiscono uffici pubblici, terre e giurisdizioni signorili, ma soprattutto il controllo del lucroso commercio del grano sul mercato del Mediterraneo interno. Il che consentirà loro di accrescere le fortune personali e di consolidare le posizioni di potere acquisite.

In simile contesto politico era chiaro che riportare il governo del regno ad una situazione di legalità con il ripristino dell'assolutismo regio era impresa alquanto ardua e di non facile attuazione.

La nomina del Cardona alla carica di viceré andò configurandosi come un provvedimento di svolta, in quanto gli venivano assegnate amplissime prerogative sul piano politico-istituzionale nel governo del Regno per cercare di conseguire compiti assai impegnativi relativi, ad esempio, alla difesa della fede dall'eresia, alla tutela del patrimonio regio e delle sue rendite, alla salvaguardia della pace e della convivenza tra i sudditi, alla trasparenza

nel governo delle città, controllate da fazioni municipali che manipolando il sistema elettorale vi facevano eleggere persone indegne o incapaci.

E le diverse consorterie, veri e propri blocchi di potere, reagiranno prontamente alla nuova strategia portata avanti dal Cardona nel governo del regno. Si acuiva intanto il conflitto, mai venuto meno, all'interno del ceto feudale, oramai spaccato nei due *bandos* principali, l'uno "lealista" e fedele alla monarchia, che coagulava la nobiltà iberica attorno al marchese di Villazor, e l'altro "autonomista" che accomunava gli interessi di quella sarda attorno al signore di Mara Arbarey.

Lo scontro più aspro fra le diverse istituzioni del Regno e il tribunale dell'Inquisizione si registrerà a metà Cinquecento quando l'Inquisitore Andrea Sanna, vescovo di Ales, si alleava con il partito che faceva capo agli interessi che ruotavano attorno alle figure di don Salvatore Aymerich e di Azore Zapata.

"Sull'angusta scena politica cagliaritana, quando premono le difficoltà congiunturali, burocrazia e ceti tendono a schierarsi attorno ai principali nodi del potere in un groviglio inestricabile di ragioni politiche e interessi di parte"¹⁷.

A distinguersi sono soprattutto due istituzioni: l'una, la viceregia, che, in virtù della *jurisdición y preheminenca* ad essa conferite dal potere sovrano a lui solo deve rispondere; l'altra, il Sant'Ufficio, il quale, dipendendo direttamente dalla Suprema di Spagna, di cui è il delegato, a sua volta in Sardegna non riconosce un'altra autorità a lei superiore. Gli stessi e continui conflitti di competenza con le maggiori autorità ecclesiastiche dell'isola non giunsero ad incrinarne l'autorità, nonostante l'intervento dello stesso papato, nel 1538, perché nel suo agire si attenesse rigorosamente al rispetto delle costituzioni clementine relative alla disciplina inquisitoriale e alla sua applicazione.

Adeguandosi al nepotismo imperante a tutti i livelli nella burocrazia sia laica che ecclesiastica, all'inizio del regno di Carlo V, la stabilizzazione del tribunale era ormai una realtà acquisita col passaggio delle consegne di direzione nelle persone di Joan e Andrea Sanna, vescovi di Ales-Terralba¹⁸.

¹⁷ *Ivi*, p. 450.

¹⁸ La cattedrale di Ales veniva riedificata e abbellita dopo il 1503 a spese di donna Violante Carroç, e consacrata il 13 novembre 1507 dal vescovo Joan Sanna, nominato suo curatore testamentario nel 1504: cfr. C. PIRAS, *Il testamento di Violante Carros contessa di Quirra*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», II, 1988, pp. 19-51. Copia del testamento si trova anche nel Museo diocesano di Ales: cfr. P. FLORIS, *La Cattedrale di Ales. Itinerario storico-artistico*, Mogoro, PTM Editrice, 2019.

Sarà soprattutto Andrea, che avrebbe retto la carica di Inquisitore per la durata del regno di Carlo V, ad accentuare la politica nepotistica come fattore di stabilità, circondandosi di consanguinei sia nel Sant'Ufficio (l'avvocato fiscale Joan Sanna) che nella prelatura di Ales (il canonico Pietro Sanna, altresì delegato apostolico).

Per il Cardona l'estendersi della pratica nel reclutamento del personale di conferire a *sardos naturales*, assieme a quella dei doppi incarichi, di natura civile ed ecclesiastica, costituivano i maggiori e più evidenti difetti del tribunale del Sant'Ufficio. Il cumulo di competenze, sul finire degli anni 1530, contribuiva a fare dell'Inquisizione l'altro punto di riferimento rispetto all'istituzione viceregia, nel delinearsi di contrapposti gruppi di potere e di interesse.

Ad alimentare, almeno inizialmente, i dissapori che portarono i ceti privilegiati a schierarsi contro l'operato del Cardona, fu la riapertura del caso Carrillo¹⁹ per metterne in luce le manipolazioni finanziarie a danno del fisco regio. L'indagine sulla gestione da lui svolta negli anni in cui in qualità di procuratore reale sovrintendeva all'amministrazione dei beni compresi nel patrimonio regio, veniva affidata ad un fidato suo consigliere, il *letrado* Joan Antoni Arquer, la punta di diamante del partito viceregio.

Attorno ai Carrillo e alle loro rendite si era coagulato un ampio settore della nobiltà cagliaritana di nuova formazione che, per intreccio di interessi parentali, si era legata agli Aymerich, tutti insofferenti della politica di rigore intrapresa dal nuovo viceré che, nell'inquisire su usurpazioni di rendite e giurisdizioni, poteva contare su un nuovo personale burocratico affidabile ed efficiente che ruotava, oltre che attorno alla figura del *fiscal* Joan Antoni Arquer, su quelle del maestro razionale Joan Ram e del ricevitore del riservato Antonio Ravaneda, responsabile della gestione dei beni del Patrimonio reale.

La decisa azione del Cardona in difesa del prestigio dell'autorità regia e del suo patrimonio accentuavano il conflitto, oramai radicato e profondo, con il *bando* dell'Aymerich e dello Zapata, curatore dell'eredità Carrillo e imparentato per rapporti endogamici sociali e parentali complessi con gli eredi, che, nonostante il ricorso a corte, per frenarne le iniziative, si vedranno costretti, per difendere i loro interessi, a intraprendere una rischiosa linea strategica nei confronti della politica vicereale.

¹⁹ Cfr. M.L. PLAISANT, *Martin Carrillo e le sue relazioni sulle condizioni della Sardegna*, in «Studi sardi», XXI, Sassari, Gallizzi, 1968, pp. 175-262.

Lo stesso arcivescovo di Sassari, Salvador Alepus, è in forte contrasto con il viceré e con le autorità laiche che lo accusavano di tenere comportamenti scandalosi, tanto da meritarsi diverse reprimende da parte della Cancelleria reale²⁰. Nel 1536, quando l'isola è devastata da una immane carestia²¹, gli incettatori di grano finiscono ineluttabilmente nel mirino del viceré che agisce, al riguardo, senza fare sconti a nessuno, neppure ai prelati d'alto rango. Così quando, a seguito di una ispezione nella casa dell'Alepus, vengono rinvenute notevoli quantità di cereale, fa procedere al sequestro per violazione delle regole dell'*encierro* cittadino e all'arresto della madre, curatrice degli interessi del figlio, accusata di essere incettatrice di grano da immettere nel mercato nero a prezzi speculativi. Le proteste dell'Alepus, per la patente violazione da parte del viceré dei privilegi di competenza ecclesiastica, avranno un'eco anche a corte, presso il sovrano, il quale dava udienza al prelado a Madrid, invitando nel contempo il viceré a moderare i suoi ruvidi comportamenti con i notabili sardi. Il che lascia intendere come la partita politica fra monarchia e regno fosse sempre molto aperta e improntata ad un ambiguo tatticismo.

A corte non si vuole avallare oltre una certa misura l'autoritarismo del viceré per non rischiare di compromettere le complicate relazioni politiche con la provincia sarda, che presenta, d'altra parte, un quadro dei rapporti personali e di consorteria estremamente complesso e difficilmente decifrabile, anche perché dinamico e in continua evoluzione. Un esempio emblematico è quello che si riferisce alla collocazione, tra gli schieramenti in conflitto, dell'arcivescovo Alepus. Dopo l'affronto subito dal Cardona si riavvicinava al "partito" viceregio in virtù dell'affinità familiare che lo legava a Joan Antoni Arquer (il nipote Jerónimo Ram, figlio del razionale, aveva sposato la figlia di Arquer, Petronilla). Ma è da credere che il mutato atteggiamento sia determinato anche dall'insanabile avversione dell'arcivescovo verso il

²⁰ Cfr. Archivo General, Simancas (d'ora in poi AGS), *Estado*, leg. 276/49, *Las seys letras que Su Magestad embió a los predecesores de don Anton de Cardona sobre las cosas del electo de Saçar don Salvador Alapùz* (1518-1532).

²¹ A memoria dei contemporanei la carestia degli anni 1540-41 non ha eguali nella storia dell'isola, che pure è ripetutamente segnata da catastrofiche crisi di sussistenza. L'assoluta impossibilità nelle zone rurali di procacciarsi il cibo spingeva una povera mendicante ad uccidere il figliolletto di cinque o sei anni e a mangiarne le carni spartendo il pasto con la figlia maggiore di tredici anni. Il raccapricciante caso di antropofagia, che si verifica nel villaggio di San Gavino, nella diocesi di Ales, è descritto in una relazione inviata il 10 febbraio 1541 dal vescovo Andrea Sanna alla Suprema. Cfr. AHNM, *Inquisición*, leg. 766, c. 38; G.F. FARA, *De rebus sardois libri quattuor*, Torino, 1580, p. 403, e F. MANCONI, *Gli anni della fame* in ID., *Il grano del re. Uomini e sussistenza nella Sardegna d'antico regime*, Sassari, Edes, 1992, pp. 13-48.

capitolo sassarese, capeggiato dall'arciprete Cariga e dal decano Joan Manca, esponenti del *bando* Aymerich-De Sena, e dagli aspri contrasti col tribunale sardo del Sant'Ufficio.

Ma l'attacco più subdolo e dirompente sul piano delle possibili conseguenze il viceré doveva riceverlo dal Sant'Ufficio, l'unica struttura burocratica che coinvolgeva tutti i settori della classe dirigente e della burocrazia, laica ed ecclesiastica. Sul piano delle relazioni, tolto l'Inquisitore, tutti i suoi funzionari erano laici, alcuni con incarichi nell'amministrazione regia. Seguiva la rete dei commissari, generalmente reclutati tra il personale ecclesiastico, di preferenza canonici delle cattedrali, mentre il più intricato canale di relazioni dell'Inquisitore con la società circostante era quello dei *familiares* i quali, secondo il viceré, eccedevano il numero ordinario e per di più venivano designati senza discernimento tra persone facili a delinquere, oltre che tra *nuevos convertidos de moros i judios*, per controllare i quali il tribunale era sorto. Scelti in prevalenza tra membri dei *gremi*, corporazioni professionali e di mestiere²², per via della loro ascrizione al foro del tribunale, erano invisibili al patriziato urbano che, nel Parlamento Cardona (1543), li dipingeva coi funzionari dell'inquisizione come "persone scandalose che davano molestia agli ufficiali del re".

Il viceré pertanto si trovava a doversi sbrogliare da una maglia sempre più stretta e soffocante stesa nei suoi confronti dalle consorterie che ruotavano attorno agli interessi del *bando* degli Aymerich-Zapata, e soprattutto dall'Inquisitore Andrea Sanna e dai suoi più stretti collaboratori, il reggente la real Cancelleria ed assessore del Sant'Ufficio Bernat Simó, il notaio e segretario Antoni Miquel Oriol, l'*alguacil*²³ Pedro Alonso e i nipoti Joan Sanna, *Sancti Officii patronus fidei*, e il giudice inquisitoriale Pere Sanna.

Non essendo risultate sufficienti le pressioni a corte dei capifila della fazione anti-Cardona, per bloccarne la politica centralista e l'offensiva di rinnovamento della burocrazia del regno, era indispensabile coinvolgerlo, con la sua famiglia, in una subdola causa di stregoneria, pilotata e gestita dal Sant'Ufficio, di cui l'artefice principale sarà lo stesso Inquisitore Andrea Sanna.

Ben al corrente dei pericoli cui sarebbe andato incontro, per parare le mosse delle consorterie sarde a lui avverse, in caso di apertura di un processo

²² Sulla nascita e lo sviluppo dei *gremi* nella Sardegna dei secoli XIV-XIX, cfr. A. MATTONE (a cura di), *Corporazioni, Gremi e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia, nel Medioevo e nell'Età moderna (XIV-XIX secolo)*, Cagliari, AM&D Edizioni, 2000.

²³ Era l'ufficiale esecutivo preposto all'arresto degli accusati e a sovrintendere alla loro carcerazione.

inquisitorio nei suoi confronti, nel dicembre del 1539, si recava a Madrid, accompagnato dal fido Joan Antoni Arquer, per denunciare lo scandaloso comportamento dell'Inquisitore, vera minaccia per l'autorità sovrana.

Lasciata la reggenza a don Jerónimo de Aragall, Cardona rimane fuori regno fino al maggio 1542, non presenziando quindi, nell'ottobre del 1541 all'entrata di Carlo V ad Alghero, in procinto di partire per l'impresa di Algeri. Vi è presente, invece, il *bando* nobiliare sassarese avverso al viceré ed anche Azore Zapata, il quale da tempo va seguendo gli spostamenti di Carlo V nel suo viaggio dalla Germania verso il Mediterraneo, nella speranza di ottenere un appalto per la fornitura di vettovaglie per gli eserciti imperiali²⁴.

Ma l'assenteismo del viceré non poteva non ripercuotersi sull'instabilità interna del regno: è l'occasione che consente una sempre più ardita offensiva contro l'autorità reale e una ripresa ancor più vigorosa delle lotte fra le fazioni nobiliari e i poteri laici ed ecclesiastici.

Emblematico, al riguardo, quanto, nell'agosto del 1541, quando il viceré in compagnia di Joan Antoni Arquer si trova ancora in Spagna, Azore Zapata scrive a Salvatore Aymerich: visto che "indubbiamente il nostro partito attraversa un brutto momento, mentre i partigiani del viceré, resi arditati dalla voce sparsasi del festevole accoglimento di don Antonio Cardona da parte dell'imperatore, pensano a trarre vendetta contro le nostre famiglie", gli accennava la possibilità che, ove "si avverasse quanto si sussurrava, le più alte personalità del regno sarebbero compromesse e fra esse la moglie di Oloferne"²⁵. Dietro la figura biblica si celava, in maniera apparentemente velata, quella della viceregina, Maria de Requesens.

Ad acuire il conflitto politico in atto fra il Cardona e la consortereria Aymerich-Zapata, nel 1542 contribuiva l'elezione di Joan Antoni Arquer nel Consiglio civico di Cagliari, strappando la carica a don Cristoforo Aymerich, cugino di don Salvatore. L'avvenimento suscitava un immediato e rancoroso risentimento, in quanto, sebbene sul piano formale l'elezione fosse avvenuta sulla base di criteri statuari ineccepibili, tuttavia, di fatto, si presentava come un palese tentativo del viceré di impadronirsi, tramite la sua *longa manus*, del governo della città.

La partita politica per il viceré si presentava quindi ardua e irta di difficoltà in quanto doveva fronteggiare i nemici che si annidavano all'interno

²⁴ Cfr. ASC, *Archivio Aymerich*, doc. 227 (ex 206), Azore Zapata a Salvatore Aymerich, 19-20 agosto 1541.

²⁵ A questo riguardo è di particolare interesse il racconto degli scontri fra nobili cagliaritari, cfr. *Ivi*, doc. 227 (ex 206).

del Consiglio vicereale, e contemporaneamente contrastare lo strapotere dell'Inquisitore Sanna, sempre più animoso nell'esorbitare dalle sue funzioni istituzionali, per intromettersi in questioni giurisdizionali che travalicavano la sfera ideologica e religiosa.

L'attacco diabolico, senza esclusione di colpi, contro la politica portata avanti dal viceré Cardona per imbrigliare o quantomeno contenere l'invasione negli affari di governo del regno delle *élites* locali e dell'Inquisizione, era ormai partito e avrebbe riservato colpi di scena impensabili. Ai primi del 1540 Cardona e Arquer sono assenti dalla Sardegna: quale momento più propizio per l'Inquisizione per porre in essere una macchinazione giudiziaria che colpisca i vertici amministrativi del regno e avviare un'offensiva politica senza mezzi termini contro la casa vicereale?

Nel febbraio del 1540 Truisco Casula, noto *Limpio, natural de la villa de Gonosnou* (Gonnosnò), un *alguacil* reale che era commissario generale nell'*Encontrada* di Parte Usellus, con compiti giudiziari e di mantenimento dell'ordine pubblico, ricco possidente di terre e armenti, cadeva nelle grinfie dell'Inquisizione per una storia di amori illegittimi e di pratiche magiche legate a patti col diavolo²⁶.

La sua cattura, in quanto ufficiale di giustizia di nomina regia, poteva sembrare come un'azione ritorsiva nei confronti del viceré e dello stesso Arquer, anche se ufficialmente motivata con l'incriminazione di eresia, sortilegio e commercio con il diavolo, il che lo sottraeva alla competenza del foro civile. Come pure non è da escludere che la sua carcerazione fosse stata intenzionalmente e strumentalmente voluta dall'Inquisitore Sanna per essere utilizzato, in quanto "familiare" del viceré e dell'Arquer, e quindi a conoscenza dei "segreti del palazzo reale", nel complotto che si andava sempre meglio concretizzando contro la casa vicereale. Come, d'altra parte, si verificherà.

Con lui, nei mesi successivi, con le motivazioni più diverse, ma sempre improntate a reprimere le pratiche stregonesche, venivano condotti nelle carceri dell'Inquisizione una certa Dominiga Figus, *bruxa* della villa di Sinnai, il commerciante Mattia Malla di Cagliari, e numerose altre donne, pescate negli ambienti popolari della città e del suo entroterra, che avranno un ruolo centrale nelle accuse di stregoneria e di rapporti col diavolo nelle quali si cercherà di coinvolgere la viceregina con l'accusa di partecipare a riti satanici. Servendosi di testimoni falsi indotti dall'Inquisitore Sanna a de-

²⁶ Per una esaustiva biografia di Truisco Casula cfr. G. MURGIA, *Al rogo dell'Inquisizione. La vicenda umana di Truisco Casula, natural de Gonnosnò e di Dominiga Figus, bruxa de Sinnai. Il ballo proibito della viceregina (1540-1547)*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2022.

nunciare la viceregina, col ricorso ad allettanti promesse di ricompensa o con la minaccia della tortura, si tentava di avviare un processo inquisitorio per poter colpire il Cardona.

Caso di non poca rilevanza quasi tutte le persone coinvolte nelle accuse di stregoneria contro la viceregina sono residenti in villaggi ricadenti nella diocesi di Ales e di Cagliari, sede dell'Inquisizione, oltre che nei territori facenti parte del vasto feudo di Quirra, sotto la giurisdizione allodiale della famiglia dei Carroç, in particolare nell'*Encontrada de Sarrabus*, e in quelle di *Partemontis*, di *Parte Usellus*, di *Marmilla*, oltre che nelle baronie di *San Miguel* e di *Sinnay*, le cui rendite erano amministrate, in appalto, da persone di fiducia degli Aymerich e degli Zapata e da parenti stretti dell'Inquisitore Andrea Sanna, che quindi conoscevano bene le persone più in vista all'interno di questi territori e i loro patrimoni, possibile bersaglio di inchieste inquisitorie, miranti ad aggredire, col sequestro, i loro beni. All'interno della stessa giurisdizione feudale, inoltre, i vassalli godevano del privilegio di muoversi liberamente, senza vincoli di residenza.

L'inchiesta inquisitoria a carico di Trusco Casula si svolge nella sede vescovile di Ales, alla presenza del vescovo *Ecclesiae Usellensis et Terralbensis* Andrea Sanna, coinvolgendo, in prevalenza, gli abitanti dei villaggi rurali della Marmilla.

Trusco viene catturato il 20 febbraio del 1539 e posto nelle carceri dell'Inquisizione di Ales per ordine dell'Inquisitore che, il 4 aprile, gli comunicava che se non avesse confessato tutto quello che gli sarebbe stato ordinato l'avrebbe fatto *cremar viu viu*. Avrebbe dovuto testimoniare il falso contro il viceré Cardona, in modo che non tornasse più nell'isola *perque havia destruit tota Sardinia*. Gli venivano fatte anche delle promesse che si sarebbero, però, eventualmente realizzate dopo la revoca dell'incarico al viceré; per cui, dopo che l'Inquisitore Sanna sarebbe diventato cardinale, sarebbe stato nominato *alguacil* maggiore di tutto il regno di Sardegna e il figlio Joan arciprete del vescovado di Ales.

Il processo veniva aperto l'8 febbraio del 1540 dal promotore fiscale del Sant'Ufficio Joan Sanna, con l'accusa per *fama publica* di *valde vehementer suspectus d'heretgia, apostasia, sortilegi, sacrilegi, comerç amb els diables*.

Viene accusato quindi di aver stretto un patto col diavolo, implicito ed esplicito, perché crede in illusioni diaboliche contrarie alla fede cattolica, che l'hanno portato a commettere dei delitti con discorsi e opere contro Dio, la sua fede e il suo dogma (*crimina atrocissima et nephandissima et demoniaca semina*), e di essere un falso e scandaloso cristiano. Accuse gravissime, che nonostante sia un ufficiale regio, sono esclusiva materia di perti-

nenza e di esame da parte del Sant'Ufficio, quale supremo tribunale per giudicare i *crimina* contro la fede, ribadendo in tal modo la sua supremazia nei confronti del potere civile.

4. *La trama diabolica dell'Inquisitore Andrea Sanna.* – Con l'arresto di Truscio Casula prendeva corpo la trama diabolica, imbastita dall'Inquisitore Andrea Sanna, per colpire al cuore il potere vicereale, con subdole accuse per pratiche stregonesche e patto col diavolo, nei confronti del fiscale Joan Antoni Arquer con il coinvolgimento diretto della viceregina Maria de Requesens

L'assenza del viceré e dell'Arquer per l'Inquisitore Andrea Sanna ed il suo ristretto gruppo di collaboratori rappresenta un momento propizio da non perdere per sferrare un attacco senza precedenti contro la sua politica di rigore, soprattutto nel perseguire la tutela della centralità dell'istituzione regia nel governo del Regno, e nel proteggere soprattutto il patrimonio regio, continuamente eroso in quegli anni dalla sempre più invadente e ostinata ingerenza delle clientele territoriali, che alimentava una sempre più ardita offensiva contro l'autorità sovrana e una ripresa ancor più vigorosa delle lotte fra le fazioni nobiliari e i poteri laici ed ecclesiastici.

I disegni del Sant'Ufficio sardo vengono perseguiti con straordinaria e puntuale tenacia. Poco tempo dopo la celebrazione dell'*auto de fé* nella cattedrale di Cagliari, che determina la mitigazione delle pene per l'*alguacil* e per i suoi complici, l'Inquisitore Sanna informava Madrid dell'esistenza di nuovi elementi di colpevolezza per i pubblici funzionari Joan Antoni Arquer e Bernat Sirvent; nel contempo al viceré e allo stesso Arquer venivano mosse nuove accuse di responsabilità amministrative dal procuratore reale del regno di Sardegna Luis Bas²⁷.

La solerzia con cui il tribunale dell'Inquisizione sarda si muove nell'informare il supremo Consiglio di quanto avviene nell'isola suscita in esso forti dubbi e fondati sospetti, per cui, in tutta la vicenda, vuole vederci chiaro e prontamente. Le procedure seguite dall'Inquisitore, infatti, suscitano non poche perplessità. Nell'aprile del 1541, forse esortato dallo stesso viceré Cardona, il Consiglio supremo madrileno rompe gli indugi e sollecita l'Inquisitore ad inviargli l'intero incartamento processuale, non accontentandosi più di resoconti sommari e incompleti. Il vescovo di Ales cerca

²⁷ AHNM, *Inquisición*, leg. 766, cc. 37v-38, il vescovo di Ales al cardinale di Toledo, 10 febbraio 1541.

di giustificare la sommarietà delle sue informative processuali attribuendola alla difficoltà di trascriverle in catalano, alla precauzione assunta nell'evitare il pericolo di perdere le carte per attacchi di pirati o di corsari alle navi, e soprattutto per la salvaguardia della segretezza su *las cosas que en dicho proceso estan del Virrey Don Anthonio de Cardona*²⁸.

Le pregiudiziali accampate dall'Inquisitore sardo, relative alla tutela del buon nome della figura del viceré, non convincono del tutto, ed a ragione, il Consiglio supremo che decide di dedicare più attenzione all'operato dell'Inquisizione sarda, a seguito anche dello spostarsi dell'interesse del Sant'Ufficio sulla figura della viceregina, bersaglio più vulnerabile anche per l'assenza del marito.

Alcune popolane, detenute nelle carceri inquisitoriali, genericamente per stregoneria, definite *totes borraxtes* (ubriacone), subornate ad arte, su pressione di Truisco Casula con la complicità di Dominiga Figus, in carcere per stregoneria, l'accusavano di aver partecipato a rituali magici con la presenza del diavolo assieme alla moglie dell'Arquer e ad altre donne della cerchia vicereale. La viceregina, in sostanza, viene imputata di essersi adoperata per ricercare una fattucchiera capace d'operare malefizi a danno dell'imperatore e dell'Inquisitore generale, in modo da neutralizzare qualsiasi loro intervento pregiudizievole alle sorti politiche e di carriera del marito.

Il teatro del sortilegio sarebbe il palazzo regio e i protagonisti, oltre la viceregina, sarebbero dignitari di corte e fattucchiere che, al termine delle pratiche magiche si sarebbero lasciati andare ad un vero e proprio sabba, culminato in danze orgiastiche e nell'adorazione del diavolo, appositamente evocato.

L'Inquisitore Sanna, ancora una volta, dimostrerà la sua sollecitudine nell'informare il Consiglio supremo sottolineando che il tutto è stato originato dalla *humana fragilidad y diabolica instigación*.

Nella nuova macchinazione vengono coinvolte numerose persone di varia estrazione sociale: dame della corte vicereale, ufficiali reali, popolani, in un viluppo senza fine di denunce, di delazioni, di chiamate di correo. Il groviglio di accuse e di sospetti fomentati da risentimenti personali e da beghe di villaggio tende a sfumare i contorni del disegno orchestrato dal Sant'Ufficio per screditare la casa Cardona, anche se punta decisamente a creare le condizioni per giungere alla destituzione del viceré.

Il Cardona è così costretto a spendere a corte tutto il suo prestigio sociale e politico per fronteggiare e rintuzzare la nuova aggressione da parte dell'Inquisitore Sanna. Le accuse di *sortilegios, maleficios y invocaciones de*

²⁸ *Ivi*, c. 55v, il vescovo di Ales al cardinale di Toledo, 3 aprile 1541.

demonios mosse contro la viceregina, in un processo caratterizzato da testimonianze palesemente false, non convincono la Suprema che, per questo, nel dicembre del 1541, richiede al tribunale sardo le carte processuali complete.

Lo stesso Carlo V, in viaggio per l'impresa di Algeri, da Maiorca, nello stesso tempo inviava delle lettere²⁹ all'Inquisitore Sanna invitandolo a muoversi con molta prudenza e cautela nelle relazioni con l'istituzione vicereale.

Intanto le contromisure per smascherare le trame inquisitoriali ordite per screditare l'autorità vicereale, e indirettamente quella regia, prendevano sempre più sostanza e vigore. Per far pienamente chiarezza era indispensabile affidare tale delicato compito ad una figura di alto profilo sul piano personale e politico-istituzionale, in grado di squarciare le nebbie che si addensavano sul governo dell'isola.

Nel frattempo, a Cagliari, le due fazioni in lotta, la vicereale e l'inquisitoriale, al corrente degli umori circolanti a corte, si mobilitavano per evidenziare le "malefatte" del partito avverso e di costruire argomentazioni giustificative del loro operato. In linea con tale strategia, il Sanna continuava ad inviare alla Suprema notizie su pretese minacce del Cardona, sull'indebito arresto di familiari, sulla protezione da lui accordata ad imputati accusati di eresia, sulle veementi reazioni del viceré alle lettere con le quali l'Inquisitore generale gli intimava di non intromettersi nell'ambito della sua giurisdizione³⁰.

Lo scontro fra l'autorità regia e il blocco di potere territoriale, che comprende i vertici del tribunale, le reti di potere cagliaritano e alcuni funzionari reali infedeli, si gioca ormai in campo aperto, senza esclusione di colpi. La partita si presentava di strategica importanza: "è in gioco la riaffermazione di quella preminenza reale che troppo spesso era stata messa in discussione mediante la delegittimazione politica e morale del viceré; più concretamente, oggetto del contendere è la definizione degli ambiti giurisdizionali della Monarchia, della Chiesa e dell'Inquisizione, in buona sostanza il ripristino dell'ordine sociale e della legalità"³¹.

Il viceré Cardona, dal suo canto, accusa l'Inquisitore d'aver trasformato il tribunale in un centro di potere antagonistico alla giurisdizione reale e dedi-

²⁹ *Ivi*, leg. 776, c. 42, il vescovo di Ales al cardinale di Toledo, s.l. e s.d., ma 1542.

³⁰ *Ivi*, c. 144, Cagliari 12 novembre 1542, il vescovo di Ales alla Suprema. Cfr. anche G.F. TORE, *Dare udienza ai sudditi, controllare i viceré. La visita generale di Pietro Vaguer nella Sardegna di Carlo V (1542-1546)*, in *Identità e frontiere. Politica, economia e società nel Mediterraneo (secc. XIV-XVIII)*, cit., pp. 95-105.

³¹ F. MANCONI, *La Sardegna al tempo degli Asburgo*, cit., p. 114.

to all'ordinario malaffare. In una lettera denunciava questo comportamento non più tollerabile allo stesso Inquisitore generale perché *familiares, officiales y ministros del Sancto Officio* ... si distinguono quotidianamente per estorsioni e aggravii nei confronti dei cittadini, reclutando *personas reiectas e infames y malhechores y muchos confesos y nuevos convertidos de moros*³².

Nelle affermazioni del viceré sono molto espliciti i riferimenti alla linea politica generale della Monarchia sulla riforma delle familiature. Di ben altro tono è la posizione assunta, al riguardo, dal Sanna, ben risoluto a respingere qualunque interferenza laica negli affari del Sant'Ufficio. In una lettera all'Inquisitore generale denuncia come scandalosa e senza precedenti la richiesta del viceré d'avere la lista dei familiari del regno, limitandosi a comunicare che soltanto a Madrid, a corte, invierà una lista con un numero approssimativo dei familiari sardi³³.

Il problema, per l'asperità delle posizioni contrapposte, si presentava di non semplice soluzione per l'arroccamento dei rispettivi contendenti, tanto che avrà larga eco anche nel Parlamento celebrato l'anno seguente. Joan Antoni Arquer, infatti, in qualità di rappresentante dello Stamento reale per la città di Cagliari, al riguardo, presentava una petizione per una solerte promulgazione di un *acte de cort*, diretto al ridimensionamento del numero dei familiari dell'Inquisizione, che una volta approvato nelle *Cortes* e ricevuto il *placet* sovrano, avrebbe avuto valore di legge su tutto il territorio del Regno. Con l'approvazione, al riguardo, di uno specifico Capitolo si puntava soprattutto a monitorare la loro designazione attraverso una rigorosa selezione fra le *personas de bé y de qualitat*, con l'obbligo della notifica al viceré delle nuove familiature. Condizione questa inaccettabile per l'Inquisitore Sanna, in quanto lesiva della sua indipendenza giurisdizionale, per cui la respingeva.

Il solco tra le due posizioni, quella vicereale e quella inquisitoriale, andava sempre più divaricandosi, accentuando i motivi del conflitto che toccherà il culmine con l'accusa mossa alla viceregina di essere coinvolta in riti orgiastici alla presenza di un demone.

Malgrado nei primi sei anni di incarico il viceré Cardona fosse riuscito a riaffermare il primato della monarchia, egli non godeva di ampio consenso politico. "Ledendo gli interessi economici di nobili e ministri don Antonio si era trovato avviluppato in una estesa ragnatela di resistenze che rendeva

³² AHNM, *Inquisición*, leg. 776, cc. 66-67v-r, Cardona all'Inquisitore generale e al Consiglio dell'Inquisizione, 16 novembre 1542.

³³ *Ivi*, cc. 42-43r-v, il vescovo di Ales al cardinale di Toledo, cit., 1542.

sempre più complicata l'azione di governo. Il suo fare autoritario, la contestazione di privilegi che i ceti del regno consideravano ormai acquisiti, le condanne di nobili e consiglieri civici gli avevano inimicato gran parte delle élites al punto da indurle a chiedere la nomina di un commissario straordinario per porre fine ai soprusi³⁴.

Veniva così inviato nell'isola, in qualità di visitatore generale, Pedro Vaguer. L'invio, anche in Sardegna, di un visitatore generale negli stessi anni in cui venivano sottoposti a controllo i regni di Aragona e di Valencia, il principato di Catalogna e il regno di Sicilia, non appare casuale. Esso si inserisce, infatti, in quella strategia di ampio respiro che, potenziando il ruolo dei *Consejos* e concentrando nelle mani del cardinal Tavera e del presidente della segreteria imperiale Francisco de los Cobos il potere decisionale, porterà ad un cambio di rotta della politica interna di Carlo V³⁵.

Con tale iniziativa si voleva dare sostegno all'azione dei viceré affidando ad un mediatore esterno la soluzione dei problemi che ne avevano rallentato l'azione e, coinvolgendo nell'inchiesta gli uomini più a lui vicini, attivava un canale diretto tra monarchia e ceti, consentendo al sovrano di valutare l'efficacia e la validità dell'opera svolta dal suo sostituto³⁶.

In simile contesto una mediazione politica fra le parti in conflitto si sarebbe trovata comunque a dover percorrere una strada irta di difficoltà, della qual cosa era ben consapevole lo stesso visitatore designato dal cancelliere d'Aragona Miguel May, d'intesa con il cardinal de Tavera, a trovare soluzioni equilibrate e condivisibili dagli schieramenti in campo.

Il Vaguer, discendente di una nobile famiglia feudale aragonese, aveva studiato teologia e giurisprudenza a Salamanca e a Oviedo. *Consultor* dell'Inquisizione a Toledo negli anni 1532-39, in seguito era stato nominato *regente* della Cancelleria d'Aragona e membro del Consiglio di quel regno. Nel maggio 1541 era stato designato vescovo di Alghero, ma con la sua sede episcopale aveva avuto un fuggevole contatto soltanto nell'autunno di quell'anno, quando aveva preso parte, come dignitario del seguito imperiale, all'*entrada* di Carlo V nella città.

³⁴ G. TORE, *Dare udienza ai sudditi, controllare i viceré*, cit., p. 263.

³⁵ Per le finalità della visita nei regni aragonesi, cfr. T. CANET APARISI, *Juzgar a los jueces. El sistema de Visitas a la Audiencia en la Valencia de Carlos V*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, cit., pp. 333 ss.

³⁶ Sugli obiettivi delle visite e le procedure cfr. M. RIVERO RODRIGUEZ, *Buen Gobierno y ejemplaridad: la visita del Consejo de Italia*, in J. MARTÍNEZ MILLÁN (a cura di), in *Felipe II (1527-1598): Europa y la monarquía católica*, Madrid, 1998, vol. I, tomo 2, pp. 705-730.

Nell'amministrazione di corte il Vaguer è un dignitario di medio calibro, adeguato perciò per un regno di secondo ordine come la Sardegna; ma è sicuramente un funzionario di grande esperienza amministrativa, in grado di condurre verifiche complesse e delicate. È inoltre uomo di fiducia del cardinale de Tavera, presidente del Consiglio reale e Inquisitore generale. Anche per questo il *cursus honorum* del Vaguer si prestava a ricoprire quel ruolo di mediazione politica decisivo per affrontare la difficile partita d'indagare sulle intricate vicende sarde e dirimere lo scontro in atto fra potere reale, signorile ed ecclesiastico³⁷.

Per le capacità di mediazione politica egli appariva, infatti, in grado di gestire con tatto e abilità i conflitti giurisdizionali emersi tra i ministri regi e il Sant'Ufficio, e appurare i fatti e impedire l'apertura di un processo pubblico per stregoneria contro la viceregina che avrebbe potuto compromettere l'onorabilità non solo della casata dei Requesens, ma anche quella dei Cardona, parenti, per via materna, dello stesso imperatore.

Il visitatore, arrivato a Cagliari accompagnato da un solo segretario, il notaio Bertomeu Poca, si metteva prontamente al lavoro con alacrità e intensità, diffidando di tutti, con l'intento di tutelare la segretezza dei contenuti e degli obiettivi dell'inchiesta. Procedeva nel contempo alla chiamata degli oltre 125 testimoni coinvolti dal Sant'Ufficio nel processo di stregoneria, interrogandoli singolarmente tra il febbraio ed il giugno 1543, trascrivendo personalmente i verbali.

Il Vaguer presenziava anche alla celebrazione del Parlamento, svolgendo un ruolo di mediazione politica importante tra i ceti stamentari per una approvazione rapida del donativo a favore della Corona. Concentrava, comunque, tutto il suo impegno nel far chiarezza sul complotto ordito dall'Inquisitore Sanna, con la complicità sotterranea del bando Aymerich-Zapata, contro la viceregina. Interrogando gli imputati nelle carceri inquisitoriali accertava l'utilizzo sistematico delle minacce e delle torture per intimorirli ed indurli così a testimoniare il falso contro la stessa.

Già nel mese di gennaio, tra l'altro, nelle lettere inviate al cardinale Tavera denunciava lo stato di ignoranza, l'indegnità morale, la malvagità e le furfanterie dei ministri e dei familiari del Sant'Ufficio³⁸. Quando i principali imputati furono convocati dal visitatore, invitati a parlare liberamente, tutti

³⁷ Per una sintesi biografica puntuale di Pedro Vaguer cfr. G. TORE, *Dare udienza ai sudditi, controllare i viceré*, cit., pp. 265 ss., e F. MANCONI, *La Sardegna al tempo degli Asburgo*, cit., pp. 123 ss.

³⁸ AHNM, leg. 766, c. 115v, Vaguer al cardinale Tavera, Cagliari 22 gennaio 1543.

ritrattavano quanto affermato negli interrogatori pilotati dall'Inquisitore Sanna. Truisco Casula, principale teste d'accusa, denunciava al Vaguer le torture alle quali era stato sottoposto con una decina di altre donne, indicando i nomi degli inquisitori, degli ecclesiastici e perfino dei ministri regi che lo avevano sollecitato a confermare le accuse promettendo a lui e al figlio la libertà e ricche prebende ecclesiastiche.

Agli inizi dell'estate, mentre il Parlamento che si andava celebrando nel regno si avviava alla conclusione e si diradavano le riunioni ufficiali alle quali, in qualità de rappresentante dello stamento ecclesiastico era tenuto a presenziare, il vescovo di Alghero poteva dedicare tutto il suo tempo all'esame e allo studio delle carte del delicatissimo processo allestito contro la viceregina.

A metà agosto poteva così inviare al Tavera, presidente della Suprema, e al Consiglio d'Aragona una prima esaustiva relazione rivelando l'ampiezza e la pericolosità della macchinazione³⁹. Il Vaguer denunciava soprattutto il fatto che, alla scadenza del triennio di governo del viceré, l'Inquisitore Andrea Sanna e i suoi complici, utilizzando falsi testimoni, avevano accusato il Cardona e i suoi ministri di praticare sortilegi a danno dell'imperatore per piegarlo al loro volere. Vedendo che tali insinuazioni apparivano poco credibili allo stesso *consultor* del Sant'Uffico Bernat Simó e al maestro razionale Joan Ram, essi avevano rivolto le loro attenzioni alla viceregina, ritenuta bersaglio più debole, accusandola di pratiche magiche con il coinvolgimento del diavolo.

Il vescovo di Alghero, il quale aveva ricevuto una *instrucción* segreta che comportava, tra l'altro, il compito di far piena luce anche sul conflitto fra viceré e Inquisitore, deludendo le aspettative di quest'ultimo, convocava e ascoltava tutti i numerosi imputati, classificandoli in *agentes*, ossia gli orchestratori del piano; *consencientes*, le persone informate dei fatti, come i carcerieri e gli altri complici passivi e *autorizantes*.

Tra gli *agentes* inseriva l'*alguacil* Pedro Alonso, (per il Vaguer l'anima nera della trama e sospettato *de ser de casta de judios o moros*), il *fiscal* Joan Sanna e il *secretario* Oriol, in quanto ritenuti ideatori della trama e di aver indotto con minacce e violenze gli imputati a confermare le false accuse. Tra gli *autorizantes* collocava l'Inquisitore Sanna, il *regente* Simó e l'*advogado fiscal*, i quali, per esplicita ammissione dei testimoni, erano al corrente delle false confessioni e dissimulando, con il loro comportamento, avevano tollerato e avvallato *adulterios y puterias* trasformando le carceri in un

³⁹ *Ivi*, cc. 101r-103r.

bordel, luogo di turpitudini e di nefandezze. I restanti familiari e tutti i testimoni al corrente delle falsità dovevano essere considerati come *consencientes* e puniti con condanne più lievi.

La parola *bordel* per definire lo stato delle carceri dell'Inquisizione a Cagliari appare alquanto eufemistico se riferito soprattutto al vergognoso e umiliante trattamento riservato dal personale del Sant'Ufficio alle sventurate e innocenti donne carcerate, le quali erano sottoposte a violenze, stupri, maltrattamenti, ricatti e punizioni. Se riottose nel sottomettere la loro volontà agli sporchi giochi dell'Inquisitore venivano segregate in celle umide e malsane, nelle cosiddette *secrete*, dove, denudate, venivano spesso lasciate morir di fame e di sete e, quel che era più grave, private del sacramento della confessione. Tra le donne accusate di stregoneria nel processo contro Truisco Casula e Dominiga Figus, diverse subiranno tale trattamento, mentre alcune verranno lasciate morire di stenti perché rifiutatesi di giurare il falso nelle testimonianze. Ma l'atto più vile e ignominioso per convincerle a mentire era rappresentato dalla minaccia di darle in pasto a *los esclavos negros* dell'Inquisitore. Nel procedere del Sant'Uffizio, la minaccia di violenza sessuale è costante: le carcerate, infatti, erano in balia degli stessi carcerieri con la connivenza degli stessi funzionari che non si comportavano diversamente.

Per porre rimedio ad un degrado non più sopportabile il Vaguer chiedeva pieni poteri per rimuovere prontamente gli ufficiali subalterni più screditati e far piazza pulita in un ambiente che gli si mostrava scandalosamente viziato da *muy gran profanidad y poco orden*. Annotava, infatti, che il *secretario* del tribunale era accusato di falso, l'*alguacil* risultava sposato tre volte, mentre il *carcelero* aveva consentito incontri carnali fra i detenuti.

Quel quadro di sconcertante trasgressività era di dominio pubblico e gettava un'ombra fosca, nonché un enorme discredito sul Sant'Ufficio. Era quindi urgente l'adozione di interventi radicali per una profonda riforma. Sollecitava perciò il Tavera, presidente della Suprema, anche perché numerosi tra gli imputati avevano confermato il coinvolgimento dell'Inquisitore e del reggente la real Cancelleria Bernat Simó, di convocarli e processarli a Valladolid per evitare che nel regno sardo il prestigio dell'Inquisizione venisse leso gravemente, minacciando la credibilità della stessa Suprema di Spagna⁴⁰.

Il Vaguer non intende prendere provvedimenti immediati nei confronti dell'Inquisitore, non certo per un atteggiamento d'indulgenza, quanto per

⁴⁰ *Ivi*, *Inquisición*, leg. 766, c.115v, il vescovo di Alghero all'Inquisitore generale, febbraio 1543.

opportunità politica. Si limita a controllarne strettamente l'attività e a condizionarla con la sua presenza: se sarà il caso di rimuoverlo dall'incarico si riprometteva di consultare preventivamente Madrid.

È deciso a far piena luce sulle trame dell'Inquisitore: trame, intrighi, calunnie che andavano ad alimentare l'acceso conflitto tra le due istituzioni, senza esclusione di colpi e sostenuto anche da alcuni esponenti della burocrazia e della nobiltà, che pregiudicavano l'azione di governo del Cardona.

È risoluto a fare giustizia al più presto e a colpire sia i vertici del tribunale del Sant'Ufficio, che tutti gli esecutori più o meno consapevoli, senza alcuna esclusione. Il quadro delle responsabilità gli appare chiaro, sebbene permangano zone d'ombra in una indagine costretta a navigare in una palude torbida di denunce confuse, di ammissioni estorte con la forza e di ritrattazioni. La ferma volontà espressa dal visitatore generale di voler fare chiarezza sulle trame ordite contro la viceregina infondeva coraggio tra gli imputati, decisi a collaborare spontaneamente e senza remore per sostenerlo nella ricerca della verità.

Trusco Casula, il primo ad essere sentito, trovando quel coraggio che gli era mancato nel primo processo (dicembre 1540), al quale era stato sottoposto dall'Inquisitore sardo, e confidando nell'imparzialità del visitatore Vaguer, tra ammissioni e reticenze, contribuirà, comunque, a demolire quel castello di falsità costruito dal Sant'Ufficio per screditare la casa vice-reale. Su di lui, comunque, incombeva il diffuso sospetto che fosse direttamente invischiato nelle accuse contro la viceregina. Trusco è, infatti, un personaggio ambiguo, un misto di malizia, ingenuità e spregiudicatezza, disposto a confessare e ritrattare qualunque misfatto e ad accusare le persone più disparate.

L'8 marzo 1543, davanti al Vaguer, dichiarava, che dopo la penitenza che gli aveva inflitto l'Inquisitore Sanna come eretico nella cattedrale di Cagliari, alla presenza di autorità civili e ecclesiastiche, di essere vissuto fino ad allora nelle carceri dell'Inquisizione in una condizione di semi libertà. Le attenzioni a lui riservate da parte dell'Inquisitore erano motivate dal fatto che, attraverso le *losingas*, l'avrebbe convinto a testimoniare il falso *contra el By Rey y sa muger*, i quali, per il disonore, avrebbero lasciato l'isola.

In realtà lo stato di semi libertà di cui godevano i carcerati era funzionale a creare tra loro un senso di fiducia, nonché di fedeltà, nei confronti dell'Inquisitore e dei funzionari del Sant'Ufficio. In questa operazione spiccava la figura di Bernat Simó, che era ai vertici dell'amministrazione regia ed

inquisitoriale come reggente della real Cancelleria e assessore del Sant'Ufficio sardo, collegato agli Aymerich e imparentato con i Carrillo.

Di fronte al Vaguer, il quale senza nulla manifestare esteriormente, lo sospettava, e a ragion veduta, di complicità diretta con i funzionari del Sant'Ufficio nella trama imbastita contro la viceregina, Truisco, ammettendo le proprie responsabilità, faceva presente che anche in altri processi inquisitoriali erano stati usati gli stessi metodi, servendosi di testimonianze false e che colpivano soprattutto persone legate e fedeli al viceré, come Joan Matzela e Pedro Leca, rispettivamente capitano e ufficiale del conte di Quirra, i quali venivano accusati di essere in possesso di uno *espírit*. Nei loro confronti il risentimento dell'Inquisitore nasceva dal fatto che questi avrebbero parlato male di lui col conte di Quirra, definendolo *bruxiot y fill de bruxia*, facendo perdere la "capitania del feudo" ad un suo cognato. Era quindi irrinunciabile coprirli di vergogna.

Il Vaguer, quando è in grado di dominare la documentazione raccolta, dopo aver sentito numerosi testimoni coinvolti nell'operazione per sostenere e confermare le falsità create ad arte contro la viceregina, non si esimeva dall'esprimere un giudizio pesantemente severo nei confronti del Sant'Ufficio, in quanto "*tengo muy gran descontento de lo que veo ... y muy gran pena*".

Sollecitava pertanto *su Magestat* Carlo V e la Suprema di Spagna a provvedere a simile situazione con radicali interventi per approdare ad una profonda riforma.

Il deciso approccio mostrato fin da subito dal Vaguer per squarciare i veli che mascheravano la trama contro la casa vicereale e il rigore investigativo trovavano l'immediato gradimento del viceré, per cui fra loro due si andrà ad instaurare un'armonia piena che, almeno nei primi tempi, sfocerà in un'intesa che appare solida e senza ombre. Per il viceré e per i suoi più stretti collaboratori, comunque, l'idillio ben presto si dissolverà in un amaro risveglio.

I propositi del Vaguer sono abbastanza chiari: per raggiungere e riportare la pace nel regno è indispensabile sedare alcuni conflitti in atto, prima di tutto la scandalosa macchinazione ordita contro la viceregina dalla *más mala, vellaca y diabolica gente del mundo*. L'inaudita gravità della trama, sulla cui infondatezza il Vaguer non nutriva alcun dubbio, imponeva un castigo severo per i *malos oficiales* del tribunale che avevano architettato l'intrigo e per tutti coloro che avevano testimoniato, *gente vil, baixa, borrachos y malos ombres y malas mujeres*.

Ma per raggiungere tale obiettivo, procedendo ad ampio raggio e col necessario rigore, era indispensabile potersi muovere non soltanto con i normali poteri dell'Inquisizione, ma con ben più ampi e speciali. Occorrevano

provisiones reales specifiche che rechino il marchio cogente del sovrano e che non facciano distinzioni fra *clerigos, frailes, cavalleros, obispos*, etc. Il castigo, comminato in forme esemplari senza distinzioni di stato o di ceto, sarà una sorta di edificante lavacro: *fiat justitia et paret mundus* (opera con giustizia e il mondo obbedirà), scriveva con toni d'enfatica drammaticità il vescovo al segretario dell'imperatore⁴¹.

La risolutezza del Vaguer riscuoteva l'apprezzamento incondizionato del viceré il quale riteneva d'aver finalmente trovato un alleato autorevole e ascoltato a corte. Cardona è d'accordo col vescovo anche sulla condanna della gestione contabile dei ministri finanziari del regno e sulle responsabilità della mancata vigilanza da parte del maestro razionale sardo Ram.

In questa prima fase della loro co-reggenza del regno la sintonia fra i due rappresentanti reali appare pressoché perfetta. Entrambi sono accomunati da una solida e assoluta fedeltà al sovrano e intendono *asentar las cosas de la justicia y del real patrimonio*, dimostrando, nel contempo, d' eseguire senza riserve le disposizioni in merito ricevute dalla corte. I dissapori insorgeranno in seguito, forse per questioni formali legate alla celebrazione del Parlamento, in cui il Vaguer svolgerà un ruolo di preminenza strategica soprattutto al momento dell'approvazione del donativo a favore della Corona da parte dei ceti privilegiati (reale, ecclesiastico e militare) e sicuramente per il mutato atteggiamento nell'approccio alla *visita* da parte dello stesso, ora meno deciso e risoluto e più circospetto e guardingo.

Nel mentre l'animosità di Cardona va crescendo, anche perché la soluzione del processo che vede coinvolta la viceregina non vede mai la fine. In realtà le decisioni sullo scandalo evolvono stancamente per prudenza ed opportunismi diffusi che esulano dal contesto locale. La lentezza negli sviluppi dell'inchiesta sul caso della stregoneria non sarebbe da imputare alla cautela nell'operare del Vaguer, ma ai silenzi ed ai ritardi nel rispondere della Suprema. Il Consiglio madrilenò è sempre più preoccupato della cattiva reputazione del Sant'Ufficio sardo, che, di riflesso, potrebbe offuscare anche l'immagine di quello spagnolo.

Vaguer, infatti, lette le carte processuali e sentiti numerosi testimoni, aveva rivelato che al di sopra dei delatori, talvolta prezzolati, poveri strumenti passivi finiti nella macchina repressiva del tribunale, stavano alcuni orchestratori occulti, come d'altra parte lo stesso Truisco aveva rivelato, mossi da ragioni politiche non ancora del tutto chiarite.

⁴¹ Archivo General de Simancas, (d'ora in poi AGS), E, K. 1703, P 9, Vaguer a Cobos, 30 marzo 1543.

Le zone d'ombra, comunque, non avevano impedito al Vaguer di percepire la gravità e l'enormità del complotto. Il *pandero*, l'orchestratore principale del complotto veniva individuato nella persona dell'Inquisitore Andrea Sanna, spalleggiato dai ministri del Sant'Uffizio e, in maniera più o meno velata, da esponenti del *bando* Aymerich-Zapata, cui aderivano funzionari di rilievo nel governo del regno.

Ma l'accusa di stregoneria a danno di Maria de Requesens non era sfociata mai in una denuncia formale e neppure in un'accusa indiziaria davanti all'Inquisitore, anche perché le anomalie delle procedure inquisitorie non avrebbero consentito di muoversi in tale direzione. D'altra parte la vicenda si esauriva quando i testimoni, sottoposti alla stringente inchiesta del *visitador* Vaguer, ritrattavano completamente, *nemine discrepante*, tali accuse. Il vero scopo dell'azione inquisitoria era gettare discredito sulla casa vicereale: avevano accusato ingiustamente la viceregina e si erano autoaccusati perché *atemorizados y mal tractados, seducidos y enganyados*.

Questo è, in sintesi, il contenuto della lettera-requisitoria inviata dal Vaguer alla Suprema. Il documento mette chiaramente in luce l'invenzione delle accuse mosse contro la viceregina e l'ingiusto pregiudizio arrecato a tutte le persone coinvolte, in parte già condannate e in parte soltanto inquisite dal tribunale sardo.

L'inchiesta è giunta ormai a buon punto per cui è necessario procedere all'assunzione di consoni e adeguati provvedimenti del caso. Ma un conto sono i convincimenti personali del *visitador*, un conto è dare corso alle imputazioni formali in un procedimento che vede coinvolti personaggi eccellenti, alcuni accreditati a corte e presso le alte gerarchie inquisitoriali. È d'obbligo per il Vaguer muoversi con grande cautela, non solo perché deve superare non semplici difficoltà burocratiche, ma perché deve procedere con la copertura dell'Inquisizione generale, che fino a quel momento si era distinta per la sua inerzia. L'atteggiamento risoluto del vescovo di Alghero, di fatto, non aveva suscitato alcuna reazione ufficiale da parte della Suprema, né da parte del Consiglio d'Aragona, anch'esso inutilmente sollecitato a prendere una chiara posizione, e ciò nonostante la benevole e cordiale accoglienza riservata, nella sua visita, al viceré Cardona.

Dopo aver svelato per la via più rapida le trame piccole e grandi connesse allo scandalo della viceregina, Vaguer veniva a trovarsi, suo malgrado, in una scomoda situazione di stallo, dalla quale non era facile poterne uscire.

Per stringere i tempi proponeva così al cardinale di Toledo, Inquisitore generale, alcune soluzioni processuali che in qualche modo avrebbero po-

tuto attenuare gli effetti negativi per l'immagine politica e morale dell'Inquisizione sarda. Sugeriva, pertanto, che per salvaguardare l'onore del Sant'Ufficio, l'Inquisitore Sanna, *tan manifestamente culpado*, venisse chiamato a Madrid con gli altri responsabili, che erano *criados y deudos suyos*, e lì venisse arrestato e giudicato direttamente dalla Suprema. A Madrid sarebbe dovuto essere chiamato anche il *regente la real cancellería* Simó nella sua qualità di *asesor* del Sant'Ufficio, e processato per aver favorito intrecci perversi fra le reti di potere locali e apparati amministrativi, laici ed ecclesiastici, del regno.

Il Vaguer manifestava quindi fretta di concludere in loco soltanto i processi che riguardavano le persone di basso profilo sociale e lasciare i casi più spinosi e delicati alla decisione dell'Inquisitore generale. Per mettere la Suprema di fronte alle proprie responsabilità inviava a Madrid con un messaggero di fiducia il suo rapporto, auspicando che la risposta venisse data per via breve mediante lo stesso corriere⁴².

Ancora più fretta del Vaguer manifestava il viceré Cardona che lamentava le lentezze dell'inchiesta e le mancate risposte del *visitador* alle sue sollecitazioni. È impaziente perché questi ritardi, di fatto, rappresentano un diniego del pubblico risarcimento morale che è dovuto a sua moglie da parte del Sant'Ufficio⁴³.

A marcare la diversità di vedute sull'opportunità politica di chiudere in tempi brevi l'*iter* giudiziario del complotto contro la viceregina con la esemplare punizione degli *agentes*, cioè degli orchestratori del piano, con la conseguente sanzione del riconoscimento della onorabilità della casa vice-reale, sarà la celebrazione delle *Cortes* generali del regno che si svolgono a Cagliari tra l'aprile e l'ottobre del 1543.

Gli atti del Parlamento Cardona consentono di delineare un quadro parziale della società sarda, ma utile per comprendere come a metà Cinquecento sia ormai avviato il processo di ridefinizione degli equilibri di potere fra le tradizionali oligarchie urbane e la nuova nobiltà terriera⁴⁴. Il consolidamento di un ceto nobiliare autoctono, che trae prestigio e potere dalla pratica del commercio, rappresenta nella società sarda la novità più rilevante.

⁴² AHNM, *Inquisición*, leg. 766, c. 103v, Vaguer all'Inquisitore generale, 7 agosto 1543.

⁴³ AGS, E, K. 1704, P 10, Cardona a Cobos, 4 agosto 1543.

⁴⁴ Cfr. L.J. GUIA MARÍN (a cura di), *Il Parlamento del viceré Antonio Folch de Cardona (1543)*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, ("Acta Curiarum Regni Sardiniae", 7), in corso di stampa.

L'archetipo del "nuovo" che avanza è, di fatto, non sembri provocatorio, Salvatore Aymerich. Se questo è il nuovo che avanza, il vecchio non può certo identificarsi nella controparte cittadina, rappresentata dallo schieramento che esprime personaggi come il *letrado* Joan Antoni Arquer. Infatti il rinnovamento della nobiltà rurale è speculare a modificazioni sensibili della fisionomia sociale delle città. La borghesia delle professioni, di cui Arquer è esponente di punta, agisce anch'essa su più fronti, occupando spazi burocratici di primo piano nelle amministrazioni pubbliche e impegnandosi anch'essa nella pratica mercantile e nell'accumulazione di beni immobili. Per molti tali operazioni speculative sono l'anticamera di uno *status* privilegiato o addirittura della nobilitazione.

Ma, intanto, i rapporti fra il Cardona e il Vaguer tendono ad inasprirsi. Le frequenti e politicamente rilevanti intromissioni del Vaguer nell'amministrazione civile e giudiziaria del regno rappresentano per Cardona un'umiliante diminuzione delle prerogative del viceré. Cardona va maturando il convincimento di subire di fatto un'intollerabile destituzione. D'altra parte in due lettere confidenziali inviate al segretario dell'imperatore Francisco de los Cobos dai due primi attori della disputa sono riassunti i termini della vicenda. Il Vaguer, senza mezzi termini, consiglia la rimozione del Cardona⁴⁵; questi, a sua volta, denuncia il Vaguer per le omissioni compiute nella doverosa riabilitazione pubblica della viceregina⁴⁶. Le dilazioni, secondo il viceré, non sono altro che una scandalosa copertura delle responsabilità dell'Inquisizione sarda, mentre nello stesso tempo lamenta la pervicace azione d'esautoramento operata a suo danno dal vescovo di Alghero. La rottura fra i due è oramai imminente e sarà non senza conseguenze per entrambi.

Il 15 dicembre del 1544, a Valladolid, il principe Filippo emanava un provvedimento col quale attribuisce al *visitador* nuovi poteri più stringenti e cogenti, mirati a far uscire la *visita* dalle sacche delle contrapposizioni politiche e delle resistenze burocratiche. Al Vaguer vengono conferite e riconosciute facoltà di sospendere dalle funzioni gli ufficiali reali per il periodo in cui sono soggetti a *visita para que más libremente ... se pudiessen visitar y saber sus culpas y los que han delinquido de sus officios*⁴⁷.

⁴⁵ AGS, E, K. 1703, P 9, Vaguer a Cobos, 11 giugno 1543.

⁴⁶ *Ivi*, E, K. 1704, P 10, Cardona a Cobos, 18 maggio 1544. La lettera è inviata anche al principe Filippo.

⁴⁷ Archivio Storico del Comune di Sassari (d'ora in poi ASCS), *Libro delle ordinanze*, ff. 179v-180r.

Con tale provvedimento chiara è l'intenzione del principe di attaccare i governi municipali e gli equilibri interni all'amministrazione regia. Il Vaguer, forte delle nuove prerogative attribuitegli in qualità di *visitador*, scatena una immediata offensiva tendente a colpire gli ufficiali reali fedeli al viceré. *In primis* contro Joan Antoni Arquer, per il quale vengono al pettine i nodi irrisolti delle ispezioni contabili effettuate a suo carico. Arquer viene arrestato con l'accusa di appropriazione indebita a danno del fisco. I reati di natura pecuniaria sono sanabili col pagamento di un'ammenda, ma il Vaguer non ne tiene conto, imponendo la detenzione nelle carceri reali e poi il trasferimento in quelle dell'Inquisizione, in modo da sfruttare le procedure segrete del Sant'Ufficio e negare al *letrado* cagliaritano le normali garanzie processuali, come la ricusazione dei giudici, la difesa processuale e l'appello. L'Arquer giacerà nelle carceri cagliaritane per 13 mesi e 16 giorni finché il Cardona non ne ottiene la liberazione per intervento diretto dello stesso imperatore⁴⁸.

Nel contempo il Vaguer procedeva a sostituire in posti chiave del governo regio persone avverse al viceré e contigue all'Aymerich. Il maestro razionale Ram veniva così sostituito da Salvador Aleu. Particolarmente degna di nota è la crescita del ruolo politico del *regente la real cancelleria* Simó, personaggio legato a filo doppio al tribunale dell'Inquisizione.

Cardona è dunque accerchiato e le sue funzioni di vicario reale sono, al di là degli aspetti formali, praticamente azzerate. Quando Vaguer notifica anche a lui i *cargos* che lo riguardano (la procedura rientra nel mandato di *visita* ed è pertanto legittima) Cardona, sdegnato, abbandona la Sardegna per raggiungere Carlo V nella corte tedesca, lasciando formalmente il governo dell'isola a don Jerónimo de Aragall.

Ma la fiducia riposta dalla corte spagnola nel vescovo aragonese non è condivisa dalla corte dell'imperatore. Da Bruxelles il 17 febbraio 1545 Carlo V aveva scritto al figlio Filippo informandolo d'aver ordinato a Vaguer, che da troppo tempo si attardava nella *visita* in Sardegna, di raggiungere immediatamente la sua residenza episcopale e di inviare prontamente alla corte spagnola tutta la documentazione relativa all'inchiesta.

Prima di abbandonare Cagliari il *visitador* ha anche l'obbligo di tirare le somme dell'inchiesta, ma soprattutto è tenuto, in qualità di commissario dell'Inquisizione, a compiere un atto di rilievo politico ancora maggiore: deve celebrare un *auto de fé* che porti alla riabilitazione pubblica della viceregina.

La sorte politica del Vaguer sembrerebbe definitivamente segnata. Il Cardona, che gode del sostegno di Carlo V, può rientrare nell'isola senza esibire

⁴⁸ ASC, *Antico Archivio Regio* (d'ora in poi AAR), BC, f. 108.

credenziali imperiali. Non è un caso, che appena rientrato nella sua sede di Cagliari, riprenda saldamente il suo posto, esautori il *regente* Simó e cominci ad esaminare attentamente le carte della *visita*⁴⁹.

Lo snodo politico della partita giocata senza esclusione di colpi fra i due ministri reali è l'*auto de fé*, che si celebra a Cagliari ai primi di dicembre del 1545 secondo tutti i crismi formali, come si procedeva a Toledo

Il Vaguer, per giustificare il compromesso cui è stato costretto a sottomettersi dall'autorità sovrana per salvare il prestigio dell'Inquisizione e delle istituzioni regie, deve trovare in tempi brevi dei capri espiatori su cui far ricadere esclusivamente la trama ordita contro la viceregina. Ha in mano una carta importante da giocare su cui far ricadere ogni responsabilità, in modo da proteggere i veri orchestratori palesi e occulti: Truisco Casula, che, di fronte a lui non ha esitato ad indicare i veri responsabili del complotto nella persona dell'Inquisitore Sanna e dei suoi più stretti e fidati collaboratori.

Poteva, pertanto, procedere tranquillo nella celebrazione dell'*auto de fé*: le vittime da sacrificare in nome della tutela del prestigio dell'Inquisizione e delle istituzioni reali, nonché degli organizzatori occulti facenti capo al *bando* Aymerich-Zapata, erano oramai inequivocabilmente individuate.

Nel giorno di Sant'Ambrogio, il 7 di dicembre, a Cagliari, nella *Plaça Major*, di fronte alla cattedrale, in Castello, ha luogo l'atto pubblico che vede come protagonisti i penitenziati che avevano accusato Maria de Requesens di aver partecipato a riti satanici, d'aver adorato lo "spirito maligno" e stretto con lui un patto di sangue. Vestiti di *grammalletes*, le vesti infamanti dei condannati che per l'occasione erano state dipinte nella bottega del pittore cagliaritano Miguel Cavaro, destinato in seguito alla notorietà artistica⁵⁰, i colpevoli vengono sottoposti a *demonstración de justicia*, che consiste nella lettura delle sentenze, nella pronuncia *a voces altas* delle confessioni scritte e nell'esecuzione di alcune pene capitali. Insieme a Truisco Casula veniva rilasciata al braccio secolare⁵¹ anche Dominiga Figus, e condannati entrambi al rogo, come responsabili di tutte le macchinazioni.

⁴⁹ AGS, E, K 1706, P 12, *Relación de las cartas del obispo del Alguer de X de enero y XXI de março 1546*, Ratisbona giugno 1546.

⁵⁰ Cfr. B. ANATRA, *I conti dell'Inquisizione sarda nell'età di Carlo V*, in *Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, cit., p. 431.

⁵¹ Il Sant'Ufficio, essendo un tribunale ecclesiastico, non poteva eseguire sentenze capitali. Per questo motivo i condannati a morte venivano affidati al potere o braccio secolare perché eseguisse la sentenza. Da qui i termini *rilascio* e *rilasciare* per indicare la condanna a morte.

Il Sant'Ufficio ne usciva sostanzialmente indenne. Finirono sotto accusa, ma per infrazioni secondarie, il fiscale Joan Sanna, e il segretario Miquel Antoni Oriol, mentre l'*alguacil* Pedro Alonso fu imprigionato e processato come responsabile delle trame. Alla fine la Suprema si limitò a privare dell'incarico il fiscale e il segretario, attenuando le responsabilità dell'*alguacil* e riprendendo semplicemente l'Inquisitore Sanna e il reggente Simó per non aver vigilato su quanto era successo nel tribunale.

La conferma della sentenza da parte del Consiglio supremo veniva letta pubblicamente nella cattedrale di Cagliari la domenica del 13 marzo 1547 alla presenza di moltissima gente e del viceré Cardona. Solo Pedro Alonso fu penitenziato pubblicamente in quell'occasione che si risolse in una proclamazione del non coinvolgimento e quindi dell'innocenza del tribunale sardo nell'affare della viceregina. Tutto era frutto del comportamento simulatorio assunto dai testi, per meschini fini personali, che avevano accusato falsamente anche l'Inquisitore, l'assessore e altri ufficiali⁵².

Il risarcimento morale ottenuto dalla viceregina sulla pubblica piazza cagliaritana è inequivocabile e non lascia ombra alcuna sulla nobildonna catalana.

Sempre in quell'occasione, in seguito all'approvazione da parte della Suprema della sentenza alla condanna alla pena capitale, anche Truisco e Dominiga venivano definitivamente condannati al rogo. Poiché, prima e nel corso dell'*auto de fé*, si erano pubblicamente pentiti delle loro colpe chiedendo *misericordia* al Signore Gesù e alla Vergine Maria, saranno loro risparmiate le atroci sofferenze di essere bruciati vivi. Venivano pertanto affidati al boia, a *su buginu*, il quale, in una sala dell'attiguo alla cattedrale Palazzo di città, con l'assistenza di un frate benedictino, avrebbe provveduto al loro strangolamento. La Chiesa, infatti, aborrisce lo spargimento di sangue.

L'esecuzione della condanna avveniva nel dicembre dello stesso anno: dopo lo strangolamento, i loro corpi venivano bruciati alla presenza dei ministri dell'Inquisizione e di numeroso pubblico, festante e insieme atterrito, e le ceneri disperse nell'aria, portate dal vento di maestrale verso l'infinito orizzonte, minaccioso di pioggia, del mare di Cagliari⁵³.

Don Anton de Cardona, dopo la condanna al rogo delle predestinate e innocenti vittime sacrificali, da immolare per la tutela dell'onore e del prestigio delle istituzioni regie e inquisitoriali, poteva, dunque, considerare fi-

⁵² AHNM, *Inquisición*, leg. 766, cc. 10r-12v.

⁵³ Per una puntuale ricostruzione del processo inquisitorio che vede coinvolti la viceregina e numerosi altri testimoni cfr. G. MURGIA, *Al rogo dell'Inquisizione*, cit. Cfr. anche S. LOI, *Inquisizione, magia, e stregoneria in Sardegna*, Cagliari, AMSD Edizioni, 2003, pp. 33-41.

nalmente “purificato” il nome della casata: mancava ancora però una chiara e pubblica sentenza assolutoria che arrivava solo dopo le insistenti pressioni e suppliche dei Cardona e degli Zuñiga-Requesens all'imperatore. La richiesta di una revisione del processo veniva sollecitata alla Suprema direttamente dal *Consejo de Estado*: grazie alla protezione imperiale, Maria de Requesens sarà così una delle pochissime vittime del tribunale dell'Inquisizione assolve ufficialmente dal Sant'Ufficio in tre secoli di attività.

L'uscita di scena dei protagonisti principali dei torbidi non ne attenuava però la tradizionale conflittualità. Restano gli antichi problemi del riequilibrio politico nel rapporto fra la Corona e le *élites* della provincia sarda. Come pure incandescente continuerà a presentarsi il conflitto fra rappresentanti del governo della città di Cagliari ed esponenti degli stamenti militare ed ecclesiastico, accusati, con le loro richieste presentate nelle *Cortes*, di rivolgere un vero e proprio attacco all'autonomia della città e alla sua vitalità economica, col rimetterne in discussione privilegi oramai consolidati, soprattuttoannonari. Non meno molesti risultano i propositi di riformare alcune norme statutarie in materia di eleggibilità alle cariche municipali al fine di inserire nelle istituzioni cittadine rappresentanze ceptuali che sino ad allora ne erano state escluse.

La nobiltà feudale, con in testa quella di estrazione mercantile, esclusa da sempre dal governo cittadino, provocherà per tutto il Cinquecento azioni di disturbo tese a ridimensionare il peso politico delle municipalità e del ceto borghese urbano.

L'affievolirsi delle coperture politiche assicurate alle consorterie cagliaritanee, in particolare all'aggregazione di potere che fa riferimento a Salvatore Aymerich, porterà al convincimento che i nemici del ministro reale Joan Antoni Arquer, padre di Sigismondo, siano anche avversari della monarchia. I primi interventi repressivi colpiranno proprio don Salvatore Aymerich e don Azore Zapata, indicati insieme all'Inquisitore Andrea Sanna, come occulti tessitori delle trame dirette a delegittimare l'autorità viceregia. I due principali responsabili dei torbidi di quegli anni verranno convocati a corte.

Zapata viene messo agli arresti appena giunto in Castiglia, mentre don Salvatore riesce ad interrompere il viaggio per mare e fare ritorno a Cagliari, col pretesto del tempo avverso per la navigazione e del pericolo dei corsari. In realtà don Salvatore si sente minacciato sul piano personale e patrimoniale.

La lunga contesa fra i ministri del re e le reti di potere cagliaritanee sembrano giungere all'epilogo. Dopo la piena riabilitazione in Consiglio d'Aragona, Sigismondo Arquer era tornato in Sardegna rafforzato politicamente, in quanto nominato avvocato fiscale del regno di Sardegna nel maggio

del 1554 dal principe Filippo. All'atto della nomina il giovane *letrado*, che ha fama di operatore della giustizia competente e rigoroso, deve tenere conto dell'ostilità degli avversari della sua famiglia. Sigismondo ha "la macchia" di portare un cognome invisibile alla consorte degli Aymerich: un cognome, quello degli Arquer, che evoca i tempi burrascosi del vicereame Cardona e le competizioni fra suo padre e don Cristoforo Aymerich per ricoprire la carica di consigliere in capo della città di Cagliari.

La notizia di tale nomina suscitava un immediato allarme nel *bando* Aymerich-Zapata, che ha numerosi processi civili e criminali pendenti in Sardegna. Subito si tenta di ruscare Sigismondo, in quanto sgradito alla nobiltà sarda poiché il suo ministero avrebbe provocato nuovi conflitti soprattutto a Cagliari.

La previsione non era certo azzardata, e difatti l'Arquer, appena giunto in Sardegna, s'impegnava per sbrogliare l'intricata matassa dei procedimenti insabbiati, delle eccezioni procedurali, dei cavilli giuridici che impedivano la celebrazione di alcuni processi criminali e civili che vedevano imputati Salvatore Aymerich e Azore Zapata. Primo fra tutti, il processo per il caso dei fratelli Bartolomeo e Girolamo Selles, acerrimi avversari del *bando* Aymerich-Zapata, esponenti della ricca borghesia mercantile cagliaritano e di quel settore di patriziato urbano che si riconosceva nella battaglia dei *curiales* contro l'invasione feudale nel governo cittadino. È il controllo dell'economia cittadina (esportazioni, appalti, controllo degli uffici municipali) a dividere radicalmente le due consorterie.

Quando Bartolomeo Selles, 3° consigliere della municipalità di Cagliari, in pieno consiglio civico, accusava pubblicamente gli Aymerich e i fratelli Filippo e Melchiorre Torrellas di praticare il mercato nero del grano affamando la città, contravvenendo quindi ai vincoli dell'*encierro*, la *enemistad* tra queste famiglie esplodeva immediatamente e implacabilmente.

La domenica del 13 aprile 1552, davanti alla Cattedrale, Bartolomeo veniva pubblicamente aggredito e fustigato con *vergadas de buey* (frustate col nervo di bue, in sardo *zirogna*) da un sicario prezzolato. Venivano tratti in arresto, come mandanti, i fratelli Torrellas, Salvatore e Giacomo Aymerich e, per una forma di politica "giudiziaria" di equilibrio, lo stesso Selles.

Ai primi del 1554, mentre sono in atto i soliti maneggi per evitare i processi, il *bando* Aymerich compiva un nuovo e grave misfatto: ancora una volta, con fare sprezzante, veniva violato il diritto d'asilo e di immunità di cui godevano i luoghi sacri. Nel convento di San Domenico di Cagliari, dove si era rifugiato per evitare le immancabili vendette, poiché pubblicamente aveva accusato la consorte degli Aymerich e dei Zapata di essere responsabile di esportazioni clandestine di grano, veniva assassinato Girolamo

Selles, il fratello di Bartolomeo, al quale il viceré Cardona aveva affidato l'appalto della dogana di Cagliari, ponendo il veto sul nome di Cristofol Portugués, familiare dell'Inquisizione e legato al *bando* Aymerich-Zapata. Trenta vassalli, su ordine di Salvatore Aymerich, entravano nel convento e lo trucidavano sotto lo sguardo atterrito dei monaci che invano avevano tentato di proteggerlo, abbandonando il cadavere al centro del chiostro.

Del delitto erano diretti responsabili don Pedro e suo fratello Jayme Aymerich; correi il loro zio Salvatore, confinato agli arresti domiciliari, e i mercanti Fagondo e Torrellas. In tale occasione, inoltre, gli Aymerich avevano infranto il privilegio del sacro diritto d'asilo riconosciuto alle sedi ecclesiastiche e ai luoghi di culto.

Don Pedro riusciva a fuggire e, trattandosi di un "chierico coniugato", non sottoposto quindi alla giurisdizione civile, otteneva il perdono per l'aberrante crimine, del quale era stato l'ispiratore se non l'esecutore materiale, al Penitenziere Maggiore della Sede Apostolica di Roma.

Il processo Selles⁵⁴ non rappresentava per il *fiscal* Arquer il solo impegno importante; egli avrebbe dovuto indagare non solo sulla gestione amministrativa degli ufficiali patrimoniali del regno, ma, in particolar modo, sulla vicenda irrisolta del procuratore reale Alonso Carrillo e della sua eredità.

Si trattava di un torbido intreccio di appropriazioni indebite a danno del fisco, di matrimoni politici per controllare l'eredità e persino di omicidi su cui nessuno era riuscito a fare chiarezza. Il nuovo avvocato fiscale avrebbe dovuto indagare anche sul processo criminale che vedeva imputati Azore Zapata e suo figlio per la morte per avvelenamento del maestro razionale Ram. Lo Zapata, infatti, come tutore degli eredi Carrillo, aveva messo le mani sulla cospicua eredità orchestrando un matrimonio d'interesse fra i suoi due figli e gli eredi Carrillo, Francisca e Sebastián.

Per Sigismondo il momento è particolarmente difficile. Le consorterie cagliaritanee non gli danno spazio, anche perché l'amministrazione della giustizia reale non può più contare su di un viceré, il de Heredia (1550-1556), risoluto come il Cardona, per cui la burocrazia di corte ha una limitata capacità di intervento per la convulsa situazione politica che la Monarchia attraversa nel momento dell'abdicazione al trono da parte di Carlo V, in seguito alla pace di Augusta del 1555, che sancisce il riconoscimento del prote-

⁵⁴ Sui fatti che coinvolsero i fratelli Selles, e relative responsabilità, cfr. M. COCCO, *Fatti e misfatti nella Sardegna del '500. Relazione Clavero-La Maison (1558-1561)*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», Nuova Serie vol. XV, Parte II, 1991-92, pp. 3-82. La "Relazione Clavero-La Maison" è contenuta nel processo contro Sigismondo Arquer. Cfr. AHNM, *Inquisición* (Toledo), leg. 1.

stantesimo con la sanzione del principio del *cuius regio eius religio* (di chi il regno, di lui la religione), che sanciva il riconoscimento della libertà di culto territoriale. Tramontava così, definitivamente, il sogno dell'universalismo religioso tanto agognato da Carlo V nel suo vastissimo impero, tanto da indurlo all'abdicazione al trono imperiale.

L'offensiva contro l'Arquer da parte della consorzeria Aymerich-Zapata è senza esclusione di colpi e a tutto campo. Sigismondo, espressione degli interessi del ceto togato e burocratico-amministrativo del regno, che proprio allora andava estendendo la sua influenza politica all'interno delle istituzioni del regno, si troverà così ad essere schiacciato anche nella morsa degli interessi che ruotavano attorno al tribunale dell'Inquisizione e al partito degli Aymerich-Zapata.

Alla morte del viceré de Heredia, veniva nominato, in attesa del nuovo viceré, *lloctinent general* del regno don Girolamo de Aragall, strettamente legato anche per intrecci parentali con gli Aymerich. Con un pretesto di conflitto d'interessi l'Arquer veniva esonerato dalle indagini e successivamente dall'incarico fiscale. Tratto in arresto con l'accusa di luteranesimo, dopo aver subito quasi due anni di carcere a Cagliari, riusciva a fuggire. Con sentenza del 7 ottobre 1556 il suo successore dichiarava don Salvatore del tutto estraneo agli avvenimenti che avevano insanguinato la città di Cagliari negli anni precedenti.

Nel 1563, invece, Sigismondo, veniva arrestato dall'Inquisizione di Valencia con l'accusa di aver mantenuto rapporti con i luterani e di diffondere le loro idee protestanti in Spagna e Sardegna. Verrà quindi irretito in un processo inquisitorio e mandato al rogo a Toledo, nella *Plaza de Zocodover*, il 4 di giugno del 1571⁵⁵.

La consorzeria della fazione Aymerich-Zapata continuerà a svolgere un ruolo politico di primo piano nel controllo delle vicende politiche del regno di Sardegna. Non a caso nel Parlamento presieduto dal viceré Madrigal (1558-1561)⁵⁶ porranno tutta una serie di condizioni per votare il donativo a favore della Corona, tra cui quella della riserva ai *naturales* dei posti nell'am-

⁵⁵ Sulla figura di Sigismondo Arquer segnaliamo alcuni significativi studi: M. COCCO, *Sigismondo Arquer. Dagli studi giovanili all'autodafé*, Cagliari, Edizioni Castello, 1987; M. FIRPO, *Alcune considerazioni sull'esperienza religiosa di Sigismondo Arquer*, in «Studi e Ricerche», vol. I, pp. 347-419, Cagliari, CUEC, 1992; S. LOI, *Sigismondo Arquer. Un innocente sul rogo dell'Inquisizione*, Cagliari, AMSD Edizioni, 2003, e il romanzo storico di G. ANGIONI, *Le fiamme di Toledo*, Palermo, Sellerio editore, 2006.

⁵⁶ Cfr. M.L. PLAISANT, G. SERRELI (a cura di), *Il Parlamento del viceré Alvaro de Madrigal (1560)*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, ("Acta Curiarum Regni Sardiniae", 9), in corso di stampa.

ministrazione del regno, nonché quella di viceré. Con l'appoggio anche di diversi esponenti del "braccio" ecclesiastico, tra cui l'arcivescovo di Cagliari Antonio Parragues de Castillejo, venivano infatti presentati numerosi *dissentiments*, cioè dichiarazioni di dissenso che, se accolte potevano ritardare o interrompere le deliberazioni parlamentari.

Salvatore Aymerich, per lo stamento militare, è presente nella giunta dei *tractatores*, cui era affidato l'arduo, complesso e delicato compito di istruzione e semplificazione dei lavori parlamentari relativamente alle richieste comuni dei tre ordini e all'offerta del donativo⁵⁷.

La strategia seguita dagli stamenti non mirava ad altro che a rinviare il riconoscimento di un nuovo donativo con cinque anni d'anticipo sulla base della convocazione straordinaria di un Parlamento, per le impellenti esigenze finanziarie della Corona, ma soprattutto a tentare di bloccare la progressiva affermazione dell'assolutismo monarchico che tende a sostanzarsi con la riforma delle strutture burocratiche del regno che prevedono il rafforzamento del potere viceregio e la nascita di un organismo come la *Audiencia* con le sue ampie attribuzioni giudiziarie, amministrative e di controllo sull'attività governativa. In questa fase, infatti, la volontà centralizzatrice della monarchia, attraverso il rafforzamento dell'autorità viceregia, tende a comprimere, e quindi a violare, il tradizionale meccanismo "pattista" che regolava i rapporti fra ceti privilegiati e Corona.

5. *Salvatore Aymerich: il mecenate.* – Quando Salvatore Aymerich commissiona alla bottega di Pietro Cavaro, il più grande dei pittori della cosiddetta Scuola di Stampace, in Cagliari, il *Retablo della Vergine*, per la parrocchiale di San Giovanni Battista di Mara Arbarey, non ha ancora compiuto i 25 anni d'età essendo nato nel 1493, ma ha già acquisito un riconosciuto ruolo politico e commerciale di invidiabile prestigio.

Sorge spontaneo il chiedersi per quali motivi sia stato spinto a commissionare un'opera pittorica di tal fatta che lo avrebbe sottoposto ad impegnare non indifferenti risorse finanziarie, che prevedevano anche la ristrutturazione in forme gotico-catalane della stessa parrocchiale.

A spingerlo a questa impresa fu certamente lo spirito di emulazione che nel corso del primo trentennio del Cinquecento contagiò le nuove élites territoriali, in un momento di favorevole congiuntura economica, in compe-

⁵⁷ Cfr. AHNM, *Archivo de las Cortes*, legajo 15, Reino de Cerdeña, Cortes, a.1560, *Tractatores*, ff. 1-2.

tizione fra di loro per esaltare il loro prestigio sullo scenario politico del Regno e di fronte all'opinione pubblica, con il commissionare opere artistiche, degne di suscitare ammirazione e di tramandarne ai posteri la memoria.

Al riguardo Renata Serra annota: "... mi sento indotta a ritenere che il giovane e potente Signore di Mara, don Salvatore Aymerich, attuando la ristrutturazione ... della chiesa parrocchiale e commissionando il fastoso arredo per l'altar maggiore a pittore già di fama, abbia voluto confrontarsi con don Giovanni Santa Cruz, signore della vicina Tuili, in un'impresa assolutamente analoga a quella che aveva visto il rivale erigere la nuova parrocchiale di San Pietro, dotandola del magnifico *retablo* opera del Maestro di Castelsardo, che s'iniziò a pagare nel 1500. Mi piace pure pensare che il facoltoso e intraprendente Signore di Mara, per stare a simili propositi competitivi, trovasse stimoli – e la facile soluzione – negli ambienti artistici del Levante spagnolo e a Napoli, a lui necessariamente familiari per i frequenti viaggi e soggiorni di affari, venendo a contatto con Pietro Cavaro, pittore senz'altro in vista a Barcellona e documentalmente noto anche a Napoli.

Al lume di siffatta considerazione non è legittimo continuare a chiedersi quali credenziali (da intendersi maturate in patria personalmente, poiché non gliene garantiva la modesta levatura della pur collaudata impresa di famiglia in Stampace) avessero potuto procurargli la commissione di un *retablo* così importante – se non per la destinazione, per le reali dimensioni – che immediatamente lo innalzava al rango dei maestri di Castelsardo e di Sanluri, i quali forse ancora si contendevano, o si erano appena prima contesi, al livello più alto, a Cagliari, la piazza sarda".

"... Risplendente per la profusione dell'oro, ricchissimo di immagini e carico di simboli, il grandioso *Retablo di Villamar* si articola secondo lo schema del doppio trittico innalzato su una predella divisa in sette riquadri, dei quali i tre mediani sporgono per dar luogo, al tabernacolo. Il polittico è concluso dalla cornice diagonale dei polvaroli che, tesa orizzontalmente sullo scomparto centrale più alto di quelli laterali, lungo i cui bordi esterni percorre una linea spezzata, è interrotta ad una certa distanza dalla predella. Le cimase inferiori dei polvaroli, annota ancora la Serra, recano i segni della committenza Aymerich con gli stemmi dipinti della casata e la seguente scritta con la firma e la data: *Anno salutis MDXVIII die XXV mensis maius / pingit hoc retabolum Petri Cavaro pictorum minimus Stampacis*⁵⁸.

⁵⁸ R. SERRA, *Il Retablo di Villamar. Committenza e integrazione fra pittura e architettura, in Villamar. Una comunità, la sua storia*, cit., pp. 359-360, e EAD., *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, cit., pp. 178-185.

Che don Salvatore con la committenza a Pietro Cavaro del *retablo* abbia voluto imprimervi la sua impronta testimoniale indelebile è testimoniato in maniera solenne anche nei capitelli dell'arco d'accesso al presbiterio, che riportano scolpiti gli stemmi con l'arma degli Aymerich, identici a quelli dipinti nel *retablo* cavariano. Presbiterio che ha l'impianto canonico di una *capilla mayor* sardo-catalana di epoca avanzata, il che conferma inequivocabilmente dello sforzo finanziario sostenuto da don Salvatore per gli interventi di restauro dell'originario edificio in stile romanico per assumere il tipo d'impianto sul modello gotico-catalano.

Ancora più marcata ed emblematica è la presenza di un personaggio tra quelli presenti nella *Crocifissione* del *retablo*, della figura di un uomo giovane che indossa una camicia bianca, chiusa al collo da una spilla, un giuppone nero, una berretta nera con due protuberanze laterali, caratteristico copricapo di panno o feltro usato tra la fine del '400 e i primi del '500 in Italia e Spagna da persone abbienti o appartenenti alla nobiltà. Rappresenterebbe, secondo alcuni storici dell'arte accreditati sul piano scientifico non solo nazionale, il ritratto del committente don Salvatore Aymerich⁵⁹.

Secondo Renata Serra, inoltre, non è da ritenersi improbabile che, nella stessa fase della ristrutturazione della parrocchiale sia stata edificata anche la torre campanaria a canna quadrata e terminale piatto, che si erge a sinistra, allineandosi con la facciata, sul modello della chiesa di S. Giacomo di Cagliari⁶⁰.

Successivamente don Salvatore, nel 1545, interveniva anche per ampliare e ammodernare la cappella della sua famiglia, la chiesetta *de Nuestra Señora de Esperanza*, sita nel Castello di Cagliari tra il Duomo e il Palazzo di Città, sede dell'amministrazione comunale, col consenso del vicario generale Michele Arena⁶¹.

Ma, oltre che mecenate, don Salvatore manifesta anche una particolare attenzione verso i "cenacoli della cultura" più attivi in campo poetico e letterario attivi in altre realtà territoriali dei regni che ricadono all'interno dell'Impero spagnolo. Lo testimoniano i rapporti epistolari, per quanto non frequenti ed intensi, tenuti con l'ultima principessa di Salerno Isabella

⁵⁹ Cfr. A. PASOLINI, *El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro: encargo, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento*, in *Quintana*, n. 8, 2009, pp. 188-214.

⁶⁰ Cfr. R. SERRA, *Il Retablo di Villamar*, cit., p. 359.

⁶¹ Cfr. Archivio Storico Comune di Cagliari (d'ora in poi ASCC), *Sezione Antica*, *Diversorum*, n. 281, cc. 134-135.

Villamarí (1503-1559)⁶². Legami che scaturiscono soprattutto dall'essere don Salvatore e la sua consorterìa anche amministratori dei feudi posseduti in Sardegna dalla stessa famiglia.

Nel 1516, con il consenso del re Ferdinando II, Isabella sposava Ferrante Sanseverino (1507-1568), principe di Salerno, che non aveva compiuto dieci anni. Era rimasto orfano in tenerissima età, ed era stato allevato da Bernardo, il padre di Isabella. I due fanciulli ebbero per precettore uno dei più insigni umanisti napoletani, Pomponio Gaurico, il quale per dodici anni insegnò loro le lettere latine e greche. I giovani sposi fecero onore al maestro. Avevano gran gusto per le lettere, la musica, e il teatro, tanto che la loro casa divenne luogo di promozione e di diffusione della cultura classica, accogliendo numerosi poeti, poetesse, letterati e scienziati, tra cui Bernardo Tasso, padre del più celebre Torquato, e raffinato poeta, il quale sarà alla corte del principe Sanseverino per lunghi anni, accompagnandolo anche, al seguito di Carlo V, nella spedizione per la conquista di Tunisi nel 1535. Il loro palazzo di Napoli, tra il 1535 e il 1547, divenne ben presto un prestigioso "cenacolo letterario", ammirato e apprezzato non solo in Italia, ma anche in Spagna e Francia. Con il loro matrimonio Ferrante e Isabella avevano di fatto congiunto la dinastia angioina dei Sanseverino, filo francese, con quella catalano-aragonese dei Villamarí.

La generosa attenzione nei riguardi di quanti onoravano le Muse trasformarono ben presto il loro palazzo in un luogo privilegiato di dibattito culturale, che rifletteva anche le inquietudini religiose e le ansie di riforma che attraversavano la società colta napoletana⁶³.

In questo clima, però, maturerà la reazione condotta a tutto campo dal viceré don Pedro de Toledo, con la repressione culturale e religiosa, che coinvolgeva accademie, circoli e la stessa sede universitaria, travolgendo anche il "cenacolo" dei Sanseverino-Villamarí.

La stessa vita coniugale della bella, nobile ed elegante coppia veniva anientata da una dolorosa separazione. Ferrante, che nel 1547 si era schierato contro l'introduzione dell'Inquisizione nel regno di Napoli, da lì a poco,

⁶² ASC, *Archivio Aymerich*, carte varie. Cfr. anche, Biblioteca Nazionale, Napoli, Mss. XIII, *Lettere della principessa di Salerno*; L. GALOPPINI, *Bosa, feudo dei Villamarí (1448-1559)*, in *Bosa, la città e il suo territorio dall'età antica al mondo contemporaneo*, a cura di A. Mattone, M.B. Cocco, Delfino editore, Sassari 2016, pp. 368-377.

⁶³ Per un approfondimento sulla figura e l'opera di Ferrante e Isabella segnaliamo due recenti studi: I. SEGARRA ANÓN, *Humanismo y Reforma en la corte renacentista de Isabel de Vilamarí: Escipión Copece y sus lectoras*, in «Quaderns d'Italiá 6», 2001, pp. 123-135, e M.A. DEL GROSSO, *La corte rinascimentale dei Sanseverino principi di Salerno*, Napoli, D'Amato editore, 2021.

nell'ambasceria a Carlo V, di cui era stato generale nella spedizione militare per la conquista di Tunisi, denunciava con dure proteste, a nome anche della nobiltà del Regno, l'arbitrio ministeriale e l'operato del viceré de Toledo. Accusato di eresia, di sodomia, di furto e di aver tramato contro la Spagna, sostenendo col suo operato il tentativo di conquista del Regno di Napoli da parte francese del comandante Odet de Foix, conte de Lautrec⁶⁴, veniva condannato a morte, ma riusciva a fuggire e ad essere accolto presso la corte di Francia, dove, dopo aver aderito al calvinismo, vi moriva senza aver potuto far ritorno in patria. Isabella, invece, spogliata di tutti i suoi beni, si rifugiava dapprima in casa di una sua nipote, Maria de Cardona, nel castello di Avellino, e poi a Castel Nuovo di Napoli. Nel 1555 la principessa partiva per la Spagna, di fatto in esilio, accolta con feste e onori. Nel 1559, dopo aver ottenuto il permesso di tornare a Napoli, veniva colta dalla morte a Madrid⁶⁵.

Nell'ottobre del 1558, intanto, il nuovo viceré del regno di Sardegna Alvaro de Madrigal convocava l'apertura del nuovo Parlamento per il 10 dicembre successivo, a distanza di soli cinque anni da quello presieduto dal viceré Lorenzo Fernandez de Heredia⁶⁶. Tra le lettere di convocazione per gli aventi diritto a partecipare ai lavori delle *Cortes* vi è quella inviata al *magnifich loctinent de governador de la Ciutat de Bosa per la illustre doña Ysabel de Villamari*, segno che l'affrancamento feudale della città non è stato ancora sanzionato dal sovrano Filippo II. È l'ultima testimonianza della presenza per gli affari di Sardegna, anche se formale, dell'ultima principessa di Salerno⁶⁷.

Per le sue non comuni capacità di mediazione politica, per la conversazione brillante ed erudita, l'abbigliamento magnifico, la grazia mostrata nell'esercizio della danza, Isabella sembrò concentrare in sé gli aspetti più

⁶⁴ Cfr. L. SANTORO, *La spedizione di Lautrec nel Regno di Napoli*, a cura di T. Pedio, Società di Storia patria per la Puglia, "Documenti, monografie", vol. XXXVII, Galatina, Congedo editore, 1972. Il libro è una ristampa della traduzione italiana di Scipione Volpicella (1858) del resoconto manoscritto della *Historia* dell'assedio di Napoli, in latino, del cronista cinquecentesco Leonardo Santoro, che narra della sfortunata spedizione francese del 1528 agli ordini del comandante Lautrec per sottrarre il Regno di Napoli agli Spagnoli. Per i suoi sentimenti antispannoli, che non ne pregiudicano l'obiettività nella descrizione degli avvenimenti narrati, il Santoro verrà arrestato come ribelle, con la confisca dei beni.

⁶⁵ Cfr. G. D'AGOSTINO, *Città e Regno di Napoli nell'età di Carlo V, in Sardegna, Spagna e Stati italiani nell'età di Carlo V*, cit., pp. 25-37.

⁶⁶ Sul Parlamento de Heredia cfr. G. SORGIA, *Il Parlamento del viceré Fernandez de Heredia (1553-1554)*, Milano, A. Giuffrè editore, 1963.

⁶⁷ Cfr. M.L. PLAISANT, G. SERRELI (a cura di), *Il Parlamento del viceré Alvaro de Madrigal*, cit.

genuini del concetto di *dignitas* ritenuto proprio delle donne di corte, al quale in molti tra gli umanisti, non solo meridionali, si ispirarono nella formulazione di un ideale modello cortigiano declinato al femminile.

Non siamo in grado, almeno per ora, in assenza di riferimenti documentari testimoniali, in quale circostanza don Salvatore sia entrato personalmente in contatto con donna Isabella. Molto probabilmente, ma è solo un'ipotesi suffragata comunque da richiami ad avvenimenti di riferimento probanti, la circostanza nella quale abbia personalmente incontrato donna Isabella la si potrebbe far coincidere con la concomitanza del viaggio verso Napoli dell'imperatore reduce dall'impresa di Tunisi. In quell'occasione Ferrante e Isabella ospitavano nel loro palazzo Carlo V, destando la sua più viva ammirazione per lo sfarzo e l'accoglienza.

È molto probabile, quindi, che proprio in quell'occasione, don Salvatore, che insieme a don Ferrante, accompagnato da Bernardo Tasso, si erano distinti nella conquista di Tunisi, facesse parte del ristretto seguito dell'imperatore⁶⁸.

Stretti appaiono anche i legami di tipo politico ed economico fra don Salvatore, la sua consorte e la casata dei Sanseverino-Villamarì: ne amministravano, infatti, le rendite dei loro feudi posseduti in Sardegna, l'*incontrada* di Oppia, la Planargia e Bosa. Nel 1536, dopo aver ereditato la parte di feudi della sorella Anna, morta prematuramente, otteneva da Carlo V la conferma degli antichi privilegi relativi alla pesca del corallo e al commercio per il porto di Bosa. In seguito cominciò a disfarsi dei feudi posseduti nell'isola, mentre nel 1554 staccò la città di Bosa dalla Planargia, consentendole il riscatto dal vincolo feudale per rientrare sotto la giurisdizione reale, permettendo così, nel 1566, ai suoi abitanti di realizzare l'antico loro sogno, quello di essere riconosciuta ed elevata al rango di città, con un proprio statuto ed un autonomo consiglio civico⁶⁹.

⁶⁸ Il solido legame di amicizia tra don Salvatore e Isabella è confermato anche da una lettera, inviatagli da Valladolid il 12 settembre del 1555 dal nipote canonico Joan Aymerich. Trovandosi in carcere per gli sviluppi del processo per l'assassinio di Girolamo Selles, lo ringrazia perché, per il suo interessamento presso donna Isabella, gli è stata concessa una cella meno disagiata. Cfr. ASC, *Archivio Aymerich*, c. 564. Sull'arresto del canonico Joan Aymerich, fratello di Pedro e Jayme, implicati nell'assassinio del Selles, cfr. M. COCCO, *Sigismondo Arquer*, cit., pp. 194 ss.

⁶⁹ Cfr. Archivio di Stato di Torino, *Sardegna*, Materie feudali, mazzo 8, fascicolo 6; P. MAMELI, *Trasunto della storia dei feudi di Sardegna secondo quella esistente nei RR archivi in due volumi corretta ed cresciuta, dal copista portata fino al 1823*, manoscritto collezione Orrù, Biblioteca Universitaria di Cagliari, e F. FLORIS, *Feudi e feudatari in Sardegna*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1996, vol. II, pp. 622 e 627.

Il restante dei feudi, tra il 1554 ed il 1555, veniva acquistato dagli eredi di Bernardo Simó, di origine maiorchina, che ricoprì la carica di reggente la reale Cancelleria, svolgendo anche le funzioni di viceré interino nel 1523 in assenza del Villanova. Nelle fazioni dell'aristocrazia sassarese sarà tra i maggiori oppositori del viceré Cardona a fianco del *bando* capeggiato da Salvatore Aymerich, dal quale acquistava anche i feudi di Asuni e Nureci

La frequentazione con la famiglia dei Sanseverino-Villamarí, e soprattutto con gli intellettuali che ruotavano attorno al loro "cenacolo letterario", ebbe un'indubbia influenza sulla formazione umanistica e sugli interessi culturali di don Salvatore. La sua biblioteca, con una ricca collezione di libri di oltre cento unità ne sono un'indubbia conferma. Possederne una per la nobiltà e l'aristocrazia urbana rappresentava una dimostrazione di prestigio sociale e di ricchezza che ne suggellava il pubblico riconoscimento.

Tra i libri di letteratura si segnalano diverse raccolte poetiche ed opere di classici latini, come Ovidio e Apuleio, e italiani come Dante, Petrarca, Boccaccio, Alessandro Caperano. Importante è anche la presenza delle opere a tema epico-cavalleresco di Matteo Maria Boiardo, Pietro Durante, Francesco Cieco da Ferrara o il poema del *Cid*: simili letture potrebbero essere legate alla tradizione cavalleresca della sua famiglia. Da segnalare anche una *Carta de Logu* e le *Ordinacions catalans*. Particolare cura veniva riposta anche nella collocazione e catalogazione dei libri a stampa, manoscritti e incunaboli: la biblioteca è sistemata nei locali della cappella della casa⁷⁰.

Gli ultimi anni di vita di don Salvatore saranno alquanto travagliati, anche perché, restavano ancora aperti gli antichi problemi del riequilibrio politico del rapporto fra la Corona e le *élites* della provincia, nonostante i principali protagonisti delle vicende sarde degli anni trenta e quaranta del Cinquecento abbiano biografie e destini molto differenti.

Il Cardona, dopo sedici anni burrascosi, lasciava la Sardegna nel marzo del 1549 per fare ritorno a Barcellona; il Vaguer, dopo la partecipazione al Concilio tridentino, tornava nella sua sede episcopale di Alghero nei primi mesi del 1553. La morte dell'inquisitore Andrea Sanna, nel 1555, per la Suprema è l'occasione per recidere i foschi e sempre più mal tollerati lega-

⁷⁰ Cfr. ASC *Segreteria di Stato*, II serie, vol. 1654. Fascicolo con numerazione interna. L'inventario è redatto dal notaio Pere Sabater. Il documento, aggiornato dal notaio Berengario Valles il 2 dicembre 1564, che interveniva anche nella parte relativa ai libri, è stato pubblicato da G. SECHE, *Le fonti inventariali e gli studi sulla circolazione del libro. Problemi e risultati*, in *Libri, lettori e Biblioteche nella Sardegna medievale e della prima età moderna*, a cura di G. Fiesoli, A. Lai, G. Seche, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, pp. 91-94 e Id., *Libro e società in Sardegna tra Medioevo e prima età moderna*, Firenze, Olshki Editore, 2018.

mi del tribunale sardo con le reti clientelari locali. Dopo alcuni anni, la sede dell'Inquisizione veniva trasferita da Cagliari a Sassari e la carica di inquisitore tolta definitivamente ai prelati *naturales* ed affidata per tutta la seconda metà del Cinquecento ad inquisitori forestieri.

La nuova *visita* di Pedro Clavero negli anni 1558-1561 individuava ancora come protagonista in negativo delle vicende sarde l'aggregazione di potere che fa riferimento a don Salvatore Aymerich. In primo piano restano sempre i problemi di gestione della cosa pubblica, a dimostrazione che il processo di consolidamento del potere monarchico in Sardegna ha ancora molta strada da percorrere.

Nel 1562, intanto, Salvatore Aymerich, quando è ormai vecchio e stanco, aveva 70 anni, deformato dall'artrite e dalla podagra (gota) doveva affrontare anche la difficile gestione del feudo di Mara Arbarey, il cui governo aveva affidato al figlio naturale Giacomo, frutto degli ardori giovanili stemperati nelle alcove delle matrone cagliaritanee, il cui agire ed operare erano poco graditi soprattutto al ceto della piccola e media proprietà terriera, che mal sopportava la continua richiesta di gravosi servizi di carattere personale.

Dovrà così confrontarsi con una robusta protesta popolare, sfociata in aperta ribellione, che coinvolgeva oltre 230 vassalli⁷¹.

Morrà nel 1563, nella sua casa di Cagliari, nella *Calle de la Seu*, non prima di aver rimirato il suo prezioso gioiello: il *retablo* di Pietro Cavarò nella parrocchiale del suo feudo di Mara Arbarey.

Verrà sepolto, accanto ai suoi avi, nella chiesa della Speranza.



Fig. 1. Parrocchiale di Villamar. *Retablo* di Pietro Cavarò: ritratto di Salvatore Aymerich? (particolare).

⁷¹ Cfr. G. MURGIA, (a cura di), *Villamar. Una comunità, la sua storia*, cit.

ALESSANDRA PASOLINI, ROBERTO POLETTI

GLI ANTICHI TESSUTI DEL DUOMO DI IGLESIAS ATTRAVERSO LE CARTE D'ARCHIVIO: IL PARATO REVEL

Sommario: 1. Premessa. 2. Storia degli studi. 3. I paramenti sacri della cattedrale di Iglesias nella documentazione archivistica (secc. XVI-XX). 4. Il prezioso 'parato Revel' di Iglesias. 5. Conclusioni.

1. *Premessa.* – Il Duomo di Iglesias conserva un importante patrimonio artistico, composto di pregevoli dipinti, statue e suppellettili liturgiche, variamente databili in un ampio arco cronologico tra XVI e XX secolo. In memoria della prof. Renata Serra e del suo fondamentale contributo allo studio e alla conoscenza della storia dell'arte sarda, si intende focalizzare l'attenzione sugli antichi tessuti del duomo iglesiente, ancora inediti, segnatamente sul parato più prezioso utilizzato nelle feste e nelle solennità. Obiettivo del lavoro è creare un rimando ai vescovi e ai canonici, patronatori della realizzazione delle vesti sacre o che ne fecero dono al Capitolo. Mediante la consultazione delle carte d'archivio e l'analisi tecnico-formale dei manufatti tessili, posti a confronto con analoghi esemplari italiani ed europei, si è giunti a formulare delle ipotesi di datazione e attribuzione, fino a chiarire come essi pervennero alla cattedrale di Iglesias¹.

2. *Storia degli studi.* – Per lo studio dei tessuti antichi in Sardegna, vanno primariamente ricordate alcune pubblicazioni del XVIII secolo tese a diffondere la bachicoltura e la coltura dei gelsi secondo le indicazioni del governo sabauda, quali Francesco Gemelli, *Rifiorimento della Sardegna proposto nel miglioramento di sua agricoltura* (Torino 1776), Antonio Porqueddu, *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e ne' gelsi* (Cagliari 1779) e Giuseppe Cossu, *Catechismo del filugello* (Cagliari 1789).

¹ Pur concepito unitariamente e frutto dell'intenso dialogo tra i due autori, il saggio si ascrive per la parte documentaria a Roberto Poletti e per la parte artistica ad Alessandra Pasolini.

Dopo gli scritti ottocenteschi dell'erudito Giovanni Spano sull'archeologia e arte isolana, dobbiamo aspettare gli anni '60 del Novecento per avere un primo panorama dell'arte isolana nel volume di Corrado Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII* (1962), cui Renata Serra collaborò redigendo le schede delle opere. Tra queste, alcune furono dedicate ai ricami rinascimentali della pianeta di Leonardo de Alagòn (1470-1477), già nella cattedrale di Santa Giusta (Oristano, Museo diocesano)². Un saggio sui coloranti usati nell'antichità, come il pregiato *kermes*, si deve a Ginevra Zanetti (1964)³. In un ampio excursus sulla storia dell'arte in Sardegna (1969), Maltese e Serra restituirono pari dignità alle arti 'minori' o decorative rispetto alle arti 'maggiori' (architettura, pittura, scultura). Particolare risalto ebbe per esempio l'arazzo del tessitore fiammingo Franck Spierinck (1545-1630) raffigurante *Il Trionfo di Scipione*, oggi al Palazzo Comunale di Cagliari⁴.

Agli anni '80 dello scorso secolo, risalgono due saggi di Wally Paris sui paramenti della parrocchiale di Nulvi (1984) e sulle tappezzerie di alcuni palazzi sassaresi (1988)⁵. Riservò uno specifico settore ai prodotti tessili l'impor-

² R. SERRA, Scheda n. 63-64, in C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma, De Luca editore, 1962, figg. 63-64, 111. Sulla pianeta cfr. anche: R. PERNICE, *La pianeta di Leonardo Alagon*, in «Jacquard», 34, 1998, pp. 2-6; A. PASOLINI, *La cattedrale di Oristano in età moderna: architettura e arredi*, in R. ZUCCA, R. CORONEO, A. PASOLINI, *La cattedrale di Oristano*, Cagliari, Zonza, 2009, pp. 35-87.

³ G. ZANETTI, *Un'antica industria sarda: il tessuto d'arte per i paramenti sacri*, in «Archivio Storico Sardo», XXIX, 1964, pp.193-273

⁴ C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in AA.AV., *Sardegna*, Milano, Electa, 1969, p. 217, tav. 213; p. 274, tav. 275. Franck Spierinck (*Spiringius*) realizzò per l'ammiraglio Lord Howard una serie di dieci arazzi, su disegno di Enrico Cornelio de Vroom, per celebrare la vittoria inglese sulla Invincibile Armada. Esposti nella House of Lords, andarono distrutti nell'incendio del 1834. I cinque arazzi *Spiringius* del Museo Poldi Pezzoli di Milano, datati 1602, presentano la marca di Bruxelles: uno scudo rosso tra due B (A. MOTTOLA, F. PERTEGATO, *L'arazzo di Ester e Assuero. Le ragioni e i problemi di un restauro in museo (Poldi Pezzoli)*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1986). Al 1610 risalgono gli arazzi offerti dagli stati generali delle Provincie Unite al Gran Ciambellano d'Inghilterra, al 1613 quelli inviati alla sposa dell'Elettore Palatino, al 1615 quelli donati al Gran Ciambellano di Danimarca. A Delft, dove fu attivo dal 1616 al 1623, Spierinck realizzò la serie di 13 arazzi per le nozze di re Gustavo II Adolfo Vasa (1620). Cristina di Svezia li portò con sé a Roma, dove andarono dispersi alla sua morte (1689). Uno della serie è a Cagliari. C. ARU, *Un arazzo di Francesco Spierinck*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», anno II, serie II, 1923, VIII, febbraio, pp. 347-354; P. LEO, *L'arazzo di Franck Spierinck nel Municipio di Cagliari*, in «Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo», 29-30, V, 5-6° bimestre 1960.

⁵ W. PARIS, *Paramenti liturgici nella Sardegna settentrionale*, in T.K. KIROVA (a cura di), *Arte e cultura del '600 e '700 in Sardegna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984,

tante mostra *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune tra Italia e Spagna* (1989)⁶, tra carte d'archivio e testimonianze residue. Al 1992 risale la monografia sulla seta in Sardegna di Gerolama Carta Mantiglia e Antonio Tavera, che cura gli aspetti storico-economici e l'approccio etnografico della bachicoltura e gelsicoltura in Sardegna⁷. Negli anni successivi abbiamo la segnalazione di ricami istoriati con temi biblici e mitologici, attribuiti al tardo manierista Francesco Pinna (1549-1616)⁸, la cui personalità artistica fu ricostruita proprio da Renata Serra (1967)⁹, e dei parati che ornano gli ambienti della settecentesca Villa d'Orri presso Sarroch¹⁰. Sulle campagne di catalogazione e di restauro della Soprintendenza di Cagliari si basò l'esposizione dei parati sacri della cattedrale di Ales (1998), che fu accompagnata da un'accurata ricognizione archivistica¹¹. Una generale rassegna del patrimonio artistico delle diocesi sarde si trova nei volumi della collana *Chiese e arte sacra in Sardegna* (1999-2003), diretta da mons. Antioco Piseddu, mentre articoli specialistici furono dedicati alle vesti sacre delle chiese di Oristano, Galtellì e Orani, e ai parati della stanza di Maria Cristina di Savoia nel Palazzo Regio di Cagliari¹².

pp. 355-369; W. PARIS, *Le tappezzerie nelle dimore storiche della Sardegna settentrionale, in Le tappezzerie nelle dimore storiche. Studi e metodi di conservazione*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1988, pp. 62-68.

⁶ G. DEIDDA, A. PASOLINI, *I prodotti tessili*, in G. OLLA REPETTO (a cura di), *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune tra Italia e Spagna. Secc. XIV-XV*, catalogo della mostra, Cagliari, Janus, 1989, pp. 346-353.

⁷ G. CARTA MANTIGLIA, A. TAVERA, *La seta in Sardegna*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico, 1992.

⁸ L. MEONI, *Un ricamo sardo istoriato a Palazzo Pitti*, Firenze, Galleria del Costume di Palazzo Pitti, X settimana dei Beni Culturali e Ambientali, 1994.

⁹ R. SERRA, *Su taluni aspetti del Manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda*, in «Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXX, 1967, pp. 417-457. Cfr. anche: C. GALLERI, *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna*, Quartu S. Elena, Presscolor, 2000.

¹⁰ A. PASOLINI, *Oggettistica. Tasselli di memoria e gusto antiquariale*, in *Orri, reggia segreta di Sardegna*, Cagliari, Janus, 1996, pp. 59-67.

¹¹ L. SIDDI, "Por gloria de Dios". *I parati liturgici del Duomo di Ales*, in *Paramenti sacri. Tessuti serici del duomo di Ales dal '600 al '900* (Ales 25 giugno-15 agosto 1998), catalogo della mostra, Cagliari, Arti Grafiche Pisano, 1998, pp. 7-11; M.G. MESSINA, A. PASOLINI, *Schede dei tessuti*, Ibi, pp. 21-53; M.G. MESSINA, A. PASOLINI, *Amoerri, ciambellotti e tabì. Gli antichi tessuti di Ales*, in «Biblioteca Francescana Sarda», VIII, 1999, pp. 283-322.

¹² F. PIRODDA, *Tesori d'arte a Galtellì, Argenti, tessuti, sculture lignee (secc. XIV-XX)*, Nuoro, La Poligrafica Solinas, 1998, pp. 37-49; R. PERNICE, *Tesori di seta nella cattedrale di*

A tutto ciò si aggiunse nel tempo l'istituzione dei musei diocesani, con la pubblicazione dei relativi cataloghi¹³, oltre che di guide o monografie dedicate alle cattedrali isolate e alle loro collezioni artistiche¹⁴.

A margine della mostra *Estofado de Oro* (2001), furono studiate le stoffe dipinte che rivestono le statue lignee dorate e sgraffite¹⁵. Più recentemente alcuni contributi hanno preso in esame il gusto artistico dell'arcivescovo Francisco Desquivel e dei paramenti sacri appartenuti alla Compagnia di Gesù (2019)¹⁶. A questi lavori si aggiungono da ultimo il volume di Francesca Pirodda *Il segno dei Gonzaga* (2021), sullo straordinario parato di San Giorgio di Bonnanaro, confezionato con velluti rinascimentali¹⁷, e il

Oristano, in «Biblioteca Francescana Sarda», VIII, 1999, pp. 259-281; F. PIRODDA, «Seda, Prata e Oro. Arte sacra a Orani», catalogo mostra, Oliena, Seristampa, 2000; A. PASOLINI, *I parati della regina Maria Cristina di Savoia nel Palazzo Regio di Cagliari*, in «Jacquard», 47, 2001, pp. 12-16.

¹³ M. PORCU GAIAS, *Il Museo diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, Nuoro, Poliedro, 2002; M.L. BAYRE (a cura di), *Il tesoro della cattedrale nel Museo del Duomo di Cagliari*, Monastir, Grafiche Ghiani, 2008.

¹⁴ A. PASOLINI, *La cattedrale di Oristano in età moderna: architettura e arredi*, in R. ZUCCA, R. CORONEO, A. PASOLINI, *La cattedrale di Oristano*, Cagliari, Zonza, 2009, pp. 35-87; A. PASOLINI, *Le mitrie vescovili*, in R. CORONEO (a cura di), *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari, Scuola Sarda Editrice, 2010, pp. 225-239; A. PASOLINI, *Le collezioni artistiche del Seminario Arcivescovile di Oristano*, in I. SANNA (a cura di), *Il Seminario Arcivescovile di Oristano. Studi e ricerche sul Seminario (1712-2012)*, II, Oristano, L'Arborese, 2013, pp. 258-386; A. PASOLINI, *Gli stendardi d'Harcourt nel duomo di Oristano*, in F. FIORI, M. ACCORNERO ZANETTA, M.L. FERRARI (a cura di), *Il Seicento a Ricamo. Dipingere con l'ago stendardi, drappi da arredo, paramenti liturgici*, Comignago, Salvini TSL, 2015, pp. 142-171.

¹⁵ M.G. MESSINA, A. PASOLINI, *Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte*, in M.G. SCANO NAITZA, L. SIDDI (a cura di), *Estofado de Oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra, Cagliari, Janus, 2001, pp. 85-93. Cfr. anche: A. PASOLINI, *Contributo allo studio della statuaria in estofado de oro. Confronti tessili*, in N. CLEOPAZZO, M. PANARELLO (a cura di), «Oltre Longhi»: *ai confini dell'arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, Portici, Tip. Effegi, 2019, pp. 85-92.

¹⁶ A. PASOLINI, *Paramenti sacri e altri arredi ex gesuitici del Convitto Nazionale di Cagliari. Il patrimonio storico e artistico*, in G. MURGIA (a cura di), *1618-2018. Convitto Nazionale di Cagliari: giovani, da quattro secoli*, Dolianova, Grafiche del Parteolla, 2019, pp. 71-85; A. PASOLINI, *Il gusto artistico dell'arcivescovo Francisco Desquivel (1605-1624)*, in N. USAI, C. NONNE (a cura di), *1618-2018. Quattrocento anni del Santuario dei Martiri nella Cattedrale di Cagliari*, Ghilarza, Iskra, 2019.

¹⁷ F. PIRODDA, *Il segno dei Gonzaga da Mantova a Bonnanaro. Il restauro del parato di San Giorgio*, Sassari, Edes, 2021.

saggio di Rossana Martorelli sulle antichissime ‘vesti di Sant’Agostino’, conservate nel Museo del Duomo di Cagliari¹⁸.

3. *I paramenti sacri della cattedrale di Iglesias nella documentazione archivistica (secc. XVI-XX)*. – Quando, con la bolla *Aequum reputamus* del 1503¹⁹, l’ugoliniana, duecentesca chiesa iglesiente di Santa Chiara venne elevata al rango di cattedrale della diocesi *Sulcitanensis seu Ecclesiensis* divenne il centro religioso e liturgico della circoscrizione ecclesiastica comprendente, allora come oggi, il quadrante sud-occidentale della Sardegna. L’onore dell’ufficiatura della Chiesa ricadde da allora sul Capitolo sulcitano, ossia su una particolare assise di presbiteri detti canonici, preposta qui, come, del resto, in tutte le diocesi, a provvedere alla cura spirituale del popolo di Dio e alla celebrazione in forma collegiale degli uffici divini nelle chiese cattedrali sotto la guida dell’*episcopus loci*. La traslazione ufficiale della sede dei vescovi sulcitani che, fino a quel momento, avevano dimorato a Tratalias celebrando nella cattedrale di Santa Maria, e ancora prima nell’antica *Sulci* (o *Solci*), – ove, intorno al luogo della sepoltura del martire Antioco, era sorta nel V secolo una prima comunità cristiana – andò a istituzionalizzare una traslazione di fatto già da tempo avvenuta²⁰.

Da un documento redatto nel 1434, si apprende, infatti, che il vescovo di *Sulci*, Giovanni de Cassa o Cassano (1418-1441) abitasse già all’epoca ad Iglesias, in una casa attigua alla chiesa parrocchiale di Santa Chiara, dove riunì il Capitolo generale al quale intervennero, tra gli altri, i canonici sulcitani Giovanni Marras e Basilio Manca²¹. A confermare la presenza, già almeno dal XV secolo, entro le mura della turrita Iglesias del presule sulcitano si pone un altro documento relativo a due anni dopo. Quando, infatti, nel 1436 Giacomo Canamas venne incaricato dell’esazione delle somme dovute dal clero della diocesi sulcitana e dal suo vescovo come contributo per le spe-

¹⁸ R. MARTORELLI, *28 agosto 430, Muore Sant’Agostino: Cagliari custodisce le sue reliquie durante l’Alto Medioevo*, in M. CORONA (a cura di), *I giorni di Cagliari*, Cagliari, Akademeia, 2021, pp. 31-47.

¹⁹ F. PILI, *La Diocesi di Iglesias attraverso i secoli. Profilo storico*, in *La cultura della memoria. Il recupero del patrimonio artistico della diocesi di Iglesias*, Iglesias, Cooperativa Tipografica Editoriale “N. Canelles”, s.d., pp. 15-27.

²⁰ *Ivi*, p. 20.

²¹ V. ANGIUS, *Iglesias* (ad vocem) in G. CASALIS, *Dizionario geografico, statistico, storico, commerciale degli Stati di S.M. il re di Sardegna*, Torino, Vinzaglio-Zurzana, 1841, p. 445.

se dell'incoronazione del re e per il matrimonio della regina di Castiglia, non si recò a Tratalias a riscuoterle bensì ad Iglesias dove risiedeva appunto il *Bisbat de Vila de Sglesies de Sigerro o de Solç*²². In seguito alla morte del citato vescovo Cassano avvenuta a Saragozza, il francescano Raimondo de Torres venne eletto vescovo di Sulcis il 17 ottobre del 1441²³. In quella circostanza venne redatto l'apposito atto di elezione, nel quale si descrivono gli avvenimenti del giorno. Grazie a questo documento si apprende che il Capitolo sulcitano era solito celebrare nella chiesa di Santa Chiara di Iglesias, giacché l'antica cattedrale di Santa Maria in Tratalias era *valde periculosa, suspecta et etiam diruta*²⁴. L'elezione vescovile ebbe luogo nella chiesa iglesiente di San Saturno (oggi Madonna delle Grazie) alla presenza di Sisto d'Azzori, arciprete, vicario della sede vacante e dei canonici Basilio Manca, Bernardo Roich, Antonio Passio, Giovanni Gessa e Salvatore Caoli. In quello stesso giorno, dopo l'elezione, da quella chiesa il Capitolo si trasferì solennemente in Santa Chiara, dove comunicò al popolo lì radunato il nome dell'eletto mentre il francescano fra Giovanni Anado accettava la nomina per conto del confratello fra Raimondo de Torres²⁵.

Alla luce di queste attestazioni documentarie, si deve supporre che sin da quell'epoca la chiesa di Santa Chiara fosse stata progressivamente dotata di tutto il necessario per consentire un decoroso svolgimento delle celebrazioni solenni presiedute dal vescovo, alla presenza di tutto il suo Capitolo. Un Capitolo che, anche quando la diocesi di Iglesias fu, provvisoriamente, unita alla sede cagliaritano (1513-1763) e quindi governata da quell'arcivescovo tramite un suo vicario generale, rimase saldo punto di riferimento della Chiesa locale, non cessando mai di adoperarsi per riaffermare la specificità, l'antichità e la giurisdizione dell'antico vescovado sulcitano. Lo fece anche promuovendo il culto nei confronti del venerato martire Antioco, patrono della Diocesi e della Sardegna intera, assicurando inoltre la *cura animarum* nella città di Iglesias e nei territori limitrofi: per

²² *Codex Diplomaticus Ecclesiensis*, a cura di C. BAUDI DI VESME, Torino, Fratelli Bocca, 1877, sec. XV, doc. LV.

²³ S. PINTUS, *Sardinia sacra*, Iglesias, Tipografia Canelles, 1904, p. 73. L. PISANU, *I Frati Minori di Sardegna nell'episcopato sardo nei secoli XIII-XV*, in «Studi in onore del cardinale Mario Francesco Pompedda», a cura di T. Cabizzosu, Cagliari, Edizioni Della Torre, 2002, p. 287.

²⁴ Archivio di Stato di Cagliari (=d'ora in poi ASCa), Antico Archivio Regio, *BC 5*, c. 187.

²⁵ P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Cagliari, Stamperia Reale, 1841, vol. 2, p. 229; S. PINTUS, *Sardinia sacra*, cit., p. 73.

fare ciò poté contare su un nutrito manipolo di presbiteri che, a vario titolo, ne facevano parte. La composizione del Capitolo iglesiente variò comunque nel tempo. Intorno al 1630 contava oltre al presidente che aveva il titolo e la dignità di arciprete, otto canonici e quindici beneficiati²⁶.

Nel 1663 le dignità erano due, ossia l'arciprete e l'arcidiacono, istituito da Urbano VIII nel 1635, mentre i canonici erano diciotto, dei quali dodici con prebenda e gli altri sei con il solo diritto di partecipare alle funzioni corali. I presbiteri beneficiati erano invece otto e due di questi erano preposti specificatamente alla cura delle anime²⁷. Il numero dei canonici rimase sostanzialmente invariato per un lungo periodo. Ad essi si aggiunse la dignità del priore di Santa Lucia, mentre nel 1694 i presbiteri beneficiati destinati alla cura spirituale nella chiesa cattedrale, ossia i cosiddetti ebdomadari, erano quattro²⁸. Nel 1715 i canonici titolari di prebenda erano invece scesi a dieci mentre erano ancora sei i canonici di stallo, ossia i presbiteri aventi il solo diritto di sedere in coro per la recita degli uffici divini. Era rimasto inalterato anche il numero dei beneficiati che ascendeva infatti ancora a quattro²⁹. Verso il 1840 il Capitolo risultava composto da diciotto canonici, tra i quali due dignitari, l'arciprete e l'arcidiacono e tre ufficiali, il penitenziere, il teologale, il parroco, dodici prebendati e sei di stallo con le sole distribuzioni corali³⁰. In base agli statuti e alle consuetudini propri, il Capitolo, così formato, era tenuto a garantire quindi la sua partecipazione alle celebrazioni presiedute dal vescovo e a provvedere alla celebrazione corale dei divini uffici e della liturgia delle ore nella chiesa cattedrale. Nei giorni solenni, in occasione delle celebrazioni liturgiche, i canonici erano tenuti a indossare quella che, nelle fonti archivistiche, viene definita *capa de coro*.

Normalmente invece per lo svolgimento delle funzioni in coro e almeno sino al 1913 i canonici indossavano un'apposita veste, che prevedeva di indossare sulla tonaca un rocchetto ossia una cotta con maniche lunghe

²⁶ F. VIRDIS, *Gli arcivescovi di Cagliari. Dal Concilio di Trento alla fine del dominio Spagnolo*, Ortacesus, Nuove Grafiche Puddu, 2008, p. 241.

²⁷ *Ivi*, p. 296.

²⁸ *Ivi*, p. 301.

²⁹ *Ivi*, p. 312.

³⁰ Le prebende si avevano sui territori di Villamassargia, Narcao, Astia, Gonnese, Suergiu, Nuxis, Domusnovas, Montagna, Sebatzus, Palmas, Musei, Barega. Attualmente il Capitolo è composto da canonici effettivi, emeriti e onorari e da membri associati (mansionari); possiede la dignità di arciprete e arcidiacono e gli uffici di penitenziere e di teologo.

fino al polso e sopra di esso una mozzetta d'estate e l'ermellino d'inverno. Fuori dal coro i membri del Capitolo, per antica consuetudine, indossavano invece sull'abito talare una fascia di seta nera con fiocco, per cingere la vita, un ferraiolo ovvero un mantello di seta e un cappello con grande fiocco³¹. Se queste ultime vesti erano di esclusiva proprietà personale, le cappe al pari degli altri paramenti liturgici erano invece, perlopiù, di proprietà del Capitolo che, col tempo, andò così a dotarsi di un complesso apparato, arricchito dagli abiti pontificali per le celebrazioni presiedute dal vescovo.

Si trattava comunque di un corredo per sua stessa natura fragile, soggetto all'usura e al rapido deterioramento, di certo facilitato da condizioni igieniche ben diverse dalle attuali. A favorire inoltre la dispersione dei paramenti sacri interveniva poi la consuetudine di inumare i sacerdoti, compresi i canonici, con indosso vesti liturgiche; consuetudine che, del resto, è stata minuziosamente normata dai rituali e non ha perso di validità³². Tuttavia, solitamente in questi casi, gli eredi del sacerdote defunto o i suoi esecutori testamentari provvedevano ad elargire un'elemosina pari al valore dei paramenti impiegati per l'inumazione. Si veda in tal senso l'annotazione posta nei registri capitolari il 10 novembre del 1674 quando il curatore dei beni del defunto canonico Juan Canavera versò la somma di 13 lire come *limosna dela estola y manipol que se enterra dit quondam canonigo*³³.

Al netto delle dispersioni, la cattedrale di Iglesias conserva ancora oggi un ricco corredo di paramenti sacri, tra i quali spicca un parato prezioso che è stato impiegato fino a non molto tempo fa nelle funzioni religiose più solenni ossia nei pontificali. Per ricostruire le fasi che hanno portato alla costituzione di questo apparato liturgico si è intrapreso un apposito, mirato scavo

³¹ Queste informazioni sono desunte dalle risposte al questionario somministrato al Capitolo in preparazione della visita pastorale, e fornite nell'agosto del 1913 dall'arciprete e presidente del capitolo Antioco Cossu.

³² Si veda, per esempio, quanto previsto dal rituale romano di Paolo V del 1614 per le esequie dei chierici: «Il sacerdote defunto o il chierico di qualsiasi ordine, sia rivestito, per quanto possibile, delle sue vesti comuni, compresa la veste talare e i paramenti sacerdotali o il vestito sacro clericale richiesto dal proprio ordine; ognuno porti tonsura e berretta. Il sacerdote sia vestito, sopra la talare, dell'amitto, camice, cingolo, manipolo, stola e casula o pianeta di colore viola. Il diacono sia vestito dell'amitto, camice, cingolo, manipolo e stola sulla spalla sinistra, allacciata sotto il fianco destro, e della dalmatica di colore viola. Il suddiacono invece sia vestito dell'amitto, camice, cingolo, manipolo e tunicella di colore viola. Gli altri chierici defunti di ordine inferiore devono essere rivestiti della cotta sopra la veste talare».

³³ Archivio Storico Diocesano Iglesias (d'ora in avanti ASDI), Archivio Corpo Capitolare (d'ora in avanti ACC), *Archivero*, 6, c. 66v.

archivistico, svolto prevalentemente nella documentazione prodotta dallo stesso Capitolo della cattedrale e ora custodita presso l'Archivio storico diocesano di Iglesias. Benché tale ricco e articolato complesso archivistico comprenda documenti capitolari redatti sin dal primo operare dei canonici stessi ad Iglesias, le prime rilevanti notizie che si sono rinvenute relativamente allo specifico ambito di ricerca sono riferibili all'ultimo scorcio del secolo XVI. Tra queste si pone un'attestazione apposta nei registri contabili del Capitolo in data 21 febbraio del 1597. Si tratta di una ricevuta emessa dai canonici per l'importo di 210 lire e 16 soldi, che furono consegnati loro dall'amministratore dei beni del defunto arcivescovo cagliaritano Francisco del Vall (+1595)³⁴, in restituzione della somma che, per mandato dello stesso presule, i canonici di Santa Chiara avevano anticipato per far confezionare una casula e due dalmatiche di velluto color cremisi³⁵.

La notizia assume particolare importanza in quanto il Capitolo di Santa Chiara, non prevedendo nel proprio bilancio uno specifico fondo per finanziare l'acquisto di parati, si limitava a comprarne di finiti o a commissionarne la manifattura, di volta di volta, impiegando risorse straordinarie, come i contributi diretti dei vescovi o i loro *spolia*³⁶. Quando non erano disponibili entrate di questo genere, gli acquisti di parati erano a carico dell'economato del Capitolo, di norma affidato, a cadenza annuale, a due canonici preposti alla gestione collegiale delle rendite del Capitolo stesso. La prima attestazione del loro ruolo nel provvedere alla fornitura di tessuti ad uso liturgico si ha per il 1604. Il 15 giugno di quell'anno gli economisti consegnarono, infatti, al sacerdote Miquel Scarxoni la somma di 155 lire e 19 soldi perché provvedesse all'acquisto di velluto di seta, passamaneria d'oro e tutto il necessario per confezionare paramenti sacri e i loro accessori³⁷. Il materiale fu poi consegnato al sarto iglesiente, *mestre* Antonio Scarxoni, che lo im-

³⁴ L. CHERCHI, *I vescovi di Cagliari (314-1983): note storiche e pastorali*, Cagliari, Ed. Tea, 1983; F. VIRDIS, *Gli arcivescovi di Cagliari*, cit., p. 62.

³⁵ ASDI, ACC, *Archivero*, 2, c. 26r.

³⁶ Ci si riferisce all'applicazione in sede locale dell'istituto canonistico dello *ius spoli*, concernente l'amministrazione economica di una diocesi nel periodo di vacanza della sede vescovile; periodo delicato che spesso rappresentò motivo di disordini e abusi, perché la morte di un vescovo faceva sorgere il problema dell'amministrazione e la ripartizione dei suoi beni. Su questi temi: M. CARNI, *Il diritto metropolitico di spoglio sui vescovi suffraganei. Contributo alla storia del diritto canonico ed ecclesiastico nell'Italia Meridionale*, in «Archivio Giuridico», vol. CCXXXVII, fasc. 2 2017, pp. 441-443.

³⁷ ASDI, ACC, *Archivero*, 2, c. 76r.

piegò per confezionare tre piviali di seta³⁸. Sia il terno cinquecentesco, composto da una casula e da due dalmatiche, del quale si è detto in precedenza, sia i piviali in velluto non si sono conservati fino ad oggi.

Non sappiamo se andò a buon fine la proposta del canonico Antioco Serra, che nella giunta capitolare del 29 dicembre del 1627 propose al Capitolo l'acquisto di diversi paramenti ed in particolare, di quattro piviali di *chamellot*³⁹ bianco, di quattro casule e due dalmatiche coordinate nonché tre piviali di damasco bianco. In quell'occasione sollecitava l'assise a deliberare anche l'acquisto della stoffa necessaria per far confezionare 24 tovaglie d'altare⁴⁰. Il corredo liturgico della cattedrale si arricchì comunque in seguito, agli inizi del 1634, con i parati che vi giunsero grazie allo spoglio dei beni del defunto arcivescovo Francisco Desquivel (+1624)⁴¹. Tra questi vi era una casula antica di seta bianca con uno stolone ricamato⁴², un piviale di taffetà di seta viola foderato in ermesino, una casula sontuosamente ricamata in oro, diverse mitrie fra cui una preziosa, ricamata in oro e decorata con diverse pietre e perle, un'altra tutta ricamata di canutiglia con differenti fiori, e infine un paio di guanti pontificali⁴³.

Si trattava di paramenti di preminente uso vescovile che non andavano a colmare la necessità di vesti liturgiche ad uso dei canonici, i quali dovettero pertanto provvedere ad acquisti più mirati e comunque in linea con le scarse risorse economiche di quell'assise che, di norma, si vedeva nella condizione di poter comprare solo pochi pezzi per volta. Nel marzo del 1647,

³⁸ *Ibidem*. Per tale lavoro il sarto ricevette un compenso di 10 lire e 5 soldi.

³⁹ Con il termine *chamelot* si intende un taffetà di seta marezzato con effetto in rilievo.

⁴⁰ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 2, c. 42r.

⁴¹ A. PASOLINI, *Il gusto artistico dell'arcivescovo Francisco Desquivel (1605-1624)*, in N. USAI, C. NONNE (a cura di), *1618-2018. Quattrocento anni del Santuario dei Martiri nella Cattedrale di Cagliari*, Ghilarza, Iskra, 2019, pp.131-144.

⁴² ASDI, ACC, *Archivero*, 3, c. 217v. Le notizie contenute in questo elenco consentono di scoprire qualcosa di più sui beni appartenuti all'arcivescovo Desquivel, elencati nel suo ricchissimo inventario *post mortem* (1625) e andati dispersi. In particolare, colpisce la presenza di una casula definita 'antica' e adorna di uno stolone a ricamo, forse istoriato con figure di santi come la pianeta di Leonardo de Alagón (1470-1478), conservata nel Museo Diocesano di Oristano.

⁴³ ASDI, ACC, *Archivero*, 3, c. 290r. Sono rari i casi di antiche mitrie o guanti pontificali conservati come quelli dei musei diocesani di Ales e di Oristano. Cfr. *Paramenti sacri. Tessuti serici del duomo di Ales dal '600 al '900* (Ales 25 giugno-15 agosto 1998), Cagliari 1998, pp. 21-53; MESSINA M.G., PASOLINI A., *Amoerri, ciambellotti e tabì. Gli antichi tessuti di Ales*, in «Biblioteca Francescana Sarda», VIII, 1999, pp. 283-322.

spese per esempio la somma di 90 lire per la fornitura di 40 palmi di velluto nero, acquistato dalla bottega iglesiente del mercante Joan Costantino Pineta, originario della Liguria, per farne due dalmatiche⁴⁴.

L'azione dei mercanti liguri ad Iglesias nell'approvvigionamento di tessuti fu determinante, specialmente nel corso del secolo XVII. Emblematico in tal senso è il caso di Gian Francesco Savona⁴⁵, dal quale i canonici comprarono nel 1651 le stoffe occorrenti alla realizzazione di un *gremial*⁴⁶, poi confezionato dal sarto Joan Lebio. Lo stesso sarto da un vecchio paliotto d'altare realizzò una casula vermiglia, riparò altre quattro casule e da una coppia di dalmatiche di raso di seta, ormai vecchie e inservibili, ricavò due stole e due manipoli. Confezionò inoltre un manipolo da un vecchio piviale in taffetà bianco del defunto canonico Cani, e rammendò due dalmatiche bianche dello stesso tessuto⁴⁷.

A distanza di pochi anni, nell'estate del 1659, il Capitolo, sollecitato dall'arcivescovo di Cagliari Pietro de Vico all'acquisto di nuovi paramenti, incaricò i canonici Juan Canavera e Salvador Angel Lay⁴⁸, mettendo a loro disposizione 500 lire che avrebbero potuto utilizzare a Cagliari⁴⁹. Giunsero tuttavia in città, per importazione d'oltre mare tramite alcuni mercanti cagliaritari, non i paramenti confezionati ma solo i tessuti necessari per realiz-

⁴⁴ ASDI, ACC, *Archivero*, 4, c. 102r.

⁴⁵ ASDI, ACC, *Archivero*, 4, c. 164r. Sul mercante ligure Gian Francesco Savona (Saona), residente a Iglesias, che nel 1692 ottenne il cavalierato ereditario e la nobiltà: F. FLORIS, S. SERRA, *Storia della nobiltà in Sardegna* Cagliari 1986, p. 319; sul suo ruolo di committente d'arte: A. PASOLINI, *Il mercante ligure Giovan Francesco Savona, la cappella di Sant'Antonio di Padova ad Iglesias ed il retablo della Vergine del Parto*, in «Biblioteca Franceseana Sarda», XIV (2011), pp. 55-117. Nel 1688 G.F. Savona commerciava in orbace, robusto e caldo panno di lana prodotto in Sardegna, reso impermeabile dal trattamento in gualchiera, utilizzato per la confezione dei mantelli dei pastori, cappotti con cappucci e giubbe militari.

⁴⁶ Il *gremial* (grembiale) era un panno di forma quadrata che usavano i vescovi, ponendosi sopra le ginocchia in occasione dei riti solenni. Oggi viene usato solo quando i vescovi usano gli oli santi (per esempio nelle ordinazioni sacerdotali) per evitare di sporcare i paramenti liturgici.

⁴⁷ ASDI, ACC, *Archivero*, 4, c. 164r. La pratica del riutilizzo era molto diffusa per motivi economici e di risparmio e per evitare gli sprechi di materiali così preziosi come i tessuti in seta, consueta nella manutenzione quotidiana degli arredi sacri della sacrestia ma talvolta suggerita dal vescovo durante le periodiche visite pastorali.

⁴⁸ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 4, c. 102r.

⁴⁹ ASDI, ACC, *Archivero*, 5, c. 58r. Di quella somma i due ecclesiastici spesero 479 lire e pertanto restituirono al Capitolo la differenza (*Ivi*, c. 58v).

zarli: damasco di seta nei colori bianco, rosso, verde, viola e nero, oltre a pezze di broccato e taffetà, che furono consegnati al sarto iglesiente, tal maestro Antiogo, perché tagliasse e cucisse le vesti liturgiche⁵⁰. Non si riuscì tuttavia a completare il lavoro perché vennero a mancare passamanerie e frange, che nel marzo 1660 furono importate dal mercante ligure Costantino Pineta, che all'epoca risiedeva ad Iglesias: egli, per *le robes que ha fet portar de ultra marina*, ricevette un compenso di 346 lire e 15 soldi⁵¹. Le merci arrivarono a Cagliari nell'autunno successivo e il Capitolo spese altre 250 lire per trasportarle ad Iglesias e per pagare il sarto che le avrebbe cucite⁵². Nonostante sul finire di quell'anno si spendessero altre 250 lire per la manifattura delle sacre vesti⁵³, fu necessario provvedere ancora una volta all'acquisto di altre stoffe. Di ciò si occupò il mercante genovese Geronimo Bernardino che, sul finire del 1661 mentre si apprestava a partire per Genova, ricevette l'apposita lista di *desiderata* dai canonici. Grazie a questi nuovi acquisti la sacrestia della cattedrale iglesiente ebbe a disposizione tutti i paramenti dei quali abbisognava, come dimostrano le parole dell'arcivescovo Pietro de Vico che nella *Relatio ad limina*, nel 1663, a proposito della cattedrale di Iglesias scriveva: «... *sacra suppellectili sufficienter ditatam pro usi pontificalium*»⁵⁴. A quell'epoca, oltre alle vesti sacre più o meno preziose, la sacrestia era sufficientemente dotata di camici, amitti, cingoli, cotte e rocchetti: questi erano meno onerosi in quanto realizzati in lino, di frequente per mano delle monache clarisse, retribuite di meno rispetto ai sarti locali⁵⁵. Per confezionare questi candidi lini si utilizzavano perlopiù tele di produzione ligure, rifinandole con orli a ricamo o a merletto⁵⁶. L'indispensabile, costante manutenzione di tali vesti d'uso quotidiano costituiva una delle principali voci di spesa del Capitolo che, del resto, in occasione di ogni visita pastorale epi-

⁵⁰ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 4, c. 102r.

⁵¹ ASDI, ACC, *Archivero*, 5, c. 70r. Sul tema: T. SCHOENHOLZER NICHOLS, I. SILVESTRI (a cura di), *La Collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, Modena, Edizioni Panini, 2002.

⁵² ASDI, ACC, *Archivero*, 5, c. 82r.

⁵³ ASDI, ACC, *Archivero*, 5, c. 84r.

⁵⁴ F. VIRDIS, *Gli arcivescovi di Cagliari*, cit., p. 296.

⁵⁵ ASDI, ACC, *Archivero*, 5, c. 170r; *Archivero* 6, c. 89r. Alle monache, sul finire del Seicento, per la manodopera necessaria alla manifattura di un camice veniva corrisposto tra le 4 e le 5 lire.

⁵⁶ ASDI, ACC, *Archivero*, 5, c. 146r.

scopale veniva sollecitato a prendersi cura dei paramenti liturgici. Appositi *Regolamenti di sacrestia* regolavano inoltre la pulizia dei locali e la manutenzione di vesti sacre e suppellettili. Fu così che, nel 1686 il Capitolo spese 15 lire per acquistare 7 palmi e mezzo di lama d'oro per riparare casula, stola e manipolo dell'arcivescovo Ambrogio Machin (+1640)⁵⁷. Non mancarono nuove acquisizioni, come quelle effettuate nel 1692, quando i canonici acquistarono un piviale e tre casule in lamé d'oro con stole e manipoli dal nobile iglesiente Joseph Corria, al prezzo di 465 lire. In tal modo, a fine secolo la sacrestia della cattedrale risultava fornita di sufficienti paramenti, come viene confermato nella relazione che l'arcivescovo Francisco de Sobrecasas inviava nel 1694 alla Congregazione per il Concilio, dove della cattedrale iglesiente si legge: «*habet sacrarium mediocriter instructum ac paramentis fere omnibus ad solemnia peragenda ornatum*»⁵⁸.

È pertanto verosimile che le esortazioni episcopali siano a monte anche dei successivi acquisti di paramenti, deliberati agli inizi del Settecento. A tal proposito, nell'anno 1700 il Capitolo versò al mercante Gian Francesco Savona la ragguardevole somma di 705 lire per i tessuti e gli oggetti liturgici, giunti da Genova⁵⁹. Grazie a questi tessuti fu possibile, nel luglio del 1702, affidare al sarto iglesiente Baptista Pulo il ripristino di quattro dalmatiche, alle quali rifece le maniche⁶⁰. Allo stesso maestro, affiancato dal collega Antonio Aresu, si commissionarono ben 17 casule nuove di taffetà, altre 3 di damasco, un piviale e due dalmatiche sempre di damasco, al costo di uno scudo per ciascuna casula⁶¹. Altri due piviali di tabì bianco furono poi confezionati, nel 1705, da un altro sarto locale, *mestre* Puddu, il quale per impreziosirli usò le frange d'oro fino ricavate da due antichi piviali in damasco bianco, ormai inutilizzabili e perciò *cortados*⁶².

Pochi anni dopo, nella giunta capitolare del 24 maggio 1720, per implementare ulteriormente il corredo liturgico i canonici destinarono la cifra di 500 lire all'acquisto di un parato completo in lama d'argento con

⁵⁷ ASDI, ACC, *Unità archivistica n. 361*, c. 83v.

⁵⁸ F. VIRDIS, *Gli arcivescovi di Cagliari*, cit., p. 301.

⁵⁹ ASDI, ACC, *u. a. 361*, c. 142r. Altre 11 lire furono versate al patron Diega Trella, che importò 91 palmi di tela *molexina*, necessaria *para los paramentos nuevos* (*Ivi*, c. 142v).

⁶⁰ *Ivi*, c. 144v.

⁶¹ *Ivi*, c. 146v.

⁶² *Ivi*, c. 150v. Lo stato dei paramenti era verificato periodicamente: quando se ne accertava l'indecenza, venivano interdetti all'uso e tagliati con le forbici per renderli inservibili.

frangia d'oro, composto da piviale, casula, due dalmatiche con i rispettivi accessori in coordinato: stola e manipolo, velo copricalice e borsa portapaterna⁶³. La delibera non trovò pronta attuazione per le difficoltà di reperire le materie prime e di realizzare il progetto con quella cifra. Per supplire con l'esistente, si intensificarono gli interventi di ordinaria manutenzione, come dimostra il fatto che l'anno successivo si spesero 27 lire e 8 soldi per far riparare diversi paramenti dal sarto iglesiente Pedro Galus⁶⁴.

A causa di quel mancato acquisto e dell'usura dell'antico, la sacrestia della cattedrale di Iglesias non poteva vantare, nel 1724, che pochi paramenti di pregio. Oltre al citato *gremial* in tabì di seta bianco decorato da frangia d'oro, vi erano otto piviali bianchi, dei quali quattro di damasco, due di tabì e uno di lama d'argento che diede il canonico Fadda e ancora, sette casule di damasco bianco complete di accessori, delle quali l'una ricamata *con flores y rosas de plata*, e l'altra con fondo bianco e fiori rossi. Possedeva poi quattro dalmatiche di damasco e un terno bianco antico *entretejido de oro*, ma "rotissimo" e incompleto⁶⁵.

È chiaro come la dotazione non fosse adeguata alle necessità dei canonici, che in quello stesso anno riunirono un'apposita giunta capitolare per deliberare l'acquisto di diversi arredi ad uso liturgico. Per la fornitura dei tessuti, si era reso disponibile il mercante cagliaritano Antonio Maria Buscalla. L'arciprete chiese pertanto l'autorizzazione per fornirgli apposito mandato per un parato completo di velluto nero e un altro di damasco viola, da abbellire con galloni d'oro, precisando che i tessuti si dovessero acquistare a Genova. Chiedeva altresì di conferire allo stesso mercante l'incarico di acquistare un più ricco parato in raso broccato bianco per i giorni solenni. Questi l'avrebbe dovuto acquistare a Milano o in Sicilia perché, a detta dell'arciprete, le manifatture di quelle località confezionavano le stoffe di maggior qualità e durata (*las ropas mas buenas y de major dura*)⁶⁶. Per quanto riguarda camici, tovaglie e cotte che servivano alla sacrestia, si potevano comprare a Cagliari,

⁶³ ASDI, ACC, *Archivero*, 10, c. 31r-v.

⁶⁴ *Ivi*, c. 36v.

⁶⁵ ASDI, ACC, *u.a.* 19, c. 14r.

⁶⁶ Su tali manifatture: P. VENTUROLI (a cura di), *I tessili nell'età di Carlo Bascapé vescovo di Novara (1593-1615)*, Novara, Interlinea, 1995; C. CIOLINO (a cura di), *La seta e la Sicilia*, catalogo della mostra (Messina, 9 marzo-15 marzo 2002), Messina, Editore Sicania, 2002; C. BUSS (a cura di), *Seta in Lombardia. Sei secoli di produzione e design/1, Seta Oro e Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza* (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), Milano, Silvana editoriale, 2009.

mentre si sarebbero fatti pervenire da Roma i libri liturgici, tra cui *libros majores de coro que seran lo psalmista con su himnos y los dos uno dela missas y otros para las vesperas y tambien cinso messals ordinarios e uno pasquale dorado*. I canonici si dichiararono unanimemente concordi con tali proposte⁶⁷.

Per fare fronte all'incarico, Buscalla si avvale di un agente di commercio operante nel nord Italia, tal Giovanni Maria Schivo (Schiva), il quale provvide ad acquistare a Milano i tessuti in lama d'oro e d'argento necessari per confezionare il parato prezioso in *glassè* con le sue ricche guarnizioni; grazie alla fattura del 14 luglio del 1725, sappiamo che costò la ragguardevole somma di 6295 lire⁶⁸. Lo stesso Schivo si recava a Genova, ove per conto del Buscalla comprò il necessario per un terno in velluto nero, guarnito di gallone d'oro, comprendente tre piviali, due dalmatiche, una casula e relativi accessori, nonché quanto serviva a confezionare un terno di damasco *morello*⁶⁹. L'apposita fattura è datata in Genova, 12 agosto 1725, per 3173 lire⁷⁰. Poco tempo dopo le preziose stoffe giunsero a Cagliari e da lì ad Iglesias, ove furono impiegate per confezionare i paramenti, secondo le indicazioni fornite dai canonici ai sarti locali. I tempi di realizzazione non furono brevissimi, ma nel 1728 il terno bianco *bueno* destinato alle celebrazioni pasquali, le più solenni dell'anno, il terno di velluto nero e quello viola erano stati ultimati⁷¹.

Degli stessi parati fornisce una dettagliata descrizione l'inventario della cattedrale del 1733, che in merito al nuovo terno prezioso in fondo d'argento, composto di piviale chiuso da spille d'argento, casula e due dalmatiche con relativi accessori e un copri-leggio, dice: «*el paramento nuevo de thesu fondo de plata todo entero, nuevo y bueno con su galon de oro fino y su puntica asi mismo de hilo de oro fins, con la expresion de que el pluvial tiene las presillas de plata que son broches; y todo ... tiene a mas de su galansito una franja de oro fino lo quel leva en la capilla assi mismo*»⁷².

⁶⁷ ASDI, ACC, Giunte capitolari, 7, cc. 60r-v.

⁶⁸ ASDI, ACC, *Unità archivistica 362, Libro del Economado*, c. 25r-v.

⁶⁹ Con il termine *morello* si indica una sfumatura di colore rosso, derivante dalla tintura con il cremisi.

⁷⁰ *Ivi*, c. 24rv.

⁷¹ F. PILI, *La prima visita pastorale dell'Arcivescovo mons. Falletti nella Diocesi d'Iglesias (1728) in documenti inediti*, in F. ATZENI – T. CABIZZOSU (a cura di), *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1998, pp. 323-353, ed in particolare p. 341.

⁷² «*Se compone dicho terno de su casulla con estola y manipulo, plovial con su estola y dos dalmaticas con su estola y bolsa de corpulares y cubricalis rodeado de puntas de oro fino, cu-*

L'inventario precisa che questo terno fu acquistato con i denari derivanti dallo spoglio dell'arcivescovo Bernardo di Cariñena (+1722) e che dagli stessi proventi si fece confezionare anche un prezioso terno violaceo e uno nero, da identificare con i parati acquistati grazie alla mediazione del Busscalla. Il medesimo inventario ci informa poi che, a quell'epoca, la sacrestia della cattedrale possedeva altri paramenti di pregio, come la già citata casula bianca completa dei suoi accessori, realizzati in tessuto con fondo d'argento, decorata da fiori realizzati in filo d'oro e seta di svariati colori, ornata da galloni d'oro fino. Altrettanto preziose erano tre casule di damasco bianco, due rifinite da un gallone d'oro fino e l'altra decorata a ricamo in filo d'oro a piccole stelle. L'inventario indugiava poi su un'altra casula in tessuto fondo rosso ricamato a filo d'oro e impreziosito da gallone d'oro posizionato *a la antigua* e da uno stemma gentilizio recante un'aquila e una testa di moro su fondo blu, completa di accessori. Veniva annoverata fra i parati preziosi anche una casula in damasco rosso broccato a grandi fiori in oro e argento, con stola, manipolo, borsa e telo copricalice.

Nello stesso inventario del 1733, per quanto attiene agli altri colori liturgici vengono annotati un terno in velluto composto da un piviale, una casula e due dalmatiche, *guarnido de esterilla y franja de hilo de seda verde y oro*⁷³, un altro terno di seta con due stole e tre manipoli, decorato con gallone d'oro fino, un ulteriore terno in damasco rosso rifinito *con esterilla y franja de seda colorada* e filo d'oro. E ancora, una casula di lama d'oro *con flores de hilo de oro*, ornata dallo stemma dell'arcivescovo Ambrogio Machin (1627-1640), completa di stola e manipolo, un ennesimo terno *de llama muy antiguo y usado, sin pluvial*, la cui casula era all'epoca custodita nella chiesa di Sant'Antioco nell'isola omonima. L'elenco prosegue annotando una casula di raso ricamata a fiori (*floreada*), con stola e manipolo foderati di tessuto azzurro e guarnita di trina d'argento, e una casula *de llama*, molto usata, con uno stemma nobiliare a cinque torri, corredata di stola e manipolo. Con una postilla del luglio del 1734, si aggiungevano all'inventario due bande in damasco, *que antes servian para el pulpito de pedra*. L'inventario veniva ulteriormente aggiornato nel 1735, con l'aggiunta di due pianete *plegadas*⁷⁴ in da-

bierta de atrib». L'inventario è alla visita pastorale compiuta ad Iglesias dal vescovo Giulio Cesare Gandolfi nel 1750. Cfr. ASCa, Fondo Addis, Visita Gandolfo, cc. s. n.

⁷³ Ad Iglesias si conserva una bella pianeta in damasco di seta verde a fiorami (Manifattura ligure, XVIII secolo), ornata da trine d'argento a fuselli.

⁷⁴ Il termine *plegadas*, non chiaro, indica forse dei tessuti piegati, stirati a caldo e decorati a *moiré* o goffrati.

masco *morado nuevo y bueno de Genova*, dunque appena acquistate, utilizzate per le funzioni più solenni della Quaresima⁷⁵. L'inventario veniva inoltre completato inserendo due nuovi piviali di damasco con gallone d'oro di Napoli, che fecero confezionare i canonici Fany e Salvador Agus.

Quando non era possibile effettuare nuovi acquisti, il Capitolo si vedeva costretto a riusare stoffe e tessuti. Così accadde per esempio nel 1735 quando, rilevata la mancanza di pianete e di stoloni per le solennità, si deliberò di utilizzare 26 palmi di damasco violaceo, acquistati in passato per farne cortine e conopei di tabernacoli, per confezionare parati ad uso liturgico⁷⁶. L'anno seguente fu invece possibile comprare tramite il canonico Ignacio dela Matta delle nuove dalmatiche in damasco bianco, poi adornate con galloni preziosi⁷⁷. Questi ultimi interventi possono verosimilmente leggersi come il tentativo di ammodernamento del corredo liturgico della cattedrale, quanto mai necessario anche alla luce del nuovo corso politico e istituzionale, segnato dal passaggio della Sardegna dalla Corona di Spagna alla Casa Savoia. Il nuovo corso dovette comportare notevoli cambiamenti anche negli usi liturgici e nell'abbigliamento dei canonici come dimostra una delibera assunta dalla Giunta capitolare nel 1740, con la quale i canonici iglesienti decisero di adottare da quel momento in poi il tricorno 'all'italiana'⁷⁸.

Le necessità di ammodernamento si scontravano con l'altalenante bilancio capitolare e spesso i canonici non potevano far altro che prender atto dell'impossibilità di dotare la sacrestia di vesti liturgiche adeguate. Una sorta di sconforto emerge chiaramente dal verbale della seduta del Capitolo del gennaio del 1743, quando l'arciprete affermò non esserci piviali bianchi per le funzioni, né possedere i fondi per realizzarne di nuovi: «*No havia mas cappas blancas para las funciones, por ser indecentissimas las que hay al presente que se suelen vestir los beneficiados que acompañan al el officio, y non haver renta ni fondo en la iglesia para hazer nuevas*»⁷⁹. Ci vollero tre anni per racimolare il denaro necessario a comprare il damasco bianco per confezionare nuovi piviali⁸⁰.

⁷⁵ Le pianete avevano al centro un pezzetto di damasco rosso guarnito di gallone dorato (*un pedaçito de damasco amarillo guarnido de un galon de oro*).

⁷⁶ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 7, c. 191r.

⁷⁷ ASDI, ACC, *Archivero*, 11, c. 32v.

⁷⁸ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 8, c. 2r.

⁷⁹ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, c. 35r.

⁸⁰ ASDI, ACC, *Archivero*, 11, c. 117r.

Le difficoltà nel reperimento delle risorse economiche da destinare all'acquisto di nuove vesti spinsero nel 1750 l'arcivescovo Giulio Cesare Gandolfi a sollecitare i canonici affinché provvedessero almeno a far riparare tutti i paramenti che necessitavano di intervento e che potessero esser ancora utili⁸¹. I canonici si mossero prontamente in questa direzione, ma l'usura di alcuni parati era tale da renderne svantaggiosa la riparazione e pertanto si deliberarono nuove acquisizioni. Poco dopo fu possibile destinare la somma di 292 lire all'acquisto dei tessuti necessari per realizzare sette casule, due dalmatiche e un piviale e per pagare il lavoro del sarto, al quale furono affidati del taffetà bianco, tela di Napoli e gallone d'oro di Lyon (?)⁸². Nel 1752 il canonico arcidiacono Nicola Salazar acquistava poi 16 palmi di tessuto di lana rossa per farne tendaggi e 20 di stoffa azzurra per foderare alcuni parati⁸³, compreso il piviale del terno bianco delle solennità al quale, l'anno seguente, fu necessario riparare anche il fermaglio d'argento⁸⁴. Ulteriori acquisti si poterono affrontare nel corso del 1762, quando il Capitolo comprò 56 palmi di felpa nera operata (*labrada*)⁸⁵ e 51 palmi di *presita*⁸⁶ colorata per realizzare tre casule, confezionate nel corso di quell'anno dal sarto Antioco Aquenza⁸⁷. Due anni dopo, nel 1764, egli realizzò in damasco bianco due piviali, due dalmatiche, otto copricalici, tre stole e altrettanti manipoli⁸⁸.

A partire dal 1763, con il ristabilirsi dell'indipendenza della diocesi di Iglesias da quella cagliaritana, furono spesso i nuovi vescovi, una volta constatata l'inadeguatezza dei corredi liturgici della cattedrale, a sollecitare i canonici a provvederla di paramenti consoni allo svolgimento delle funzioni liturgiche solenni. Gli stessi presuli si adoperarono, talvolta in prima

⁸¹ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 2, cc. 17-18.

⁸² ASDI, ACC, *Unità archivistica n. 362, Libro del Economado*, c. 35r.

⁸³ ASDI, ACC, *Archivero*, 12, c. 33bis, 34v.

⁸⁴ ASDI, ACC, *Archivero*, 12, c. 45r.

⁸⁵ Con il termine *felpa* si indica un morbido e peloso tessuto di lana o cotone, in francese *peluche*.

⁸⁶ Forse si tratta di taffetà *prensado*, ossia decorato con impressione a caldo dopo la tessitura oppure *moiré*. In alternativa potrebbe essere una tela stampata con matrici lignee, lastre in rame o cilindri metallici, la cui produzione si diffuse in Europa dalla metà del XVIII secolo; in Italia il centro manifatturiero più importante era quello di Genova, ma si producevano anche in Romagna.

⁸⁷ ASDI, ACC, *Archivero*, 11, c. 92v; c. 95r.

⁸⁸ ASDI, ACC, *Unità archivistica n. 362*, c. 45r.

persona, per favorire gli acquisti necessari. Così accadde per esempio, nell'estate del 1765, quando il Capitolo consegnò al vescovo il denaro necessario per pagare i paramenti che fece arrivare da Roma, grazie alla intermediazione di un certo don Botero. Si trattava di un terno completo e di otto piviali in damasco, tra bianchi e rossi, per un costo complessivo di 2493 lire⁸⁹. Tale somma fu racimolata dai canonici alienando alcuni piviali inutilizzati e fra questi, quelli appartenuti ai vescovi Machin e Vico e ai canonici Marramaldo, Aquena, Otger, Pes Mameli e Salazar⁹⁰.

Anche se questa nota di spesa non fornisce alcuna precisazione in merito alla composizione del terno che giunse allora da Roma, tuttavia appare ragionevole identificarlo con un parato completo che viene menzionato per la prima volta in un inventario della cattedrale di Iglesias del 1° marzo 1774. Al punto primo compare, infatti, un *terno bueno fondo blanco todo de oro, que a venido de Roma ultimamente*. Poiché non si hanno notizie documentarie di altri parati completi giunti dall'Urbe, si può dedurre che la descrizione fornita in questo inventario riguardi proprio il terno giunto nel 1765 grazie alla mediazione del Botero. Si trattava di un parato composto da tre piviali, due dalmatiche, una casula, un copricalice, una borsa porta-patena e una banda o fascia, provvisto di stole e manipoli abbinati, realizzati in un tessuto *a flores*, arricchito da una passamaneria d'oro fino e con fodera in seta rosa⁹¹. Tale descrizione, pur sommaria, ci consente di identificare questo parato con quello solenne anche perché, ancora oggi, esso è composto di ben tre piviali mentre tutti gli altri terni bianchi coevi o successivi descritti negli antichi inventari non ne avevano che uno.

Nel frattempo, il Capitolo non tralasciò di riparare i paramenti meno nuovi ma ancora utilizzabili e pertanto sul finire del 1765 affidava al sarto Francesco Antioco Aquenza l'incarico di aggiustare due cappe di damasco bianco, tre casule bianche con relativi manipoli e stole, quattro casule di damasco rosso e tre stole e due dalmatiche⁹². Per la stessa ragione, ossia per riparare alcuni parati usurati i canonici acquistarono 30 palmi di seta nera per foderare alcuni piviali. Lo stesso Aquenza fu incaricato nel 1768 di ritirare a Cagliari alcune pezze di damasco bianco per realizzare alcuni parati

⁸⁹ Di queste, 687 lire, 16 soldi e 9 denari furono impiegate per pagare i piviali.

⁹⁰ ASDI, ACC, *Archivero*, 12, c. 117v.

⁹¹ ASDI, ACC, *Inventario degli argenti, paramenti e altre cose della chiesa. 1774*, Unità archivistica n. 50.

⁹² ASDI, ACC, *Archivero*, 12, c. 119b1r-v. Si spese in tutto la somma di 25 lire, 11 soldi e 6 denari.

nuovi che gli furono commissionati dai canonici⁹³. Gli acquisti di stoffe continuarono anche negli anni successivi. Nel febbraio 1772, per esempio, *mestre* Agustin Murjia comprò a Cagliari tre casule di damasco violaceo oltre a 42 palmi di panno *landrino per los escolares*⁹⁴.

In questi ultimi casi si trattava di spese modeste che permisero l'acquisto di paramenti ordinari, inadeguati alle funzioni solenni. Per provvederne di più sontuosi era necessario poter disporre di somme assai ingenti che il Capitolo non riusciva a reperire. Stante questa difficoltà, il vescovo Giacinto Rolfi (1783-1789) provvide all'acquisto di un parato prezioso confezionato a Genova⁹⁵. Si trattava di un terno in *lamé* d'oro composto da ben 15 piviali, due dalmatiche, una casula, tre stole, tre manipoli, un copricalice, una banda e una borsa copricalice⁹⁶. Con questo importante acquisto la sacrestia della cattedrale risultava sufficientemente dotata dei paramenti indispensabili. Il problema di nuove forniture si pose solo parecchi anni dopo, a causa del progressivo deteriorarsi del corredo antico. Da questo punto di vista è assai rilevante il verbale della giunta capitolare del 22 ottobre 1885, quando l'arciprete fece presente la necessità che la cattedrale si dotasse di un nuovo paramento bianco e prezioso da utilizzare per i vespri e per la messa pontificale, nonché di sei piviali bianchi e di due verdi per i canonici assistenti. Egli suggeriva di provvedere prontamente al loro acquisto, approfittando dell'arrivo di un rappresentante di una ditta di Torino disposta a fornire i paramenti desiderati per il prezzo di 5000 lire, pagabili in 4 rate, con la scadenza di dieci mesi ciascuna a cominciare dalla consegna, che avrebbe potuto aver luogo dopo un anno dalla stipula del contratto. Il Capitolo approvò in linea di massima la proposta⁹⁷. Giunse così quello che negli inventari è definito

⁹³ ASDI, ACC, *Unità archivistica n. 362*, cc. 40v-50r.

⁹⁴ Il termine indica un tessuto di lana di vari colori, prodotto a Londra, ma anche a Venezia e in Francia nel XVIII secolo. ASDI, ACC, *Archivero*, 12, c. 158v. L'incaricato spese 108 lire e 6 soldi. Spese più del previsto e per questo pochi giorni dopo gli furono rimborsati 5 lire, 14 soldi e altre 39 lire, 5 soldi e 6 denari il 16 marzo (*Ivi*, c. 159v).

⁹⁵ Alla morte di Rolfi sorse un contenzioso tra il Capitolo ed il Seminario perché quest'ultimo ritenendo il parato di proprietà del vescovo, al pari di una muta di candelieri e fioriere in argento, lo includeva tra i beni del suo *spolio* che per un terzo si sarebbero dovuti devolvere al seminario. Il Capitolo riuscì a dimostrare che mons. Rolfi aveva fatto donazione di quei beni alla cattedrale e pertanto al momento della sua morte non erano più nelle sue disponibilità. ASCa, Segreteria di Stato e di Guerra, II sezione, vol. 484 (Cagliari 20 settembre 1798).

⁹⁶ ASDI, ACC, *Inventario del 28 novembre 1817*, *Unità archivistica n. 50*.

⁹⁷ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 10, cc. 99v. 100r.

come un parato di seta cotonata⁹⁸ a fiori con leggero fregio d'oro, che si impiegava per l'assistenza alle celebrazioni pontificali.

Per altri acquisti si dovrà aspettare il 1912, quando si deliberò l'acquisto di un piviale quattro tunicelle e un velo omerale nei colori bianco, rosso e nero. In quel frangente si diede mandato al canonico Bernardini di contattare la fabbrica di parati sacri di Torino che avrebbe offerto le migliori garanzie in merito alla qualità delle stoffe e alle facilitazioni di pagamento⁹⁹. Quest'ultima questione non era secondaria, data la scarsità di risorse economiche disponibili. Tale situazione portò poi all'alienazione di alcuni parati come forma di finanziamento per l'acquisto di nuove vesti liturgiche. È indicativo in tal senso il verbale della riunione della giunta capitolare del 19 giugno 1913, quando il presidente del Capitolo propose la vendita dei paramenti vecchi non più utilizzabili ed ingombranti, precisando che non ve ne fosse alcuno che avesse qualche valore storico o artistico. I canonici non si dissero contrari in linea di principio, ma proposero di prendere visione comune dei capi destinati ad una eventuale alienazione, mettendo come clausola che il ricavato fosse impiegato per l'acquisto di nuove vesti liturgiche¹⁰⁰. La vendita venne quindi autorizzata e l'arciprete individuò un possibile compratore al quale propose l'acquisto per 1500 lire. Questi ritenne l'offerta troppo onerosa e quindi il Capitolo decise di ribassare il prezzo a 1000 lire¹⁰¹. Non si conosce l'esito della trattativa ma è probabile non andasse a buon fine, dato che l'anno successivo il Capitolo insediò al suo interno una commissione con lo scopo di esaminare i paramenti inutilizzabili da interdarsi¹⁰².

Il tema dell'alienazione dei vecchi paramenti ritornò nella seduta capitolare dell'11 novembre 1925, quando si ventilò l'opportunità di alienare diversi paramenti deteriorati e altri oggetti antichi nell'intento di acquistare col ricavato degli altri paramenti utili. I canonici Puddu e Massa fecero notare che, prima di provvedere ad una eventuale alienazione, sarebbe stata necessaria l'autorizzazione preventiva dell'Ufficio per la conservazione dei monumenti e opere d'arte. Il presidente rispose che tale passaggio avrebbe potuto evitarsi in quanto gli oggetti non erano inseriti negli inventari consegnati alla Soprintendenza. Per tale ragione si poté deliberare

⁹⁸ Si trattava forse di rasatello di cotone reso lucente con una tecnica particolare.

⁹⁹ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 12, c. 75r.

¹⁰⁰ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 12, c. 101r.

¹⁰¹ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 12, c. 102r.

¹⁰² ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 12, c. 116r.

l'alienazione¹⁰³. Si cercarono allora dei possibili acquirenti e non mancò l'interesse. Per raggiugnare il Capitolo su queste trattative, l'8 dicembre 1926 l'arciprete convocò i canonici e disse loro che un commesso viaggiatore della ditta Fiorentini di Roma, il signor Disegni, aveva espresso il desiderio di acquistare tre piviali di proprietà del Capitolo, offrendosi di dare in cambio alcuni paramenti nuovi. Il possibile compratore si dimostrò interessato all'acquisto della stoffa antica conservata in sacrestia, dichiarandosi disposto a dare in cambio 120 metri di altra stoffa a scelta. Poiché quella stoffa antica era stata concessa in uso al padre Felice dei Cappuccini, si diede mandato all'arciprete per trattarne la riconsegna e di provvedere allo scambio¹⁰⁴. Il Capitolo approvò l'alienazione ma per tutelarsi decise di far figurare che tali stoffe non fossero di proprietà della cattedrale bensì beni privati del defunto arciprete Cossu¹⁰⁵. Così l'11 maggio del 1927 si autorizzò l'archivista a cedere al signor Disegni il piviale, pianeta e velo omerale di color violaceo nonché la trina del parato vecchio di color verde e in cambio ottenne un parato completo di damasco di seta violaceo¹⁰⁶. Il signor Disegni divenne così in quegli anni una sorta di consulente di fiducia per il Capitolo per quanto atteneva ai paramenti, tanto che nel 1928 quando si rese necessario provvedere alle riparazioni delle tunicelle di broccato del parato "buono" si chiese il suo parere. Egli fece notare che per poterle riparare sarebbe stato necessario disfarne due per riparare le altre. A quel punto suggerì l'alienazione delle quattro tunicelle del parato e l'acquisto di altrettante nuove che si dichiarava pronto a fornire, in cambio di due lampade d'argento delle sei che aveva il Capitolo; la proposta fu approvata¹⁰⁷.

Al netto delle alienazioni e delle dismissioni, l'apparato di vesti liturgiche della cattedrale di Iglesias ci viene restituita da un apposito inventario di sacrestia del 1933. Da questo si apprende che in tale data il corredo comprendeva un parato antico in raso di seta a larghi fiorami, definito "assai buono", composto da una pianeta con stola e manipolo, due tunicelle coi loro accessori, tre piviali con relative stole e due veli omerali. L'elenco prosegue con l'annotazione di dodici piviali in lama d'oro, antichi, di cui due con uno stemma vescovile (Machin e Rolfi?), mentre sotto la voce "pianete preziose"

¹⁰³ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 14, cc. 34r-35r.

¹⁰⁴ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 14, c. 35v.

¹⁰⁵ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 14, c. 38v.

¹⁰⁶ ASDI, ACC, *Giunte Capitolari*, 14, c. 39v.

¹⁰⁷ ASDI, ACC, *Giunte Ccapitolari*, 14, c.60r.

compare una pianeta in lama d'argento con ricco ricamo in oro fino in rilievo, una in lama d'argento liscia con stemma pontificio di Leone XIII (1878-1903), che si conserva con la sua stola, due belle pianete in raso ricamato in oro e seta policroma, ancora presenti, e altre due in lama d'oro lisce. Per quanto attiene agli altri colori liturgici, l'inventario menziona diversi paramenti preziosi. Tra questi un parato di raso di seta rossa "assai buono" con fiorame in oro fino, composto da tre piviali, una pianeta con accessori, due tunicelle coi loro accessori, due veli omerali e tre stole, nonché un parato in seta cotonata con fiori e dorature, sempre di color rosso, composto da un piviale, quattro tunicelle e un velo omerale. Di un bel colore rosso amaranto è anche un parato di damasco di seta, broccato e decorato da gallone dorato, che si compone di una pianeta e accessori, un piviale, due tunicelle e un velo omerale. Compare poi un ulteriore parato completo antico in sottilissimo ermesino di seta con grandi fiori color avorio, molto rovinato e di cui risultavano utilizzabili solo i piviali. Vengono infine menzionati un piviale e stola in lampasso di seta a fiorami dorati¹⁰⁸, un altro piviale in lama d'oro con stola abbinata, tre pianete di raso giallo a fiori, una pianeta preziosa di seta con ricchissimo ricamo d'oro fino a rilievo e un antico parato di damasco nero per pontificale, comprensivo di piviale, quattro tunicelle, pianeta e velo omerale.

Su questo corredo si intervenne in seguito a scopo conservativo. In particolare si dovette provvedere a riparare una tunicella del parato bianco e per questo si impiegò un velo omerale dello stesso tessuto e dal medesimo decoro¹⁰⁹. Si era però diffusa una diversa sensibilità nei confronti della conservazione del patrimonio, come si riscontra nel 1936, quando si decise di provvedere a salvare il ricamo antico di un velo omerale rovinato. Si chiese alla ditta Caffarelli un preventivo di spesa, che risultò pari a 280 lire. Dato il costo elevato, alcuni canonici proposero di comprare un velo omerale nuovo che la medesima ditta avrebbe fornito al costo di 275 lire, ma gli altri canonici fecero la proposta di pagare 250 lire per il riporto del ricamo su un nuovo tessuto di fondo¹¹⁰.

¹⁰⁸ Il piviale fu probabilmente smontato e trasformato nella pianeta e stola in lama d'oro lanciato e broccato in seta, ciniglia e oro filato, lamellare e frisé di manifattura italiana del XVIII secolo, dai marcati effetti vellutati e di rilievo.

¹⁰⁹ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 14, c. 154r.

¹¹⁰ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 14, c. 170r. Il sistema del riporto di ricami antichi su nuovo supporto era un diffuso metodo di conservazione, affidato ai sarti di fiducia o alle mani delle suore. Dava la priorità alla conservazione dei ricami, considerati di maggior pregio artistico, a scapito del tessuto di fondo.

L'idea di finanziare i nuovi acquisti con l'alienazione dei paramenti antichi divenne via via minoritaria e si fece strada la possibilità di chiedere contributi pubblici. Nella giunta del 26 novembre 1936, l'arciprete informò il Capitolo di aver inviato una missiva al capo del governo, Benito Mussolini, per ottenere un contributo economico da devolvere all'acquisto dei paramenti di cui la cattedrale aveva bisogno. La supplica fu trasmessa al Fondo per il Culto, che fece sapere che il ministro avrebbe contribuito con un sussidio non superiore alle 1000 lire, dopo la dimostrazione dell'avvenuto acquisto. La ditta Attilio Fiorentini era disponibile a fornire quanto richiesto per 1500 lire. Data però l'impossibilità d'anticipare la somma richiesta e di farsi carico della differenza, si decise di rinunciare agli acquisti, non desistendo comunque dal ricorrere nuovamente al duce, magari scrivendo alle sue sorelle per aver un contatto diretto¹¹¹.

4. *Il prezioso 'parato Revel' di Iglesias*. – Le notizie documentarie rintracciate da Roberto Poletti restituiscono un quadro chiaro ed esauriente della dotazione di vesti liturgiche del duomo di Iglesias attraverso i secoli e dei motivi che hanno purtroppo condotto alla perdita delle testimonianze più antiche. Tra i parati sacri conservatisi, variamente databili come epoca ma mai anteriori al XVIII secolo, si annoverano tessuti serici in taffetà, gros, raso, damasco, talvolta laminati o broccati d'oro e d'argento, o decorati a ricamo.

Va ricordato che nel '700 la tessitura raggiunse alti livelli di specializzazione nella lavorazione e nella strumentazione tecnica, con un perfezionamento del disegno e varietà di impianti compositivi, di soggetti e della loro combinazione. Aumentò esponenzialmente la complessità tecnica e decorativa dei tessuti operati in seta: solo per montare un telaio al tiro per stoffe broccate erano necessari due mesi di lavoro, per arrivare a produrle poi il procedimento era così laborioso che il tessitore riusciva a realizzarne solo pochi centimetri al giorno. Per velocizzare i processi produttivi intervennero nuove invenzioni: nel 1718 Thomas Lombe progettò macchine per la meccanizzazione della lavorazione e la tessitura, nel 1733 John Kay mise a punto la spoletta volante, nel 1764 James Hargreaves inventò il filatoio meccanico, innovazioni che caratterizzano la nascita della rivoluzione industriale. Dei tessuti dell'epoca i musei conservano una campionatura più vasta e diversificata rispetto ai secoli precedenti; ai documenti materiali si aggiunge una nutrita pubblicistica come enciclopedie, dizionari commerciali, trattati sulla

¹¹¹ ASDI, ACC, *Giunte capitolari*, 14, c. 172r.

tecnica, disegno e colore. Dal punto di vista culturale e artistico, si perviene ad una rivalutazione delle arti meccaniche e dei mestieri artigiani, soprattutto grazie alla stampa de l'*Encyclopedie* di Diderot e d'Alembert Parigi (1751-1772). Nel corso del XVIII secolo va rimarcato l'assoluto primato della Francia in questo settore produttivo, dovuto alla presenza di grandi disegnatori tessili attivi nelle più prestigiose manifatture, protette da un'attenta politica corporativistica, che prese l'avvio sotto il ministro delle finanze Jean-Baptiste Colbert (1665-1683).

Al naturalismo settecentesco si ispira un prezioso parato, composto da tre piviali, due tunicelle, una pianeta e accessori abbinati, confezionato in taffetà di seta lanciato broccato a *liage repris*¹¹², (figg. 1-3); di eccellente qualità tecnica e gusto disegnativo rococò, in voga all'epoca di Luigi XV, è assegnabile a manifattura francese o italiana del terzo decennio del XVIII secolo¹¹³. Sul fondo color avorio, si dispone una fastosa e raffinatissima decorazione con motivi floreali e vegetali, broccati in fili di seta policroma nei toni del rosa tenue, lilla, glicine, carminio, rosso, porpora, viola chiaro e scuro. Elementi architettonici di gusto *rocaille*, simili a volute a chiocciola e mensole pensili, privi di sostegno e sospesi nel vuoto, reggono mazzi e cascate di grandi e piccoli fiori (peonie, rose, anemoni, pervinche, primule) e polposi frutti tondeggianti (mele cotogne, prugne, ciliegie), alternati a foglie carnose, in varie tonalità di verde che vanno dal tenero al cupo.

La decorazione propone un lussureggiante ambiente vegetale di un giardino ricomposto nella fantasia, in quanto il disegno non segue coordinate spaziali razionali né i consueti rapporti proporzionali tra i diversi elementi: pur nella apparente mancanza di logica, stabilità ed equilibrio, i risultati sono sorprendenti per armonia, leggerezza, asimmetria ed eleganza. Il modulo di disegno è di cm 53 x 42; l'ampiezza della pezza del tessuto è di cm 53; le cimose misurano cm 0,7. Il disegno è a campo seguente cioè ripetuto da cima a fon-

¹¹² Il termine indica la legatura delle trame supplementari, utilizzando fili prelevati dall'ordito di fondo. A. ARGENTIERI ZANETTI (a cura di), *Dizionario tecnico della tessitura*, Udine, Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia, 1987, p. 43.

¹¹³ Piviale cm 284 x 138,5; Pianeta cm 108 x 71; Dalmatiche cm 140 x 103,5; 142 x 104,5; Stole cm 21 x 202,5. I galloni a nastro e le frange in oro filato (XIX secolo) mostrano che la data di confezione del parato non coincide con quella di produzione del tessuto. La fodera originaria in taffetà di seta amaranto si conserva solo nel cappuccio del piviale. Il restauro è stato realizzato nel 2017 con finanziamento Fondazione di Sardegna da Bruna Usai. Restauro Opere d'Arte Tessile; direzione dei lavori dott.ssa M.F. Porcella, Soprintendenza ABAP Cagliari città metropolitana, provincia di Oristano, Sud Sardegna e Medio Campidano.

do, a comporre una maglia che segue direttrici a sviluppo diagonale. Si riscontrano effetti *berclés* che rendono morbidi e sfumati i contorni (figg. 4-5).

La struttura compositiva ‘ad isolotti’ ovvero a zone di colore complesse e isolate, la mescolanza di elementi naturalistici e architettonici, i ricercati effetti di luce ed ombra insieme all’accentuato risalto plastico del decoro, datano il tessuto intorno al 1735-1740 e richiamano le invenzioni del rinomato disegnatore parigino Jean Revel (1687-1751). Figlio d’arte – il padre Gabriel Revel (1642-1712), era pittore e lavorò a Versailles con il grande Charles Le Brun (1619-90) – Jean Revel si trasferì a Lione nel 1712 ed iniziò la sua carriera artistica come ritrattista, specializzandosi in seguito nel disegno applicato alla produzione tessile. Lione infatti, sede di una importante manifattura reale istituita nel 1466 da Luigi XI, produceva sete operate destinate alla Corte francese e nel XVIII secolo detenne il predominio della moda tessile europea¹¹⁴.

Grazie alla sua formazione artistica e alla conoscenza delle principali scuole pittoriche del suo tempo, Revel introdusse straordinarie innovazioni nell’arte tessile, consentendo di ottenere effetti di naturalezza e tridimensionalità al disegno, di profondità e chiaroscuro nei manufatti tessili, facendoli gareggiare con la pittura. Nel Musée Historique des Tissus di Lione si conserva una ‘messincarta’, rappresentazione grafica su carta quadrettata predisposta per la tessitura, firmata e datata «*J. Revel ... Lyon, 22 Déc. 1733*», che permette di apprezzare l’alto grado di perfezione del nuovo orientamento tecnico e disegnativo da lui intrapreso¹¹⁵.

¹¹⁴ Sulla manifattura di Lione: P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, London, Faber and Faber, 1974, pp. 37-44; J.M. TUCHSCHERER, G. VIAL, *Le Musée historique des Tissus de Lyon*, Lyon, Albert Guillot, 1977; A. RIBEIRO, *Dress in eighteenth Century Europe: 1715-1789*, London, B.T. Batsford, 1984; M. CUOGHI COSTANTINI, *I tessuti del '700: la seduzione della tecnologia*, in *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena, I tessuti del XVIII e XIX secolo*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1985, pp. 45-66, C. BUSS, *Le sete operate e il ruolo della Grande Fabrique di Lione*, in C. BUSS, *Il disegno a meandro nelle sete broccate 1745-1755*, Milano, Ermenegildo Zegna, 1990; R. ORSI LANDINI, *Materia e forma: tessuti e fogge del vestire femminile nei secoli XVIII e XIX*, in «Galleria del Costume», 4, 1990, pp. 11-21; M. DATO, P. GORGUET-BALLESTEROS, *Lyonnais silks «ad uttimo gusto»: the trade in fashionable waistcoats between France and Italy in the second half of the 18th Century*, in G. NIGRO (a cura di), *La moda come motore economico: innovazione di processo e prodotto, nuove strategie commerciali, comportamento dei consumatori*, Firenze, University Press, 2022, pp. 173-200.

¹¹⁵ Su Revel: P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, cit., pp. 116-124; P. THORNTON, *Jean Revel, Dessinateur de la Grande Fabrique*, in «Gazette des Beaux-Arts», July, 1960, pp. 71-86; N. ROTHSTEIN, *Silk designs of the Eighteenth Century in the Collection of the Victoria and Albert*, London, Boston, Bulfinch Press, 1990.

Nelle biografie degli uomini famosi di Lione, l'abate Jacques Pernetti (1757) ne esalta il genio, la capacità imitativa della natura e le *nuances* aggraziate e perfette dei suoi 'quadri a telaio': «*il a porté le dessin de fabrique de cette ville au plus haut degré de perfection. C'est a lui qu'on est redevable des point rentrés pour faire le couleur. Cet art consist à mêler les soies dont les nuances courent trop, de façon quelles soient moins sèches et dures l'une à côté de l'autre*»¹¹⁶.

Secondo Joubert de l'Hiberdarie, autore del trattato *Le Dessineateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie* (1756), il primo a sperimentare nuove strade in tal senso fu Justin Courtois (1692-1738), che per primo usò colori digradanti per conferire tridimensionalità al disegno, prima piatto e privo di rilievo. A lui fece seguito Pierre Ringuet (1698-1771), che rispettò le forme reali degli oggetti e riprodusse fedelmente le forme dei modelli naturali, abbandonando i criteri di stilizzazione caratteristici degli inizi del secolo¹¹⁷.

Tutti sono concordi nell'asserire, però, che chi riuscì a superare i limiti tecnici della tessitura a telaio, riuscendo a dare gli effetti pittorici del chiaroscuro, delle mezze tinte con gradualità passaggi di gradazione cromatica, fu proprio Jean Revel, che realizzò dei veri e propri quadri su seta, tanto da essere paragonato al genio di Raffaello Sanzio¹¹⁸. La tecnica che permette queste soluzioni, definito *point rentré* o *berclé*, consiste nel far rientrare una trama del colore successivo in quella del colore precedente per una parte (metà o anche meno), una sorta di tratteggio spolinato che consente di evitare un netto stacco cromatico ottenendo risultati di grande bellezza e naturalezza¹¹⁹. La caratteristica innovativa più evidente è l'effetto tridimensionale del disegno, che si stacca dal fondo in maniera accentuata grazie alla sapiente e ricca miscela dei colori, graduati nei toni¹²⁰.

¹¹⁶ J. PERNETTI, *Recherches pour servir a l'Histoire de Lyon, ou les Lyonnais dignes de mémoire*, Lyon, Frères Duplain, 1757.

¹¹⁷ L.E. MILLER, Voci 'Courtois, Justin' e 'Ringuet, Pierre', in *Dictionary of Eighteenth Century French Silk Designers*, Pasold Research Fund 2015, pp. 108-110; 420-422 [consultato on line il 18/07/22].

¹¹⁸ L.E. MILLER, Voce 'Revel, Jean', in *Dictionary of Eighteenth Century French Silk Designers*, cit., pp. 399-407.

¹¹⁹ «*il introduits les points rentrés d'une couleur à une autre, avec les quels il formasi hereusement ce demi-teintes, qu'il donna ce moeleux ce tendre qui imite la nature*»: J. DE L'HIBERDERIE, *Le Dessineateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris, Sebastien Jorry, 1765, pp. XI-XII.

¹²⁰ D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano, Bramante editrice, 1974, pp. 29-30.

La tendenza al naturalismo, che improntò la produzione tessile tra terzo e quarto decennio del '700, trovava ispirazione dalla passione per i giardini, sviluppatasi sotto il regno del re Sole, e dal conseguente incremento delle pubblicazioni botaniche e naturalistiche nel corso del XVII secolo. A ciò si aggiunse l'influenza di grandi decoratori come Alexis Peyrotte (1699-1769), attivo proprio a Lione tra 1733 e 1737¹²¹.

Come per il pittore era fondamentale la conoscenza dell'anatomia, per il disegnatore di fiori era importante avere nozioni di botanica. Il fiore veniva suddiviso in sette parti: radice, stelo, foglie, pistilli, petali, stame; ognuno di questi elementi andava analizzato per una realistica rappresentazione in vista frontale o di scorcio. Per quanto riguarda le competenze naturalistiche e botaniche di Jean Revel, è stato ipotizzato che potesse conoscere le eleganti composizioni floreali del pittore olandese Jan Van Huysum (1682-1749) o almeno le sue riproduzioni incisorie, che avrebbero facilitato la traduzione disegnativa in campo tessile.

All'impronta naturalistica, che resta costante, con un repertorio di motivi decorativi composto da piante, fiori, frutti, ma anche vasi, mensole, canestri, motivi architettonici, si aggiunsero nel tempo elementi di cineserie quali pagode, ombrellini e scenette di vita orientale¹²². I disegni Revel, che rappresentano la quintessenza del leggiadro spirito del Rococò, ottennero un immediato successo, come emerge nei ritratti di Rosalba Carriera (1675-1757), *La contessa Anna Katharina Orzelska*, 1730-1739 (Dresda, Gemaldegalerie) e *Felicita Sartori in costume turco*, 1740 circa (Genève, Musée d'art et d'histoire). L'utilizzazione fu infatti immediata nelle eleganti vesti femminili del tempo, le *Andrienne* dalle ampie pieghe verticali sulla schiena¹²³. Il nome dell'abito deriva dal titolo di una commedia di Michel Baron (1653-1729), messa in scena a Parigi il 16 novembre 1703; la foggia perdurò dal 1710 al 1780 circa, dapprima utilizzata da attrici e nobildonne, divenendo poi abito di corte. Splendidi esemplari in stile Revel, datati

¹²¹ Sul naturalismo del '700: A. JOLLY, *Seidengewebe des 18. Jahrhunderts II Naturalism*, Berne, Abegg Stiftung, Riggisberg, 2002; sul Peyrotte: L.E. MILLER, 'Peyrotte/Perot, Alexis', in *Dictionary of Eighteenth Century French Silk Designers*, cit., pp. 364-365 [consultato on line il 18/07/22].

¹²² M. CUOGHI COSTANTINI, *I tessuti del '700: la seduzione della tecnologia*, cit., pp. 49-51.

¹²³ Sulla moda in Italia: R. LEVI PISETZKY, *Storia del costume in Italia*, 5 voll., Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1965-1969; R. LEVI PISETZKY, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978; G. BUTAZZI, *Moda: arte, storia, società*, Milano, Fabbri, 1981; A.G. CAVAGNA, G. BUTAZZI, *Le trame della moda*, Roma, Bulzoni, 1995.

al 1735 circa, si trovano al Museo di Palazzo Mocenigo a Venezia, al Victoria & Albert Museum di Londra, al Royal Ontario Museum di Toronto.

Non mancò l'apprezzamento per questo nuovo stile anche nelle vesti maschili, come attestano i ritratti di Fra' Galgario, *Il Conte Giovan Battista Failetti* (Venezia, Accademia), Hyacinthe Rigaud, *Gaspard de Gueidan che suona la cornamusa*, 1735 circa (Aix en Provence, Musée Granet) o Carle van Loo, *Ritratto di sconosciuto*, 1740 (Londra, Victoria & Albert Museum).

L'ampio successo portò ad un fenomeno di imitazione ed emulazione nelle produzioni delle principali manifatture seriche europee ed italiane, con tessuti in 'stile Revel', caratterizzati da mazzi o tralci di fiori, frutta e foglie che poggiano su conchiglie, cesti o piedistalli, disposti con libertà nello spazio, fuori dai rigidi confini delle norme compositive basate su ordine e simmetria. Un evidente riscontro è l'album della disegnatrice inglese Anna Maria Garthwaite (1688-1763?)¹²⁴, che segna alcune sue opere con la dicitura *à la manière de Revel*, conferendogli uno straordinario tributo. Sappiamo che disegni autografi di Revel erano giunti nelle sue mani almeno dal 1735, forse per uno dei documentati casi di spionaggio industriale che si cercò di arginare con leggi appropriate. Il regolamento della fabbrica di Lione infatti nel 1744 arrivò a proibire a disegnatori e operai di vendere, prestare o copiare disegni; nel 1765 l'interdizione fu allargata ai campioni di stoffa. Solo nel 1787 fu introdotto il diritto di proprietà sui disegni, della durata di 6 anni per il campo dell'abbigliamento e di 25 anni per il settore dell'arredamento. Oltre a ciò, si ricorreva stabilmente a esperti disegnatori, illustratori della seta, che rinnovavano ogni anno i modelli; questa scelta portò ad accentuare la velocità di sostituzione delle fogge, dei disegni e dei colori e dunque la mutevolezza delle mode.

Il problema attributivo dei tessuti iglesienti non è però di facile soluzione: il costo elevatissimo delle pregiate stoffe lionesi infatti le rendeva proibitive per i più, alla portata solo del ceto aristocratico e dell'alta borghesia. I broccati di seta, oro e argento sono infatti tra le stoffe più pregiate non solo per il costo delle materie prime, ma anche per l'elaborato e lento ritmo di produzione di questi complessi tessuti. Va considerato che le rilevanti spese per l'acquisto di nuovi paramenti sacri per le chiese cattedrali passavano attraverso il vaglio del governo sabauda, che verificava la congruità delle spese e invitava a rifornirsi all'interno del Regno¹²⁵. Esistevano

¹²⁴ M. GINSBURG, 'Garthwaite, Anna Maria (1688-1763?)', in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004 (consultabile on line).

¹²⁵ Si veda per esempio la lettera del ministro Lascaris del 19 dicembre 1777 all'arciprete di Oristano sulle spese sostenute dal Capitolo; nella risposta vengono elencate le spese per

tuttavia altri centri manifatturieri europei capaci di produrre tessuti all'ultima moda, non solo francesi e inglesi ma anche italiani, tra i quali Venezia e Genova, Palermo e Messina¹²⁶.

A favore dell'attribuzione a Lione vanno però diversi fattori: la tecnica raffinata con l'utilizzo del *point rentré*, che descrive in maniera plastica i soggetti decorativi, la quantità di colori impiegati, la complessità dei motivi, i motivi floreali realisticamente rappresentati e resi con un effetto tridimensionale e pittorico, la libertà e licenza compositiva estranea alle regole di misura e proporzione; a ciò si aggiunge l'altezza complessiva della pezza (cm 53) e le piccole cimose (cm 0,7), elementi compatibili con la manifattura lionese¹²⁷.

L'ibridismo dei motivi decorativi (naturali, architettonici, esotici ecc.), evidente nei tessuti iglesienti, è una caratteristica tipica dello stile di Revel, che ritroviamo nei suoi disegni autografi e nelle stoffe a lui attribuite, conservate al Musée Historique des Tissus di Lione, al Musée des Arts Decoratifs di Parigi, al Victoria & Albert Museum di Londra, ai Musei Civici Veneziani¹²⁸.

Per quanto riguarda la ricerca di pertinenti confronti a sostegno di questa attribuzione, il tessuto iglesiente presenta particolari analogie con il decoro naturalistico del *parato di Santa Maria del Fiore*, utilizzato nelle cerimonie pasquali nel duomo di Firenze, prodotto in Francia negli anni Trenta del '700¹²⁹. I due parati solenni, assai simili tra loro per caratteri stilistici e finezza compositiva, differiscono per lievi variazioni disegnative e cromatiche oltre che nel modo di montare il tessuto in fase di confezionamento delle vesti sacre.

l'acquisto di nuovi paramenti sacri a Torino. Archivio Capitolare di Oristano, *Risoluzioni Capitolari*, vol. VII (1761/1781), cc.209v-210.

¹²⁶ G. CANTELLI (a cura di), *Magnificenza dell'arte tessile della Sicilia centro-meridionale; ricami, sete e broccati della diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina*, catalogo della mostra (Museo diocesano di Caltanissetta, 12 dicembre 1998-28 febbraio 1999), Catania, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e Pubblica Istruzione, 1999; A. GUICCIARDI, *I tessuti di San Cataldo ad Erice*, in «Jacquard», 61, marzo 2008, pp. 14-22.

¹²⁷ L'ampiezza di 54 cm si rinviene sia a Lione nel '700 e nell'800, sia a Venezia, dove però sono più larghe le cimose.

¹²⁸ P. THORNTON, *Baroque and Rococo Silks*, cit., tav. 69A-B ss.; D. DEVOTI, *Arte del tessuto in Europa*, cit., schede 151-163; D. DAVANZO POLI, *La collezione Cini dei Musei Civici Veneziani, Tessuti antichi*, Venezia, Museo Correr, 1991, Schede 115-129, pp. 133-147; A. HART, S. NORTH, *Seventeenth and Eighteenth-Century Fashion in detail*, London, V&A Publishing, 2009, pp.48-49; 114-115.

¹²⁹ R. ORSI LANDINI, *Il parato di Santa Maria del Fiore*, in «Jacquard», 49, 2002, pp. 2-3. Il parato è stato restaurato dalla Manifattura Lisio di Firenze, che dagli anni Cinquanta del '900 ha inserito il tessuto nella sua produzione.

Ancora, richiama il gusto in voga al tempo di Luigi XV come alcuni lampassi e taffetà lanciati e broccati della Collezione Gandini di Modena, già attribuiti a manifattura veneziana del XVIII secolo, oggi a manifattura francese del 1730-1735¹³⁰. L'ampia diffusione di questi splendidi tessuti lionesi, presi a modello e imitati dalle altre manifatture, è attestata dagli esemplari conservatisi in vari musei e collezioni, che testimoniano un comune orientamento nel gusto decorativo che impronta i centri europei e italiani¹³¹.

Una intonazione leggiadra e profana contraddistingue i tessuti iglesienti, che presentano motivi decorativi lontani dalla sfera religiosa, ma che attiene più la moda del tempo. Sappiamo che il colore bianco era assai diffuso e apprezzato nelle vesti femminili settecentesche, che per le occasioni di gala richiedevano l'ornamentazione a ricamo con motivi floreali, volute e *cartouches*. Di segno contrario sono però le informazioni provenienti dallo smontaggio del parato iglesiente, realizzato dalla restauratrice Bruna Usai (2017): nel confezionamento delle vesti sacre infatti non si è riscontrato l'uso di tessuti già tagliati per realizzare abiti, riadattati ad una nuova forma e funzione. Le due tunicelle, in particolare, sono confezionate con pezze unitarie, sagomate e tagliate *ad hoc* dalla pezza di tessuto¹³².

¹³⁰ M. CUOGHI COSTANTINI, Schede 41, 42, 43, 44, 45, in *La collezione Gandini del Museo Civico di Modena, I tessuti del XVIII e XIX secolo*, cit., pp. 155-157.

¹³¹ M. VIALE FERRERO, *Tessuti e ricami*, in *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino, Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., 1963, III, pp. 1-16; G. MARIACHER, *L'arte del tessuto nella Repubblica di Venezia dalle origini alla fine del Settecento*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, 1978, figg. 61, 64, 104, 106; G. DAVI (a cura di), *Luce e colore della festa. Parati liturgici secc. XVII-XX*, catalogo della mostra (1 agosto-15 settembre 1998), Palermo Arti Grafiche Pezzino, 1978, p. 50; *Tessuti antichi nelle chiese di Arona*, catalogo della mostra, Torino, Ages Arti Grafiche, 1981, pp. 10-11, figg. 4-5-6-7; C. CIOLINO, *Lusso e devozione-Tessuti serici a Messina nella prima metà del 1700*, catalogo della mostra (Taormina, 5 novembre 1984-15 gennaio 1985), Messina, Museo Regionale, 1985, p. 21; E. D'AMICO DEL ROSSO, *I paramenti sacri*, Palermo, Assessorato regionale dei beni culturali ambientali e della Pubblica Istruzione, 1997, scheda 67, pp. 118-119; M. CATALDI GALLO (a cura di), *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, Torino - Londra, Umberto Allemandi & C., 2000, p. 62; E. D'AMICO, *Un disegnatore di drappi nella Palermo del XVIII secolo*, in «Jacquard», 42, 2000, pp. 2-3; E. CASARIN, *Il naturalismo nei paramenti liturgici conservati in territorio mantovano*, in «Jacquard», 53, 2003, pp. 2-16; L. PESCI, *Le mantelline della Basilica di Maria SS. delle Grazie a San Giovanni Valdarno*, in «Jacquard», 58, 2006, pp. 2-7, figg. 8-9.

¹³² Si ringrazia la restauratrice Bruna Usai per averci gentilmente fornito la relazione di restauro e l'Ufficio Beni Culturali della diocesi di Iglesias per aver agevolato l'analisi dei paramenti e autorizzato la pubblicazione delle immagini, opera di Gabriela Usai.

Il fortunato ritrovamento della notizia dell'acquisto a Roma del parato iglesiente sgombra il campo dal dubbio che potesse essere dono di qualche membro dell'aristocrazia, come era frequente all'epoca, soprattutto per devozione nei confronti di santuari e monasteri. Emerge infatti dalle carte d'archivio la consuetudine di donare alle chiese gli abiti più preziosi, indossati in particolari occasioni quali matrimoni e battesimi, da cui realizzare paramenti liturgici. Si tratta di un fenomeno attestato in varie regioni italiane, dalla Liguria al Veneto fino alla Puglia¹³³. Per la Sardegna, ricordiamo i doni di alcune nobildonne al duomo di Oristano per realizzare nuove vesti al simulacro dell'Assunta¹³⁴, alcuni paramenti del duomo di Sassari confezionati da abiti di dame o da catafalchi funebri¹³⁵, ma anche l'inedita pianeta in velluto rosso-arancio del santuario di N.S. di Bonaria a Cagliari, ornata dallo stemma dei Savoia.

Portava allo smontaggio degli indumenti della nobiltà e al loro riutilizzo come vesti sacre sia il notevole costo di produzione dei tessuti, sia il ristretto tempo in cui venivano indossati come capi d'abbigliamento, a causa delle repentine flessioni della moda, che nel '700 si fanno più veloci: è stato calcolato che ogni cinque anni ci fosse un cambio di indirizzo con un rinnovamento dei disegni tessili. A causa dell'alto costo, non sostenibile da tutti, l'abito era un bene di investimento e veniva passato in eredità e utilizzato fino alla consunzione. In particolare i tessuti più complessi e lenti da realizzare erano proprio i broccati in seta, oro e argento, per i quali è stato calcolato un ritmo giornaliero di produzione di cm 3, 5!

¹³³ M.P. PETTINAU VESCINA, *Doni di seta. Note a margine di un percorso fra testimonianze d'arte tessile in Puglia*, in C. GELAO (a cura di), *Confraternite arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, catalogo della mostra (Bari 1994), Napoli, Electa, 1994, pp. 95-102; M. CATALDI GALLO, *I tessuti genovesi del Seicento. Nuove prospettive di ricerca*, Genova, Torrena, 1996, III, p. 25; M.P. PETTINAU VESCINA, *Caterina Basile: dal ritratto al tessuto*, in «Jacquard», 32, 1997, pp. 2-13; G. CANTELLI (a cura di), *Magnificenza dell'arte tessile della Sicilia centro-meridionale; ricami, sete e broccati della diocesi di Caltanissetta e Piazza Armerina*, cit.; M. CATALDI GALLO (a cura di), *Arte e lusso della seta a Genova dal '500 al '700*, cit.; C. CAVELLI TRAVERSO, *Dal tessuto di moda al paramento liturgico. Tessili del monastero genovese dei santi Giacomo e Filippo*, in «Jacquard», 40, 2000, pp. 2-10.

¹³⁴ A. PASOLINI, *La cattedrale di Oristano in età moderna*, cit., pp. 35-87; F. TOLA, *Seriche vesti e altri preziosi addobbi per Nuestra Señora de Agost nella Sardegna barocca*, in «OADI», 2020, s. n. p. Un caso a parte, i cospicui lasciti alla cattedrale di Ales da parte della contessa di Quirra Violante Carroc: M.G. MESSINA, A. PASOLINI, *Amoerri, ciambellotti e tabì. Gli antichi tessuti di Ales*, cit., pp. 284-285.

¹³⁵ M. PORCU GAIAS, *Il Museo diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, Nuoro, Poliedro, 2002, p. 44.

5. *Conclusioni.* – La sopravvivenza di questi pregiati prodotti tessili costituisce una importante testimonianza materiale del gusto e del lusso delle classi dominanti in Sardegna, area solo apparentemente periferica ed isolata, in realtà inserita in un variegato intreccio di rapporti commerciali e culturali, come ampiamente emerge dai documenti.

Numerosi mercanti liguri, piemontesi e francesi tra Sette e Ottocento aprirono le loro rivendite e negozi a Cagliari, Sassari e nelle altre città sarde, divenendo abituali fornitori del clero, della nobiltà e della borghesia più agiata. Protetti dai consoli delle rispettive 'nazioni' e dai sodalizi religiosi che li accoglievano come membri tra le loro file, si spostavano di paese in paese proponendo le loro mercanzie e prodotti¹³⁶. In questo caso specifico, possiamo però escludere che lo spettacolare drappo di Iglesias provenga da un mercante provenzale o parigino attivo nell'Isola, come altri casi documentati¹³⁷. Le ricerche archivistiche di Roberto Poletti hanno infatti chiarito che nel 1765, per adeguare il corredo liturgico iglesiente al rango di cattedrale, appena recuperato, fu acquistato a Roma un terno nuovo, poi descritto nell'inventario del 1774.

Se sono stati chiariti gli interrogativi sulle modalità di acquisizione del parato solenne, resta però aperto il problema della sua attribuzione ad una precisa manifattura serica, francese o italiana. Pur avendo perso il ruolo egemone che l'aveva contraddistinta nel corso del Barocco, Roma rimase un polo di riferimento di artisti e viaggiatori, soprattutto durante i pontificati di Benedetto XIII (1721-1730) e Clemente XII (1730-1740), quando in campo architettonico e artistico si sviluppò una fiorente stagione rococò. Non risultano però manifatture romane specializzate nella produzione di complessi tessuti in seta operata di gran pregio, come il 'parato Revel' preso in esame in questo lavoro, da noi dedicato con stima alla memoria della prof.ssa Renata Serra.

¹³⁶ Nello spoglio (1760-1762) del vescovo di Ales Antonio Giuseppe Carcassona (1736-1760) risulta per esempio l'acquisto a Cagliari di pezze di raso bianco e damasco nero dai mercanti Jayme Maria Guespaix e Ignazio Esgino.

¹³⁷ Tra le mercanzie della bottega del mercante Claude Vivien a Sassari sono elencati taffetà di seta azzurra e rossa con fiori d'argento e una pezza di stoffa a fiorami su fondo d'oro fino, rispedita a Marsiglia perché impossibile a vendersi, forse a causa del prezzo esorbitante: M. PORCU GAIAS, *Il Museo diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, cit., nota 205. Sulla presenza di mercanti francesi a Cagliari: C. PILLAI, *Caratteri e specificità dell'immigrazione nella Cagliari sabauda*, in *Storia della Cagliari multiculturale tra Mediterraneo ed Europa*, Cagliari, AM&D, 2008.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. Manifattura francese o italiana, 1735-1740, Parato solenne: *Piviale*, taffetà lanciato broccato a *liage repris*, Iglesias, Museo del Duomo (foto G. Usai - Con autorizzazione dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Iglesias).



Fig. 2. Manifattura francese o italiana, 1735-1740, Parato solenne: *Pianeta*, taffetà lanciato broccato a *liage repris*, Iglesias, Museo del Duomo (foto G. Usai - Con autorizzazione dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Iglesias).



Fig. 3. Manifattura francese o italiana, 1735-1740, Parato solenne: *Tunicella*, taffetà lanciato broccato a *liage repris*, Iglesias, Museo del Duomo (foto G. Usai - Con autorizzazione dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Iglesias).



Fig. 4. Manifattura francese o italiana, 1735-1740, *Particolare di Piviale (dritto)*, taffetà lanciato broccato a *liage repris*, Iglesias, Museo del Duomo (foto G. Usai - Con autorizzazione dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Iglesias).



Fig. 5. Manifattura francese o italiana, 1735-1740, *Particolare di Piviale (rovescio)*, taffetà lanciato broccato a *liage repris*, Iglesias, Museo del Duomo (foto G. Usai - Con autorizzazione dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Iglesias).

LUCIA MOCCI - ALESSANDRA PIRAS

LE MENSOLE LIGNEE DELLA CHIESA DI SAN LORENZO A SANLURI

SOMMARIO: 1. La chiesa. - 2. Il primo impianto tardo romanico. - 3. Gli ampliamenti e le trasformazioni. - 4. Il soffitto ligneo della navata maggiore. - 5. Le mensole figurate: iconografia e confronti. - 6. Conclusioni.

1. *La chiesa.* – La chiesa di San Lorenzo è situata a Sanluri entro il perimetro delineato dalle mura del borgo fortificato, che ha nel castello medievale il suo fulcro principale. Consta attualmente di due navate a copertura lignea terminanti in due cappelle voltate a crociera, ascrivibili a fasi edilizie diverse¹ (figg. 2-4). Il prospetto principale in conci squadrati, a cui si addossa un semplice portico, è rivolto a Nord-Ovest ed è concluso da un campanile a vela a due luci, al di sotto del quale si apre un piccolo rosone a doppia ghiera affiancato da protomi zoomorfe (figg. 1, 9). In corrispondenza delle navate si aprono i due portali di accesso: quello verso la navata maggiore è di stile romanico, con architrave sormontato da lunetta semicircolare (fig. 5); quello a destra è di gusto catalano, a centina e con i conci disposti a ventaglio (fig. 6).

2. *Il primo impianto tardo romanico.* – Non possediamo dati documentari sull'origine della chiesa e sugli ampliamenti a cui venne sottoposta fino al

¹ Sulla chiesa di San Lorenzo cfr.: F. COLLI VIGNARELLI, *Chiese e Cappelle di Sanluri*, in *Sanluri terra 'e lori*, Cagliari, Società Poligrafica Sarda, 1965, pp. 72-73; T.K. KIROVA-P. PIGA SERRA, *Contributo allo studio delle chiese altomedievali a due navate in Sardegna*, in *Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia cristiana* (Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle d'Aosta, Novara 22-29 settembre 1979), Roma 1982, II, pp. 628-629; L. MOCCI, *La chiesa di San Lorenzo a Sanluri*, in «L'Altra Provincia», anno II, n.10, Ottobre 1998, p. 22; P. OBINU, *Le chiese medioevali a due absidi della Corsica e della Sardegna: contributo allo studio del tipo*, in «Studi Sardi», XXXII, 1999, p. 235; S. MELE, *Schede dei Paesi*, in AA.VV., *Dentro la Marmilla. Ambiente Storia Cultura*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2000, pp. 58, 95; C. CHERCHI, *Beni Architettonici e Culturali*, in AA.VV., *Dentro la Marmilla*, cit., p. 95; L. MOCCI, *Testimonianze artistiche medievali nella Sanluri medievale e moderna. Architettura sacra dal XIII al XVII secolo*, Oristano, S'Alvure, 2002, pp. 18-21, 63-75; L. MOCCI, *Arte sacra a Sanluri nella seconda metà del Cinquecento*, in «Insula Noa. Temi di storia e cultura sarda», n. 2, 2020, pp. 32-33.

secolo XVI. Sulla base del confronto stilistico possiamo, tuttavia, collocare il primo impianto, costituito da un'aula mononavata coperta a capriate, prospetto a conci squadrati concluso da un campanile a vela, portale architravato lunettato e rosone, tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV. Questo primo edificio, di cui si conservano la facciata e parte del fianco settentrionale², è collocabile fra le architetture che fondono attardati modelli romanici a sollecitazioni gotiche, il cui impulso di novità è attribuito alle maestranze fatte giungere dal continente, in particolare dalla Toscana, e agli ordini mendicanti, stabilitisi in Sardegna fin dal primo trentennio del XIII secolo³. Dalla Toscana proviene infatti il fonditore della più antica delle due campane che si trovano nel campaniletto, Dino da San Miniato, che realizzò il manufatto nel 1320, come attesta l'iscrizione che scorre su due fasce intorno alla gola: MAESTRO DINUS DA S(AN)C(T)O MINIATO ME F(ECIT) / MCCCXX⁴ (fig. 7). Questa campana costituisce un importante riferimento cronologico in quanto indica verosimilmente la datazione *ante quem* dell'edificio; una seconda campana, di maggiori dimensioni e datata 1434, occupa la luce a sinistra del campanile⁵.

L'illuminazione dell'aula era presumibilmente diffusa in origine, oltre che dal rosone (fig. 9), da monofore simili a quella che, nel prospetto laterale sinistro, è stata messa a nudo dal più recente restauro effettuato tra il 1993 e il 1994⁶ (fig. 8).

² La facciata tardo romanica ingloba, tra i conci squadrati, anche elementi di reimpiego, come l'epigrafe funeraria di età romana ben visibile a destra del portale. Nel fianco settentrionale, realizzato in pietrame misto, si apre una monofora strombata (fig.8) (L. MOCCI, *Testimonianze artistiche*, cit., pp. 18, 63-68).

³ Sull'introduzione e la diffusione del gotico in Sardegna cfr.: R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Sassari, Carlo Delfino editore, 1953, pp. 209 ss.; R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1993, pp. 251 ss.

⁴ L. MOCCI, *Testimonianze*, cit., p. 19. Dello stesso artigiano è anche un'altra piccola campana custodita nella parrocchiale di Lunamatrona, proveniente dalla chiesa di Santa Maria. Sulla campana di Lunamatrona e la relativa iscrizione cfr.: S. TOMASI, *Memorie del passato. Appunti di Storia Diocesana di Mons. Severino Tomasi pubblicati su Nuovo Cammino dal marzo 1954 al gennaio 1960*, Villacidro, Edizioni Cartabianca, 1997, vol. 1, p. 233, vol. 2 p. 39; C. TASCA, *Le influenze pisane nella produzione epigrafica sarda e catalana del XIV secolo*, in «Archivio Storico Sardo», XXXV, Cagliari 1986, p. 64, nota 12. C. Tasca riporta nella sua trascrizione Nino da San Miniato anziché Dino.

⁵ Sulle due campane cfr. anche F. VIRDIS, *Le campane della Sardegna. Dalle origini alla fine del Cinquecento*, vol.1, Serramanna, Tipografia 3 ESSE, 2016, pp. 80, 122.

⁶ I lavori di restauro interessarono tutto l'edificio: venne effettuato il rifacimento del pavimento e dell'impianto elettrico, si consolidarono il campanile a vela e le murature,

L'impianto ad aula unica con copertura a capriate e tetto a doppia falda è molto comune nell'edilizia chiesastica del primo Trecento, basti pensare alle chiese della Maddalena di Sili, di Santa Chiara e di San Martino a Oristano, di San Gregorio a Sardara e di Santa Maria a Mogoro (nota come chiesa del Carmine), che in alcuni casi conservano anche parte dell'originaria decorazione lignea dei tetti, costituita da capriate intagliate e dipinte e da mensole variamente figurate⁷.

Il sincretismo stilistico tra modi costruttivi romanici ormai radicati e forme gotiche caratterizza anche la chiesa di San Lorenzo, dove è presente un rosone di sapore già gotico, che trova un vicino confronto nella coeva chiesa di San Gregorio a Sardara (fig. 10), mentre il campanile a due luci e il portale con architrave e lunetta a tutto sesto ripetono modelli che ebbero grande diffusione in Sardegna in tutta l'età romanica⁸.

3. *Gli ampliamenti e le trasformazioni.* – La chiesa di San Lorenzo venne ampliata sul lato destro con l'aggiunta di una navata di minori dimensioni, accessibile da un portale centinato e collegata all'aula originaria tramite due arcate a sesto acuto impostate su bassi pilastri (fig. 3). Questo ampliamento, effettuato in un periodo imprecisabile, ma comunque anteriore al XVII secolo⁹, è ben evidente in facciata: il paramento murario della parte

vennero asportati gli intonaci interni ed esterni e si ristrutturò il tetto (Archivio Documenti della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna – da questo momento SABAP CA, Cartella Sanluri – Chiesa di San Lorenzo 7-202-C).

⁷ Resti degli antichi soffitti e mensole intagliate sopravvivono nelle chiese di Santa Chiara di Oristano, della Maddalena di Sili e di Santa Maria a Mogoro (A. PALA, *La scultura in pietra e in legno nel medioevo sardo (secoli XI-XIV)*, in *La Sardegna medievale moderna contemporanea. Storia e materiali* (a cura di S. Campus, R. Ladogana, R. Martorelli, A. Pasolini, M. Salis), Sassari, Carlo Delfino editore, 2021, pp. 64-65, 82-83).

⁸ Campanili a vela molto simili si trovano nelle chiese di San Lorenzo di Silanus (sec. XII), San Gemiliano di Samassi (sec. XIII) e San Ranieri di Villamassargia (sec. XIII).

⁹ La mancanza di documenti non ci consente di precisare il periodo in cui la chiesa venne trasformata in un edificio binavato. È probabile che questo ampliamento sia stato effettuato tra il XV e il XVI sec. (l'ambito stilistico, infatti, è quello gotico-catalano) anteriormente alla costruzione delle due cappelle presbiteriali seicentesche, nelle quali è stato utilizzato un tipo di pietra diverso rispetto a quello delle arcate che separano le navate.

Simili vicissitudini interessarono anche la chiesa di San Pietro apostolo, ubicata a breve distanza dal San Lorenzo ma *extra moenia*. R. Salinas, che ne seguì i lavori restauro negli anni '60 del secolo scorso, riteneva che alla chiesa, sorta in età romanica con un impianto

aggiunta, infatti, si differenzia nettamente da quello tardo romanico sia per la presenza del portale con conci a ventaglio di gusto catalano (fig. 6), sia per il tipo di pietra utilizzato, un'arenaria giallastra, che ritroviamo anche all'interno dell'edificio negli archi che separano le due navate.

Nella seconda metà del XVII secolo si provvide alla costruzione di due cappelle sopraelevate, coperte da volte a crociera di gusto tardo gotico, che sostituirono le absidi preesistenti: la *capilla mayor*, dedicata a San Lorenzo e, sulla navatella aggiunta, la cappella della Vergine d'Itria (figg. 2, 4).

Questi significativi lavori furono commissionati dal canonico Francesco Lixi e portati a termine nel 1667 dallo scalpellino cagliaritano Giuseppe Lampis, come risulta dall'iscrizione leggibile sopra l'arco trionfale della navata maggiore¹⁰ (fig. 11). Dalle disposizioni testamentarie del committente apprendiamo che l'edificazione delle nuove cappelle, avviata a sue spese quando egli era ancora in vita, venne ultimata dopo la sua morte, avvenuta nel 1666. Una parte dei lasciti venne destinata al restauro dell'edificio chiesastico¹¹, che si protrasse fino al 1684 e comprese anche le coperture, come attestano le iscrizioni delle capriate della navata maggiore e le annotazioni della Causa Pia¹².

mononavato, venne addossata successivamente la navatella destra. Ma questa aggiunta risalirebbe al XIV secolo, come testimonia l'iscrizione che originariamente si trovava sopra il portale (Archivio SABAP CA, Cartella Sanluri - chiesa di San Pietro: R. Salinas, *Lettera alla Regione Autonoma della Sardegna*, 1962; R. Salinas, *Restauri della Chiesa di San Pietro a Sanluri. Relazione riassuntiva*, 1963). Sulle vicissitudini della chiesa di S. Pietro cfr. anche L. MOCCI, *Testimonianze*, cit., pp. 15-18.

¹⁰ Nell'epigrafe si legge: MDCLXVII / HOC OPUS IUS/SIT FIERI RE(VERENDUS) D(US) / FR(ANCIS)C(US) LIXI PRES/BITER SANLURI / LAPICIDA IOSEP / LAMPIS CALERI (L. MOCCI, *Testimonianze*, cit., p. 20).

¹¹ “*Item dexe, y llegue sent escuts m.c. per a que aquellas servescan per acabar las dos capellas començadas en la iglesia del glorios Sant Lorenzo, quals gastaran y distribuiran los dits mos curadors lo mas presto se podra en fer acabar dictas capellas a tota perfectio; y sempre que per acabar dictas capellas y faltre (?) algun diner se gaste y pose de la mia heretat, y sobrant de ditts tres cent escuts alguna cosa vuill servesca per reparar lo restant de dicta iglesia...*”

(Archivio Storico Diocesano di Cagliari, da questo momento ASDCA, *Quinque Libri Sanluri*, vol. 7 (1666-1673), c. 216, in L. MOCCI, *Testimonianze*, cit., nota 37, pp. 19-20).

¹² Dalle iscrizioni tracciate nelle capriate della navata maggiore apprendiamo che i lavori di ristrutturazione, affidati al maestro Juan Serra, vennero ultimati tra il 1683 e il 1684 (L. MOCCI, *Testimonianze*, cit., nota 37, p. 20).

Anche nei registri di Causa Pia si fa riferimento a questi lavori, come risulta dalle seguenti annotazioni di spesa: 12 lire e 13 soldi per l'acquisto di tegole (*por tantas tejas*) e 75 lire per i lavori di ristrutturazione (*per acomodar la iglesia*) nel 1671; 6 lire e 10 soldi per la realizzazione del portico addossato alla facciata nel 1672; 2 lire e 14 soldi per altre tegole,

Tra la fine del XVII secolo e gli inizi del successivo vennero edificati alcuni ambienti, comunicanti con la navatella destra e destinati alla Confraternita della Beata Vergine d'Itria, operante nell'edificio dal 1697, che concludono le vicende costruttive più rilevanti della chiesa¹³.

4. *Il soffitto ligneo della navata maggiore.* – La chiesa di San Lorenzo, analogamente a molti edifici sardi di impianto tardo romanico, ha il soffitto in legno. La navata maggiore è coperta da un tetto a doppia falda impostato su cinque capriate che poggiano su mensole variamente intagliate, a loro volta sorrette da semplici mensole in pietra (fig. 12), mentre la navatella destra ha tetto ad unica falda scandito da piccole mensole lignee modanate (figg. 4, 15) simili a quelle che si trovano nella controfacciata e sopra l'arco del presbiterio¹⁴. Le cinque capriate della navata maggiore hanno monaco unito alla catena e saette laterali che insistono sui puntoni¹⁵; poggiano sulle rispettive mensole che si avvicendano sui lati lunghi dell'aula alternando figurazioni animali, aniconiche e fitomorfe sul lato destro e figure antropomorfe sul lato sinistro, con l'unica eccezione di una protome zoomorfa. Partendo dalla controfacciata troviamo a sinistra una figura muliebre coronata a seno scoperto (h cm 21 x largh. 16,5 x lung. 45) (fig. 17a, b), un volto maschile con barba a doppia falda (cm 26 x 19 x 40) (figg. 24a, b. - 29a), un secondo volto maschile barbuto (cm 24 x 17,5 x 40) (figg. 27a, b. - 29b), una protome taurina (cm 17,5 x 20 x 30) (fig. 44-a, b), e infine un terzo volto maschile (cm 24,5 x 16,5 x 40), anch'esso barbuto (figg. 28a, b. - 29c). Sul lato de-

una lira per i chiodi necessari per aggiustare il tetto e, infine, 3 lire *por hechura del remiendo del tejado* nel 1680 (ASDCA, *Causa Pia Sanluri*, vol. 1 (1658-1693), cc. 57, 58, 95).

¹³ Sull'istituzione della confraternita, nel 1697, cfr. F. COLLI VIGNARELLI, *Le Confraternite di Sanluri*, in *Sanluri*, cit., pp. 77-78.

Due anni dopo la nascita della confraternita venne acquistato un terreno vicino alla chiesa *para una sacristia ermita* (ASDCA, *Causa Pia Sanluri*, vol. 2 (1694-1713), c. 43).

¹⁴ Mensole simili si trovano in diverse chiese, tra cui N. S. di Antoccia a Villamar (fig. 16).

¹⁵ La catena è la trave orizzontale della capriata, mentre il monaco è l'elemento verticale centrale. I puntoni sono invece le due travi oblique, inclinate secondo le falde del tetto, in genere rinforzati con le saette, delle assi che partono dal monaco. Il tipo di capriata presente nella chiesa di San Lorenzo è quello "a catena caricata", cioè con monaco appoggiato sulla catena e si distingue dal tipo "a triangolo indeformabile", anch'esso molto diffuso in Italia, che presenta invece il monaco sollevato dalla catena (Cfr. P. MUNAFÒ, *Le capriate lignee antiche per i tetti a bassa pendenza. Evoluzione - Dissesti - Tecniche di Intervento*, Firenze, Alinea editrice, 2002, pp. 31 ss.).

stro si alternano invece una mensola aniconica (cm 19 x 17,5 x 30) (fig. 61a, b), una protome bovina (cm 19 x 18 x 30) (fig. 45a, b), una leonina (cm 23,5 x 17,5 x 36) (figg. 36-37), una mensola fitomorfa (cm 17 x 18,5 x 30) (fig. 51a, b) e, a chiusura della serie, un'altra mensola aniconica (cm 22 x 16,5 x 40) (fig. 62a, b). Alla base delle figure troviamo, in quasi tutte le mensole, tranne che nella prima e quinta a sinistra e nella prima a destra, delle cornici decorate a dentelli; nella parte superiore è presente invece, in alcuni casi (terza e quinta mensola a sinistra, prima e quinta mensola a destra), un cilindretto posto orizzontalmente.

In merito alla copertura originaria non possediamo dati certi. Le scarse fonti epigrafiche e archivistiche documentano soltanto, nel generale restauro della chiesa, il rinnovamento del tetto e la sistemazione delle capriate ma non l'esecuzione delle mensole. Nella vita di un edificio tali lavori erano spesso frequenti perché legati a vari fattori come la necessità di un ampliamento, i cedimenti strutturali del tetto dovuti ad agenti esogeni e alla deperibilità del legno, nonché agli incendi¹⁶.

Un'iscrizione sulla catena della quinta capriata dall'ingresso della navata maggiore (fig. 13) attesta i lavori di restauro della chiesa, avvenuti nella seconda metà del XVII secolo: HOI A II DE (DICIEM)BRE 1683 SE HA RENOVADO ESTA IGLESIA DEL GLORIOSO SAN LORE(N)ZO M(ART)R. Un'altra iscrizione sul monaco della stessa capriata riporta i nomi dell'autore dei lavori di restauro e del procuratore della chiesa: EL M(AESTR)O / DESTA / OBRA / ES M(AESTR)O / JUAN / SERRA / DE D(ICH)A / V(ILL)A A/B(I)TANTE / EN LA M(ESM)A / P(---) FU/E PR(OCURAD)OR / PEDR/O ARI/XI. Sul monaco della quarta capriata (fig. 14) leggiamo, inoltre, i nomi degli *obreros*: EL PR(ESE)NTE / AÑO DE / 1684 / LOS OBRE/ROS DE SAN / LORENZO / SON EL / RE(VERE)NDO / FRANCISCO / LAMPIS / Y AN(TIO)GO / MOCHI / DE AGO¹⁷.

¹⁶ Cfr. a questo proposito A. PALA, *La scultura in pietra e in legno*, cit., p. 63. Dello stesso autore v. anche: *Il tetto ligneo della chiesa romanica di Santa Maria d'Itria a Maracalagonis: elementi e decori*, in «Porticum. Revista d'Estudis Medievals», IV, 2012, p. 42.

Gli incendi delle chiese, frequenti e devastanti, erano in genere causati dall'utilizzo sconsiderato di candele. Da un atto notarile redatto nel 1563 apprendiamo che anche l'antica parrocchiale di Sanluri, dedicata a San Cromazio, "*fortuita casu fuit combusta*", fu cioè distrutta da incendio dovuto a cause accidentali (M.G. SCANO NAITZA, *Considerazioni a margine del Retablo di S. Elia. Antioco Mainas, Michele Cavaro e gli epigoni della "scuola di Stampace"*, in *Architetture del paesaggio costiero. Storia, recupero e valorizzazione del patrimonio monumentale e naturalistico del promontorio di Sant'Elia di Cagliari*, Atti del convegno (Cagliari, 28 aprile 2006), a cura di A. Monteverde e E. Belli, (estratto), p. 271, nota 31).

¹⁷ L'iscrizione della quarta capriata è dipinta, mentre quelle della quinta sono incise. Per la relativa bibliografia cfr. L. MOCCI, *Testimonianze*, cit., pp. 19 s., nota 37.

Dai registri di Causa Pia risulta che in quell'occasione venne effettuato il restauro del tetto e, a tale scopo, vennero acquistati chiodi e tegole ma non si fa riferimento nello specifico agli interventi realizzati, se si esclude l'accenno al *remiendo del tejado*¹⁸. Non sappiamo perciò se in quella occasione le mensole lignee preesistenti¹⁹ vennero sostituite del tutto o in parte, o furono semplicemente restaurate e riutilizzate, come indurrebbe a pensare il termine *remiendo*.

I soggetti rappresentati e le caratteristiche dell'intaglio inducono ad ipotizzare che si tratti di manufatti di età tardo medievale reimpiegati nel soffitto seicentesco ma non è da escludere neppure la possibilità che siano l'opera attardata di un intagliatore locale (Juan Serra) ancora legato, nel Seicento inoltrato, a modelli romanico-gotici.

Dalla ricerca bibliografica non emergono studi specifici in merito alle coperture e alle decorazioni lignee, se si fa eccezione per il contributo di A. Pala *Il tetto ligneo della chiesa romanica di Santa Maria d'Itria a Maracalagonis: elementi e decori*, in cui troviamo un preciso riferimento anche alle nostre mensole²⁰. La chiesa di San Lorenzo viene citata tra gli esempi di edifici che testimoniano la consuetudine di intagliare gli elementi delle capriate ancora nel XVII secolo e le mensole della navata maggiore sono ricollegate, per le caratteristiche iconografiche, al repertorio medievale di ambito catalano aragonese, in particolare quelle aniconiche (figg. 61-62), la cui forma richiama modiglioni catalani a *proa de vaixell*. Ciò dimostrerebbe, secondo l'autore, la persistenza in Sardegna di elementi tratti dal repertorio medievale catalano diversi secoli dopo la loro nascita in Catalogna²¹.

¹⁸ V. nota 12

¹⁹ Possiamo presumere che l'edificio tardo romanico avesse una copertura non dissimile dall'attuale, con capriate poggianti su mensole decorate come nelle trecentesche chiese della Maddalena di Sili, di Santa Chiara a Oristano e di Santa Maria a Mogoro.

²⁰ Per quanto concerne in generale i tetti lignei, l'autore mette inoltre in evidenza, a p. 34 s., come la storiografia si sia occupata solo marginalmente dei sistemi di copertura delle chiese sarde tra XII e XIV secolo per motivi diversi, tra i quali la "difficile accessibilità alle coperture lignee in situ" dovute all'altezza delle stesse e alla necessità di adottare adeguati sistemi di sicurezza. Ad impedire un'analisi corretta dei soffitti lignei medievali è anche, sempre secondo lo studioso, la "scarsità di fonti epigrafiche e di documentazione archivistica coeva all'impianto dell'edificio" (A. PALA, *Il tetto ligneo*, cit., pp. 29-46). Sui tetti lignei di edifici sardi di età medievale cfr. anche S. BASCIU, *La chiesa di San Giorgio a Decimoputzu tra fascino e mistero*, Cagliari, Punto di Fuga editore, 1997.

²¹ A. PALA, *Il tetto ligneo*, cit., p. 40.

In realtà, a nostro avviso, non è possibile formulare una datazione certa su questi manufatti, dal momento che non disponiamo di dati documentari esaurienti e neppure di informazioni adeguate circa la tipologia del legno utilizzato, non essendo stata finora effettuata, neppure in occasione degli ultimi restauri, un'indagine dendrocronologica²². In attesa di un'adeguata analisi di laboratorio riteniamo pertanto opportuno, per ora, concentrare la nostra attenzione su alcuni aspetti iconografici e sul confronto con opere simili.

5. *Le mensole figurate: iconografia e confronti.* – Il patrimonio figurativo cui attingono le mensole della chiesa di San Lorenzo si sviluppa nel quadro culturale della sensibilità tardo-romanica e gotica. L'esecutore rappresenta realisticamente uomini, animali ed elementi vegetali, caricandoli di un simbolismo religioso facilmente fruibile da un pubblico sovente illetterato²³. Lo spazio sacro diventa, allora, per il fedele un piccolo mondo in cui ritrova i riferimenti alla faticosa quotidianità della vita dei campi, la consolazione della fede o teme i pericoli della caduta nel peccato, come gli ricorda il leone in atto di sbranare.

²² Archivio Documenti SABAP CA, cartella Sanluri - Chiesa di San Lorenzo 7-202-C. In merito al restauro delle capriate, effettuato dall'impresa Caddeo nel 1993 su direzione dell'ing. Tola, se si fa eccezione per l'analisi dei costi, non è stato reperita in archivio alcuna relazione storico-critica specifica sulle capriate e sulle relative mensole e neppure la documentazione in merito alla specie legnosa dei manufatti. Dall'analisi dei costi apprendiamo che il prezzo stabilito per il restauro di ogni mensola, già smontata, era di Lire 202.000 comprendenti: "la pulizia della vernice vecchia, la scartavetratura, l'imbibizione del legno con resine indurenti, la fornitura e posa in opera di elementi mancanti con essenze lignee indicate dal D.L. ed ogni altra opera necessaria di fissaggio, incastro, sagomatura, compresa la disinfestazione, mordenatura e verniciatura, sollevamento dei materiali ed ogni altro onere". Un preventivo di spesa più dettagliato era stato presentato invece nel 1990 dal restauratore Paolo Oggiano e prevedeva, tra le varie operazioni, anche "il consolidamento della preparazione e della pellicola pittorica", la "pulitura del legno da imbratti e da vernici non originali con solventi appropriati" o con altri strumenti adeguati e la "documentazione fotografica di tutte le fasi del restauro con foto a colori e diapositive".

²³ Per l'analisi dei motivi iconografici sono stati consultati i seguenti testi: G. DE CHAMPEAUX-S. STERCKS, *I simboli del Medio Evo*, Milano, Jaca Book, 1981; J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, Longanesi, 1983; G. HEINZ MOHOR, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano, I.P.L., 1984; A. DUCCI, *Feri leones, immundae simiae, monstruosi centaurs. Natura e figura dell'animale nel Medioevo, un profilo*, in *Bestie. Animali reali e fantastici nell'arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, catalogo della mostra (Filatoio di Caraglio, CN, 26 febbraio - 5 giugno 2011), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, p. 11-16; L. FRIGERIO, *Bestiario medievale. Animali simbolici nell'arte cristiana*, Milano, Ancora Editrice, 2014.

A San Lorenzo abbiamo solo protomi – a differenza di altre chiese dell'Isola in cui appaiono le figure intere²⁴ – e vi prevalgono quelle antropomorfe, per lo più maschili, con l'*unicum* di un busto nudo femminile dalla testa coronata.

L'autore delle mensole del San Lorenzo cerca di cogliere il ruolo sociale dei personaggi raffigurati; le figure maschili sembrano tutte pertinenti all'ambiente religioso e hanno volti atteggiati a sentimenti di austerità e compostezza, espressioni che cogliamo anche nell'unica immagine femminile. Gli animali sono rappresentati in chiave naturalistica, come pure la sola mensola fitomorfa.

La figura femminile (prima mensola a sinistra dall'ingresso) (fig. 17a, b) presenta un rilievo sintetico ma efficace nella resa di particolari quali la corona, la collana a vaghi rotondi, la croce patente che ne costituisce il pendente e l'evidenza dei seni oblungi e dei capezzoli²⁵. Il volto, impostato frontalmente, pare ispirare un senso di sacralità attraverso gli occhi chiusi e la bocca rigidamente serrata.

Difficile la lettura iconologica e il confronto iconografico. Altre teste coronate sono rilevabili nel patrimonio decorativo, sia ligneo che lapideo, di altri edifici sacri della Sardegna, ma si tratta di personaggi di potere, celebrati in chiave aulica per volontà del committente²⁶. L'attributo iconografico

²⁴ Mensole lignee a figura intera del tipo "a telamone" si trovano nelle chiese di San Giovanni a Barumini, della Maddalena a Sili, di Santa Chiara a Oristano e di Santa Maria a Mogoro (figg. 19-21).

²⁵ J. BERLIOZ (*Il seno nel medioevo tra erotismo e maternità*, in «Storia e dossier», n. 12, 1987, pp. 40-44) distingue la duplice natura del seno in età medievale tra la funzione di nutrimento spirituale e quella erotica. In relazione alla prima osserva come lo stesso San Bernardino nel XII secolo assimili il seno alla mansuetudine, qualità essenziale degli uomini di chiesa; al contrario l'attributo femminile suscita il desiderio maschile nelle rappresentazioni della lussuria nelle chiese francesi del XII secolo, dove appaiono persino diavoli provvisti di seni.

Sull'interpretazione del seno come nutrimento spirituale cfr. anche G. HEINZ MOHOR, *Lessico di iconografia*, cit., pp. 312-313. Il seno è inoltre emblema di martirio per Sant'Agata, Santa Anastasia, Santa Barbara, Casilda e Macra, e Santa Giulia.

²⁶ A questo proposito si osservino le figure antropomorfe scolpite nei peducci della volta a crociera trecentesca dell'abside della chiesa di San Gavino Monreale, che rappresenterebbero i membri della famiglia reale arborese: Mariano IV, Ugone III, Eleonora d'Arborea e il marito Brancaleone Doria (F. C. CASULA, *La scoperta dei busti in pietra dei re o giudici d'Arborea: Mariano IV, Ugone III, Eleonora con Brancaleone Doria*, in «Medioevo. Saggi e rassegne», n. 9, 1984, pp. 9-28; M.C. CANNAS, *Il re è nudo. Le effigi del giudice Baresone I d'Arborea Re di Sardegna negli Annales Januenses di Oberto Cancellario*, in *Genova una "porta" del Mediterraneo*, a cura di L. Gallinari, Genova, Brigati, 2005, pp. 445-460). Un altro esempio di sculture raffiguranti personaggi di potere è dato dalle due mensole lignee antropomorfe coronate, una maschile e una femminile, forse provenienti dalla chiesa di Santa Maria di Sinnas a Villamar, nelle quali si è proposto di riconoscere in via ipotetica i membri di casate giudicali sarde del secolo XIII (F. LAI-M. PERRA-G. UCCHEDDU-G. SERRELI,

della croce che adorna il petto scoperto ma soprattutto l'atteggiamento severo del volto ci hanno indotto a cercare dei confronti nel ricco repertorio di cariatidi e virtù piuttosto che nelle rappresentazioni di sirene, della lussuria o di Eva peccatrice delle chiese romanico-gotiche. L'accostamento per ora più vicino ci pare riferibile alle tre cariatidi che adornano la trabeazione della fontana normanna di Sikelgaita di San Marco Argentano²⁷ (fig. 18), che condividono con la nostra mensola l'evidenza dei seni scoperti e la croce sul collo, ma niente tolgono alla singolarità di questa figura femminile.

In corrispondenza della seconda capriata, sempre sul lato sinistro della navata maggiore, troviamo una mensola antropomorfa maschile con barba bifalde, occhi ben aperti e una calotta sul capo, che sembra indicarne la natura ecclesiastica (figg. 24, 29-a). Dal punto di vista iconografico l'immagine richiama vagamente le mensole delle chiese pisane del Santo Sepolcro e di San Paolo dell'Orto (figg. 25-26), entrambe ascrivibili al XII secolo e un capitello del tardo Quattrocento della cappella della Vergine delle Grazie, nella chiesa di San Pietro di Silki a Sassari²⁸.

Il castrum di Cuccuru Casteddu di Villamar: note preliminari / The castrum of Cuccuru Casteddu at Villamar: preliminary notes, in «RiMe», n. 5/II n. s., 2019, pp. 25-26). Sempre a Villamar troviamo altre mensole lignee antropomorfe di incerta datazione: due nella parrocchiale di S. Giovanni Battista, di non facile lettura in quanto coperte da uno spesso strato di vernice (fig. 22 a, b), e numerose altre, molto interessanti, nella chiesa di Antoccia, in cui si possono individuare i volti di personaggi appartenenti ai vari gradi della gerarchia ecclesiastica, fra i quali anche una figura con la tiara papale (fig. 23 a, b). La parrocchiale, ascrivibile nel suo primo impianto alla seconda metà del XIII secolo, venne ampiamente rimaneggiata in età tardo-gotica (R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., p. 241). La chiesa di Antoccia, in origine dedicata a S. Saturnino, documentata fin dall'età medievale, ha subito nel corso dei secoli profonde trasformazioni, in particolare tra il XVI e il XVIII secolo (Archivio Documenti SABAP CA, Cartella Villamar: T. PUDDU, *Consuntivo Scientifico. Oggetto: Restauro della copertura dei locali della confraternita del Rosario nella chiesa di S. Maria di Antoccia a Villamar (SU)*. *Notizie Storico-artistiche*, 2018).

²⁷ La fontana di San Marco o di Sikelgaita, dalla principessa normanna seconda moglie di Roberto il Guiscardo, venne realizzata in età medievale e rimaneggiata nel corso dei secoli. Le cariatidi sarebbero il frutto di una ristrutturazione avvenuta nel XVI secolo. Le tre figure femminili sono comunemente identificate con Sikelgaita, "la virtù" e "la smorfiosa" (F. ARAGONA, *Approcci quantitativi alle stime di interesse dei beni culturali ecclesiastici*, Università degli Studi della Calabria, Dottorato di Ricerca in Tecnologie e Pianificazione Ambientale, Ciclo XX SSD, a.a. 2006-2007, pp. 183-185).

²⁸ Nella cappella della Vergine delle Grazie (1472-78) in S. Pietro di Silki a Sassari è presente un capitello che reca l'immagine di S. Paolo con la barba bifalde (F. SEGNI PULVIRENTI-A. SARI, *Architettura tardogotica d'influsso rinascimentale*, Fondazione Banco di Sardegna, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1994, pp. 101-103).

Il volto reca tracce di cromia, come è rilevabile anche nelle altre mensole antropomorfe maschili, rispettivamente della terza e della quinta capriata (figg. 27-29)²⁹. Queste ultime sono riconducibili presumibilmente all'ambiente conventuale, come è suggerito dalla chierica visibile in entrambe, ma l'esecuzione dell'intaglio è in questo caso più grossolana rispetto alla precedente mensola e rivela una natura più popolare, che predilige contorni netti e un rozzo plasticismo. La sagoma allungata, la resa sommaria della bocca e i dettagli sintetici del volto le avvicinano alle mensole di età romanica e gotica sia lignee che lapidee dalle quali però si discostano per una maggiore caratterizzazione. Per citare qualche esempio: la mensola lignea della chiesa della Madonna d'Itria a Maracalagonis, i peducci lapidei delle chiese di S. Maria di Uta (fig. 30a, b, c), di S. Lorenzo a Silanus e della Madonna di Valverde ad Iglesias (fig. 31) e, infine, la mensola in arenaria della parrocchiale della Madonna della Neve a Villamassargia³⁰ (fig. 32).

²⁹ Si ringrazia il Ministero della Cultura - Soprintendenza Abap per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, per aver consentito la consultazione dei materiali d'archivio, bibliografici e per l'utilizzo delle seguenti foto riportate in appendice: figg. 29, 31, 37, 54.

³⁰ La mensola lignea antropomorfa di Maracalagonis è stata attribuita al tardo Duecento per l'affinità con i volti scolpiti su un capitello, appartenenti al primo impianto della chiesa (G. SERRELI-K. CONCAS, *Nostra Signora D'Itria di Maracalagonis. Un raro esempio di architettura romanica arabeggiante nel Campidano di Cagliari*, in «Quaderni bolotanesi», 24, 1998, p. 400). Per una dettagliata analisi del soffitto della chiesa di Maracalagonis e per la relativa bibliografia si rimanda ad A. PALA, *Il tetto ligneo*, cit., pp. 29-46.

La chiesa di S. Maria di Uta presenta una ricca varietà di rilievi antropomorfi, realizzati a figura intera e a protome (R. CORONEO-A. PISTUDDI, *Per il catalogo della scultura romanica in Sardegna: i peducci di S. Maria di Uta (CA)*, in «Studi Sardi», XXXII, 1999, (2000), p. 301).

La mensola antropomorfa di Silanus, scolpita sotto gli archetti pensili del fianco settentrionale, è ascrivibile, secondo M.C. Cannas, alla fine del sec. XIII (M.C. CANNAS, *Decorazioni architettoniche nelle chiese cistercensi della Sardegna*, in «Rivista Cistercense», VI, n.1, 1989, pp. 10 ss.).

Nei paramenti esterni della chiesa di Valverde a Iglesias sono scolpite diverse mensole antropomorfe, tutte ascrivibili al sec. XIII (Archivio Catalogo SABAP CA, Schede OA nn. 20/00030979-20/00030980, 20/00030982-20/00030985 del 1986 di E. BORGHİ).

La chiesa parrocchiale di S. Maria della Neve a Villamassargia, costruita presumibilmente nel primo quarto del secolo XIV ma rimaneggiata a più riprese nel corso dei secoli successivi, conserva alcune parti dell'edificio tardo romanico, tra cui le mensole in pietra della copertura lignea (R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., p. 270). La mensola antropomorfa, oggi inserita nella parete destra della navata centrale in prossimità dell'arco trionfale, venne forse realizzata nel XIV secolo per sorreggere la copertura lignea della navata maggiore. Altre due protomi antropomorfe di dimensioni minori, appartenenti anch'esse all'impianto trecentesco dell'edificio, si trovano nella navatella destra (Archivio Catalogo SABAP CA, Schede OA nn. 20/00044205, 20/00044210 del 1987 di E. BORGHİ).

La presenza di tracce di cromia nei volti scolpiti non è inusuale. La consuetudine di decorare i soffitti lignei intagliati anche con la pittura era molto diffusa in età medievale, come dimostrano gli esempi sopravvissuti sia in Italia che in Europa. Tra le opere più rappresentative e meglio conservate spiccano, per il ricco repertorio di mensole antropomorfe e zoomorfe dalla vivace policromia, le coperture lignee delle chiese di ambito franco-iberico, come la tribuna quattrocentesca della chiesa di S. Eulalia a Millas, nella Francia meridionale, e il soffitto *mudejar*, anch'esso risalente al sec. XV, del coro della chiesa di S. Maria, oggi museo, a Becerril de Campos (Palencia) in Spagna³¹ (figg. 33-34). Per quanto concerne l'Italia, due interessanti mensole antropomorfe databili alla fine del XIII secolo, forse provenienti dalla chiesa di San Francesco a Città di Castello (PG) ma custodite nella Pinacoteca Comunale della stessa città, conservano solo alcuni residui dell'antica policromia³² (fig. 35a, b).

È presumibile che anche nelle chiese sarde si usasse abbellire i soffitti con la pittura ma, come abbiamo già osservato precedentemente, la necessità di rinnovare le coperture lignee per motivi diversi ha comportato la perdita degli antichi manufatti decorati e dipinti. Sopravvivono oggi, infatti, solo rare testimonianze, come i resti del soffitto della chiesa di S. Chiara a Oristano e la piccola mensola della chiesa di San Geminiano di Samassi, raffigurante un volto maschile³³ (fig. 70).

Le mensole zoomorfe della chiesa di San Lorenzo sono tre e rappresentano rispettivamente una protome leonina (figg. 36a, b. - 37) e due protomi bovine o taurine (figg. 44-45). Gli animali sono intagliati con una certa cura: le fauci spalancate e l'intaglio della criniera del leone, gli occhi globulosi e le larghe narici per gli animali domestici, e la presenza delle corna nella protome sul lato sinistro della navata.

³¹ Sui soffitti lignei dipinti delle chiese sopraccitate cfr.: J. B. MATHON, *La tribune peinte de l'église Sainte-Eulalie de Millas: étude technique et conservation*, in «Quaderns del Museu Episcopal de Vic», n. 6, 2013, pp. 203-218, 284,

<https://raco.cat/index.php/QuadernsMEV/article/view/279738>; *De l'Aragon au Frioul: esquisse d'une géographie des plafonds peints médiévaux. Actes des rencontres RCPPM (Lagrasse, octobre 2015)*, a cura di M. Bourin-M. Pérez Simon-G. Puchal, Parigi, Éditions de la Sorbonne, 2021, <http://books.openedition.org/psorbonne/86674>, <http://books.openedition.org/psorbonne/86694>.

³² Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio dell'Umbria, schede di catalogo OAn. 10/00012157-10/00012158.

³³ Anche nell'antico Palazzo di Città di Cagliari, sono stati riportati alla luce, in occasione dei restauri conclusi nel 2008, i soffitti in legno dipinto risalenti all'età medievale (L. SIDI, *Le sedi istituzionali nel Regno di Sardegna all'indomani del Compromesso di Caspe: la riscoperta di tre importanti testimonianze*, in *El Compromiso de Caspe (1412), cambios dinásticos y Constitucionalismo en la Corona de Aragón*, Saragozza 2013, pp. 799 s.).

Il leone è per antonomasia il re della foresta, il simbolo della regalità e della forza ma, nelle chiese medievali, dove il fine è sempre quello di catechizzare attraverso le immagini, la sua frequente presenza assume accanto ai valori positivi della protezione e della potenza divina quelli negativi della malvagità del diavolo, pronto a divorare coloro che si accostano alla chiesa con animo impuro³⁴.

Anche negli edifici sacri sardi questo animale, rappresentato in più varianti e in diversi materiali e contesti, ha una lunga parabola evolutiva. Tra le immagini più note ricordiamo i quattro leoni stilofori, scolpiti a tutto tondo della Cattedrale di Cagliari, originariamente alla base del pulpito di Guglielmo e datati tra il 1159 e il 1162. Le quattro fiere, spaventose nel loro realismo, stringono tra gli artigli un toro, un orso, un cavaliere e il suo cavallo, quali difensori dello spazio sacro. I leoni sono spesso rappresentati anche all'ingresso delle chiese, come nella cattedrale di Santa Giusta (OR), in cui si dispongono in coppia, contrapponendosi, sull'architrave del portale principale del XII secolo, o nell'originaria facciata romanica del Duomo di Cagliari della metà del XIII secolo, in cui si affrontavano, monocefali, sopra l'ingresso destro (attualmente l'architrave si trova nella sacrestia dei Beneficiati) e, infine, nei picchiotti bronzei del portale della cattedrale di Oristano, firmati da Placentinus e datati 1228³⁵.

Il nostro leone (terza mensola a destra dall'ingresso) (figg. 36a, b. - 37) ha fauci spalancate e criniera ondulata, occhi fissi e rotondi ed espressione di potenza e forza. La plasticità dell'intaglio e l'evidenza della chiostra dei denti dalle zanne lunghe e affilate avvicinano la mensola più agli esiti dati dalla scultura in pietra che in legno. Fra gli esempi lapidei ricordiamo le protomi leonine della facciata della chiesa di Santa Maria di Uta³⁶ (fig. 38), gli innumerevoli esemplari delle chiese pisane (come quelli della cattedrale di Santa Maria, in

³⁴ Per un'analisi dettagliata del significato simbolico del leone cfr.: G. DE CHAMPEAUX-S. STERCKS, *I simboli*, cit., pp. 300-301; G. HEINZ MOHOR, *Lessico di iconografia*, cit., pp. 196-199; A. DUCCI, *Feri leones*, cit., pp. 11-16; L. FRIGERIO, *Bestiario medievale*, cit., pp. 31-57.

³⁵ R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990, pp. 19, 22, 24, 36-45; R. CORONEO, *Architettura Romanica*, cit., pp. 68, 212, 214; A. PALA, *La scultura in pietra*, cit., p. 64; M.C. CANNAS, *Come araldi di Cristo: i leoni scolpiti nell'architrave della cattedrale di Santa Giusta. (Daiberto arcivescovo di Pisa: l'ispiratore dell'immagine dei leoni?)*, in «RiMe», n. 16/2, 2016, pp. 5-47.

La città di Oristano conserva, inoltre, i plutei dell'arredo presbiteriale del Duomo con la narrazione dell'episodio biblico di Daniele nella fossa dei leoni e i leoni che adunghiano cerbiatti (R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., p. 17).

³⁶ Il leone, come fa notare A. Pistuddi, è l'animale più rappresentato nella chiesa di Santa Maria di Uta (A. PISTUDDI, *I peducci di Santa Maria di Uta (CA)*, in R. CORONEO-A. PISTUDDI, *Per il catalogo della scultura*, cit., pp. 297-298). Fra le mensole lapidee troviamo infatti, oltre alle due protomi leonine della facciata, sette peducci a figura intera.

particolare del capitello dell'Amazzone, o di San Paolo all'Orto e di San Paolo a Ripa d'Arno) (figg. 39-41) e i leoni della facciata del Monastero di San Pietro di Besalù (Girona), che pongono l'accento sui dettagli dei lunghi canini che spuntano dalle fauci aperte³⁷. Tra le mensole lignee, quella del San Pantaleo di Dolianova (fig. 42), ascrivibile al XIII secolo³⁸, si differenzia nettamente da quella di Sanluri per l'intaglio morbido e levigato e, soprattutto, per la mancanza di zanne, caratteristica che ritroviamo anche nella protome leonina della mensola di una collezione privata (fig. 43), proveniente dal palazzo Caetani di Fondi (LT), datata tra la fine del XIV secolo e la prima metà del XV³⁹.

Lasciamo ora l'esotica bestia per analizzare gli animali domestici del bue e del toro. Questi ultimi traggono il loro simbolismo dal compito che svolgono nell'attività agricola: l'uno, aiutando l'uomo nel faticoso compito dell'aratura, è l'archetipo dell'azione evangelica, l'altro, con la sua forza generatrice, è simbolo della potenza divina e del sacrificio di Cristo per la redenzione dell'uomo. Il toro è simbolicamente ambivalente in quanto, oltre ai valori positivi, incarna sentimenti quali la lussuria, la superbia e l'aggressività. Come toro o vitello d'oro è la rappresentazione, infine, dell'ido-

Una protome leonina si trova anche nella facciata del S. Lorenzo di Silanus (M.C. CANNAS, *Decorazioni scultoree nelle chiese cistercensi della Sardegna*, in *I Cistercensi in Sardegna. Aspetti e problemi di un Ordine monastico benedettino nella Sardegna medioevale*, in Atti del Convegno di Studi, a cura di G. Spiga, Silanus 14-15 novembre 1987, Nuoro, 1990, p. 255).

³⁷ A. PERONI, *Il capitello dell'Amazzone nel Duomo di Pisa*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», n. 49, 2005, pp. 1-24; M.L. CECCARELLI LEMUT, C. BALBARINI, F. DONATI, *La chiesa di San Paolo all'Orto e la Gipsoteca di Arte Antica*, Pisa, ETS, 2010; *La Chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno a Pisa*, a cura di F. Barsotti, Ospedaletto, Pacini, 2016; T. LE DESCHAULT DE MONREDON, *La escultura de Sant Pere de Besalú: una lectura en contexto de un capitel enigmático*, in «Sintesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú», n. 4, 2018, pp. 23-35.

³⁸ Il San Pantaleo di Dolianova ha due mensole lignee zoomorfe nella navata centrale, presumibilmente un leone e una donnola, ascritte all'ultima fase costruttiva della chiesa (1261-1289). Archivio Catalogo SABAP CA, Scheda inventariale OA n. 20/00044127 del 1987 di M.C. CANNAS.

³⁹ La protome leonina presenta le fattezze del muso definite sommariamente e una folta criniera ondulata. Il manufatto fa parte di un ricco corpus di mensole intagliate di epoche diverse, prevalentemente di soggetto grottesco e di natura ibrida e immaginifica (cfr.: F. BETTI, *Nuove acquisizioni e aggiornamenti critici sulle mensole lignee quattrocentesche dal palazzo Caetani*, in *Il Palazzo Caetani di Fondi. Cantiere di studi* (a cura di G. Pesiri e P.F. Pistilli), Fondi, Creia, 2013, p. 178; F. BETTI, *Una recente scoperta: il soffitto ligneo scolpito del palazzo Caetani di Fondi*, in *Fondi e la committenza Caetani nel Rinascimento*, Atti del convegno (a cura di A. Acconci), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2014, pp. 113, 115).

latria degli Ebrei contro cui si scaglia Mosè disceso dal monte Sinai⁴⁰. Il toro e il bue ma anche il vitello sono, inoltre, chiamati a rappresentare l'evangelista San Luca nel simbolo del Tetramorfo⁴¹.

Le figure del toro, del bue e del vitello compaiono in numerose chiese, soprattutto di età medievale. Sono spesso scolpite nei peducci su cui poggiano gli archetti pensili, come le protomi del prospetto laterale destro della chiesa di San Pietro di Ponte a Quartu Sant'Elena⁴² e del prospetto meridionale della chiesa di Santa Maria di Uta⁴³ (fig. 46), ma non mancano esempi anche nella decorazione architettonica degli interni, come nel caso della mensola lapidea addossata alla parete del presbiterio della parrocchiale di Villamassargia⁴⁴ (fig. 47). Raffigurazioni di bovini accovacciati si trovano anche nelle mensole lignee delle chiese trecentesche del Carmine di Mogoro, della Maddalena di Sili e di Santa Chiara a Oristano, l'iconografia delle quali ripropone, con qualche variazione, caratteri analoghi a quelli osservabili nella decorazione architettonica di ambito romanico-gotico⁴⁵. Le sette mensole superstiti della chiesa di Santa Chiara, oggi collocate sotto il coro nella controfacciata e datate alla seconda metà del XIV secolo, rappresentano coppie di bovini accovacciati (fig. 48), di cerbiatti, di foglie d'acqua lanceolate e un telamone⁴⁶.

⁴⁰ Per un'analisi dettagliata del significato simbolico del bue e del toro cfr.: L. FRIGERIO, *Bestiario medievale*, cit., pp. 169-187; G. HEINZ-MOHOR, *Lessico di iconografia*, cit., pp. 76, 334-335.

⁴¹ Il Tetramorfo rappresenta i quattro evangelisti: Marco (il leone), Luca (il toro), Matteo (un uomo) e Giovanni (l'aquila). G. HEINZ-MOHOR, *Lessico di iconografia*, cit., pp. 330-333; L. FRIGERIO, *Bestiario medievale*, cit., pp. 508-517.

⁴² La chiesa è documentata nel sec. XII come possesso vittorino ma è ascritta, su base stilistica, alla seconda metà del XIII secolo (I. FARCI, *Quartu Sant'Elena. Arte religiosa dal Medioevo al Novecento*, Cagliari, Stef, 1988, pp. 51-58).

⁴³ L'animale appare ad Uta solo in alcuni casi (A. PISTUDDI, *I peducci di Santa Maria di Uta*, cit., p. 312).

⁴⁴ La mensola zoomorfa, oggi inserita nella parete sinistra della navata centrale in prossimità dell'arco trionfale, venne presumibilmente realizzata nel XIV secolo per sorreggere il soffitto ligneo della navata maggiore della chiesa (Archivio Catalogo SABAP CA, Scheda OA n. 20/00044205 del 1987 di E. BORCHI).

⁴⁵ Notiamo infatti che alcune caratteristiche, come gli occhi a bottone e le piccole orecchie laterali, osservabili nella protome lapidea presente nella facciata della chiesa di S. Lorenzo di Silanus e nei peducci della chiesa di S. Maria di Uta, vengono riproposti anche nelle figure a tutto tondo.

⁴⁶ Oltre alle sette mensole sopraccitate, sopravvivono alcune travi delle capriate della chiesa trecentesca (ora custodite nell'atrio del monastero) e altre sette mensole lignee provenienti dal

Anche nella Maddalena di Sili due delle nove mensole lignee raffigurano un toro (fig. 49), il cui intaglio, sommario e grossolano, lascia le superfici irregolari e non perfettamente finite. Le mensole, di varia foggia tra zoomorfa, fitomorfa, antropomorfa e aniconica, si fronteggiano lungo i lati dell'aula e sono con molta probabilità coeve all'edificio, documentato dal 1335⁴⁷. A Mogoro un bue a figura intera (fig. 50), un telamone e motivi fitomorfi aggettano sotto le capriate dell'unica navata tra varie mensole modanate di incerta datazione⁴⁸.

Le due protomi bovine della chiesa di San Lorenzo a Sanluri (seconda mensola a destra e quarta a sinistra) (figg. 44-45), quasi identiche tra loro, fatta eccezione per la presenza di corna in una di esse, rientrano presumibilmente nello stesso ambito culturale, ma non sappiamo se cronologico, delle mensole zoomorfe scolpite a tutto tondo nelle chiese sopraccitate. Il confronto più vicino è dato però dalle due protomi che fiancheggiano il rosone in facciata (fig. 9) da cui le mensole lignee sembrano trarre modello.

L'unica mensola fitomorfa (la quarta a destra dall'ingresso) (fig. 51a, b) raffigura una coppia di foglie d'acqua arrotondate e carnose, prive di ner-

dormitorio medievale, molto simili nelle modanature ad alcune mensole della chiesa di S. Giovanni a Barumini. Sulle vicende costruttive della chiesa di S. Chiara e sulle mensole medievali cfr.: C. PAU, *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano nei documenti dell'archivio*. Parte prima 1343-1699, in «Biblioteca Franciscana Sarda», V, 1994; A. PALA-N. USAI, *L'utilizzo delle nuove tecnologie a servizio della ricerca tradizionale: il caso della chiesa e monastero di Santa Chiara a Oristano. Dipinti e sculture lignee medievali*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cagliari», n.s. XXVI (vol. LXIII), 2008, pp. 19-42; M.C. CANNAS, *Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli Ordina-mentos de silvas della Carta de Logu dell'Arborea e altri documenti*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», XV, 2013, pp. 183-266; M.G. MELONI-S. SITZIA-A. PALA-M. SCHIRRU, *I monasteri delle clarisse a Cagliari e Oristano (secoli XIV-XVI). Fondazione, ruolo sociale, patrimonio artistico*, in *Clarissas y dominicas. Modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*, Firenze, University Press, 2017, pp. 95-126; M. CADINU, *Urbanistica giudicale. Spazi pubblici e architetture (XI-XIV secolo)*, Wuppertal, Steinhäuser, 2019, pp. 41 ss.; A. PALA, *La scultura in pietra e in legno*, cit., pp. 82-83.

⁴⁷ Sulla chiesa cfr.: R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo*, cit., pp. 224-225; M. BOTTERI, *Guida alle chiese medioevali di Sardegna*, Sassari, Chiarella, 1988, pp. 85-86; R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., p. 272, 281. Sulle mensole cfr.: A. PALA-N. USAI, *L'utilizzo delle nuove tecnologie medievali*, cit., p. 25; A. PALA, *La scultura in pietra e in legno*, cit., pp. 74-75.

⁴⁸ Il tetto a capriate della chiesa del Carmine a Mogoro conserva otto mensoloni lignei (uno antropomorfo, uno zoomorfo, due fitomorfi e quattro modanati) poggianti su mensola in pietra di fogge diverse, alcune delle quali recanti figurazioni antropomorfe. A. Pala dedica un breve cenno a queste opere, ritenendole di difficile datazione "ma verosimilmente replica più recente di quelle originarie" (A. PALA, *La scultura in pietra e in legno*, cit., p. 74). Sull'edificio cfr.: R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo*, cit., p. 234; R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., pp. 272, 280.

vature e con cima ricurva, che si dispongono sull'asse verticale secondo un motivo a voluta. Questo motivo attinge al ricco e vasto repertorio della decorazione architettonica degli edifici sacri romanici e gotici sardi. La foglia d'acqua è presente, infatti, in numerose chiese dei secoli XII e XIII – San Lorenzo di Silanus (fig. 52), San Giuliano di Selargius, Santa Maria di Uta (fig. 53), San Pantaleo di Dolianova, Santa Maria di Tratalias, San Gemiliano di Samassi e N. S. delle Grazie a Iglesias⁴⁹ (fig. 54a, b) – ma la si ritrova anche nel secolo XIV, ad esempio nella Madonna del Pilar e nella parrocchiale di Villamassargia, all'interno della quale si susseguono foglie ricurve o rovesce, singole o doppie, arrotondate o lanceolate, con nervatura incisa o rilevata⁵⁰ (fig. 55a, b), la cui tipologia è in molti casi simile a quella delle mensole di Sanluri, manca però la disposizione a voluta. L'elemento vegetale si ritrova inoltre, ma con notevoli variazioni, nella decorazione lignea delle chiese di San Giovanni Battista a Barumini⁵¹ (fig. 56), del Carmine di Mogoro (fig. 57), di Santa Chiara ad Oristano (fig. 58) e della Maddalena di Sili (fig. 59) in cui troviamo foglie doppie e ricurve ma aguzze e allungate e disposte diversamente sull'asse verticale rispetto alla mensola sanlurese⁵². Un ricco repertorio di mensole lignee a foglie d'acqua, datate tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, è presente infine nel Museo di San Marco a Firenze (fig. 60), ma anche in questo caso le foglie, prevalentemente singole e in alcuni casi partite da una scanalatura e avvolte attorno ad un cilindro, si differenziano dalla mensola sanlurese⁵³.

⁴⁹ Archivio Catalogo SABAP CA, Scheda OA n. 20/00030921 del 1985 di E. BORGHI.

⁵⁰ Archivio Catalogo SABAP CA, Schede OA nn. 20/00044207-20/00044207 del 1987 di E. BORGHI.

⁵¹ Le otto mensole del soffitto ligneo della chiesa di S. Giovanni a Barumini (tre delle quali fitomorfe, quattro modanate e una antropomorfa) potrebbero risalire al sec. XV, epoca in cui l'aula mononavata di impianto tardo romanico, ascrivibile alla seconda metà del sec. XIII (la consecrazione della chiesa avvenne nel 1316) venne ampliata con l'aggiunta della navata settentrionale. Sulle vicende architettoniche dell'edificio cfr. R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., p. 241.

⁵² I motivi fitomorfi intagliati nelle mensole di Oristano, Sili e Barumini, sono interpretati da M. Cadinu, più che come foglie, come degli uncini o artigli stilizzati il cui significato riporterebbe "alla protezione scaramantica" (M. CADINU, *Urbanistica giudiciale*, cit., pp. 48 ss.).

⁵³ Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato, schede di catalogo OA nn. 09/00283102, 00283106, 00283110, 00283650, 00283660, 00283669, 00283736, 00283795, 00283806, 00283850, 00283852, 00283853, 00283859, 00283870, 00338602, 00338603 del 1990 di E. PILATI.

Le due mensole aniconiche della chiesa di San Lorenzo si trovano nella parete destra della navata, in corrispondenza della prima e della quinta capriata (figg. 61-62). La loro struttura, semplice e schematica, si caratterizza per la presenza di un corpo prismatico che ricorda la prua di un vascello, delimitato alla base da una cornice angolare semplice o trilobata e superiormente da un rotolo. Questa tipologia di mensola, nota in ambito iberico col nome di *mensula de proa*⁵⁴, è ricorrente nella decorazione architettonica delle chiese sin dall'età romanica⁵⁵ ma trova ampia diffusione in età gotica, soprattutto nei soffitti lignei. Generalmente dipinta a colori vivaci reca in molti casi, nella parte centrale, la raffigurazione di un volto femminile o maschile o di un animale, spesso dai caratteri grotteschi. Tra gli esempi più significativi le mensole del soffitto ligneo dell'antica sala dell'Università di Ibiza, oggi sede del Museo archeologico di Dalt Vila (fig. 63) e quelle custodite nel museo di *La Noguera* a Balaguer (Lleida), provenienti dal monastero di San Domenico (fig. 64), le mensole e i *cap de biga* (teste di travi) delle chiese del Carmen a Peralada (Gerona), oggi Museo del castello (fig. 65), di S. Antonio Abate a Valencia (fig. 66), di San Bartolomeo a Godella (fig. 67) e della parrocchiale di Vallibona (fig. 68), entrambe in provincia di Valencia, di N. S. di Cabañas a La Almunia de Doña Godina (Saragozza) e di San Román a La Puebla de Castro (Huesca)⁵⁶ (fig. 69).

⁵⁴ Sulle origini e sull'evoluzione di questa tipologia di mensola cfr. L. TORRES BALBÀS, *Los modillones de lóbulos. Ensayo de análisis de la evolución de una forma arquitectónica a través de diez y seis siglos*, in «Archivo español de arte y arqueología», XII, 1936, pp. 159-289.

⁵⁵ Cfr. a questo proposito i mensoloni in pietra che sorreggono il cornicione dell'abside della chiesa di S. María de Yermo a Cartes, in Cantabria, risalente al sec. XII-XIII.

⁵⁶ Sulle mensole di Ibiza, di incerta datazione (tra la fine del XIII e la prima metà del XV) cfr. A. FERRER ABÁRZUZA-C. TUR SERRA-J.J. GONZÁLEZ SANS, *Mirando hacia arriba. El artesonado de la Casa de la Universitat, sede del Museu Arqueològic de Dalt Vila (Ibiza, Islas Baleares)*, in «Fites», n. 18, 2018, pp. 26-43.

Sulle mensole di Balaguer, ascritte alla seconda metà del XIV secolo cfr.: <http://museucn.com/es/exposicions/permanent.html#!prettyPhoto/gallery/8/> (accesso 30 dicembre 2022);

<http://museucn.com/uploads/files/museu/1-591-bigues-sant-domenec.jpg> (accesso 30 dicembre 2022).

Sul soffitto della chiesa del Carmen a Peralada, del sec. XIV, cfr.: <http://www.museucastellperalada.com/en/museum/church-and-cloister> (accesso 30 dicembre 2022); <http://www.museucastellperalada.com/data/uploads/2013/11/gr-museu-esglesia-03.jpg> (accesso 30 dicembre 2022).

Sui soffitti della parrocchiale di Vallibona (sec. XIV), delle chiese di S. Bartolomeo a Godella e di S. Antonio a Valencia (sec. XV) cfr.: A. ZARAGOZÀ CATALÁN, *L'Església Parroquial de Vallibona i els sostres pintats medievals valencians*, Castelló de la Plana, Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport, Direcció Territorial de Castelló, 2017; A. ZARAGOZÀ

Il corpo centrale delle due mensole del San Lorenzo a Sanluri presenta una superficie liscia, forse in origine destinata alla raffigurazione di un volto, come negli esempi sopraccitati, ma non sopravvive attualmente alcuna traccia di pittura.

La mensola a *proa* è presente in Sardegna fino al Seicento, sia nelle chiese di ambito gotico-catalano che nelle abitazioni civili. La parte centrale può variare ed assumere una forma più arrotondata e smussata per essere adattata a simulare il volto umano, come nel caso della piccola mensola policromata della chiesa di San Geminiano a Samassi in cui è ancora ben visibile la raffigurazione di un viso maschile barbuto (fig. 70), oppure può avere un profilo più spigoloso o prismatico, come nelle mensole della chiesa di San Lorenzo. Semplici mensole a *proa*, ormai prive di tracce di cromia, sopravvivono a Sanluri anche nelle chiese di San Martino e di San Sebastiano (figg. 71-72), e in un'abitazione seicentesca poco distante dalla chiesa di San Lorenzo (fig. 73). Esempi simili si trovano inoltre nelle chiese di San Pantaleo di Dolianova (fig. 74), di San Giovanni a Laconi (fig. 75) e di San Giovanni Battista a Villamar (fig. 76).

6. *Conclusioni.* – Questo lavoro non ha la presunzione di essere esaustivo ma vuole proporsi, piuttosto, come un invito a porre l'attenzione su un genere di manufatti ancora poco studiato e di difficile inquadramento cronologico. Le criticità incontrate sono dovute alla facile deperibilità della materia, che ha ridotto il numero di esemplari giunti fino a noi o ne ha compromesso la leggibilità, alla ubicazione in posizione elevata, che spesso inficia una chiara lettura e un'adeguata documentazione fotografica e può impedire di distinguere l'oggetto originale da quello rifatto, e infine ai restauri che, talvolta, alterano le caratteristiche originarie delle opere. Lo stato attuale degli studi sull'argomento, sia di carattere bibliografico che documentario, in particolare per quanto concerne la Sardegna, non offre suffi-

CATALÁN, *Chapitre 2. Techos pintados medievales en el reino de Valencia*, in *De l'Aragon au Frioul*, cit., <http://books.openedition.org/psorbonne/84509>, <http://books.openedition.org/psorbonne/docannexelimage/84509/img-13.jpg>.

Sulla chiesa della Vergine di Cabañas a La Almunia de Doña Godina (sec. XIV) e su S. Roman a La Puebla de Castro (fine sec. XIII), cfr.: P.L.H. SEBASTIÁN, *Chapitre 3. Techumbres medievales pintadas aragonesas. Tipologías constructivas e iconográficas*, in *De l'Aragon au Frioul*, cit.; <http://books.openedition.org/psorbonne/86679>.

<http://books.openedition.org/psorbonne/docannexelimage/86679/img-2.jpg>; <http://www.castillodeloarre.org/Zaragoza/LaAlmuniaDGodina%20g16.jpg> (accesso 30 dicembre 2022).

cienti informazioni per stabilire il periodo e le maestranze che hanno realizzato le mensole o le hanno ripristinate secondo motivi ornamentali già presenti nell'edificio. In attesa di ulteriori documenti che chiariscano nel dettaglio i lavori effettivamente svolti nel 1683 dal *carpintero* Juan Serra in occasione del rifacimento del tetto, non escludiamo la possibilità che le mensole della chiesa di San Lorenzo, se non pertinenti al primo impianto dell'edificio, possano risalire all'età gotico-catalana, periodo in cui l'aula mononavata venne trasformata in binavata, forse nel XV o nel XVI secolo, come indurrebbe a pensare la presenza, fra le varie mensole figurate, della tipologia a *proa* di derivazione iberica. L'utilizzo di nuove tecnologie, come l'analisi dendrocronologica, con la precisa datazione del legno nonché la conoscenza dell'essenza lignea utilizzata, potrebbe aprire nuovi percorsi su manufatti che, come questi, sono ancora poco studiati ma interessanti ai fini delle vicende storico-artistiche della Sardegna.

APPENDICE FOTOGRAFICA*

* Le foto in cui non è indicata la fonte sono delle autrici.



Fig. 1. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, facciata.



Fig. 2. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, interno.



Fig. 3. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, interno.



Fig. 4. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata destra.



Fig. 5. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, portale di accesso alla navata maggiore.

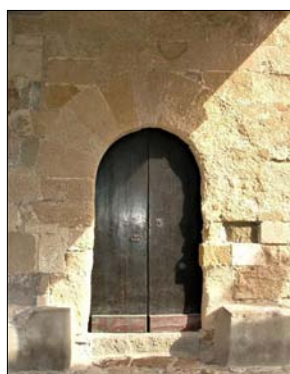


Fig. 6. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, portale di accesso alla navata destra.



Fig. 7. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, campana datata 1320.



Fig. 8. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, monofora del fianco settentrionale.



Fig. 9. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, particolare della facciata col rosone e le protomi zoomorfe.

Fig. 10. Sardara, chiesa di S. Gregorio, particolare della facciata col rosone (https://www.sardegnaicultura.it/immagini/7_93_20060522114308.jpg).

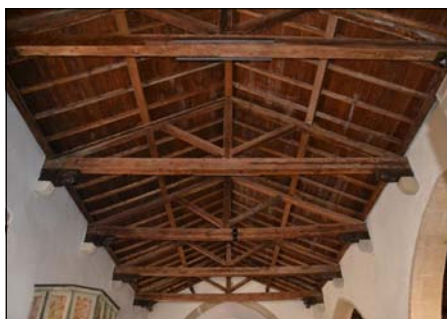


Fig. 11. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, epigrafe sopra l'arco trionfale.

Fig. 12. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, capriate della navata maggiore.



Fig. 13. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, particolare della quinta capriata con le iscrizioni.

Fig. 14. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, particolare della quarta capriata con l'iscrizione dipinta.



Fig. 15. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata destra, mensola modanata.

Fig. 16. Villamar, chiesa di Antoccia, mensola modanata.



Figg. 17a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola antropomorfa femminile (prima a sinistra).



Fig. 18. S. Marco Argentano, la *fontana di Sikelgaita*, detta *di Santo Marco*, particolare (foto Franco Lombardo).

Fig. 19. Barumini, chiesa di S. Giovanni, mensola antropomorfa.

Fig. 20. Silì, chiesa della Maddalena, mensola antropomorfa.

Fig. 21. Mogoro, chiesa del Carmine, mensola antropomorfa.



Fig. 22a, b. Villamar, chiesa di S. Giovanni Battista, mensole antropomorfe.



Fig. 23a, b. Villamar, chiesa di Antoccia, mensole antropomorfe.



Fig. 24a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola antropomorfa (seconda a sinistra).



Fig. 25. Pisa, chiesa di S. Sepolcro, particolare della facciata.

Fig. 26. Pisa, chiesa di S. Paolo dell'Orto, particolare della facciata.



Fig. 27a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola antropomorfa (terza a sinistra).



Fig. 28a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola antropomorfa (quinta a sinistra).



Fig. 29a, b, c. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, le tre mensole antropomorfe maschili prima del restauro (Archivio fotografico SABAP CA, 35194, 35202, 35181).



Fig. 30a, b, c. Uta, chiesa di S. Maria, mensole antropomorfe.

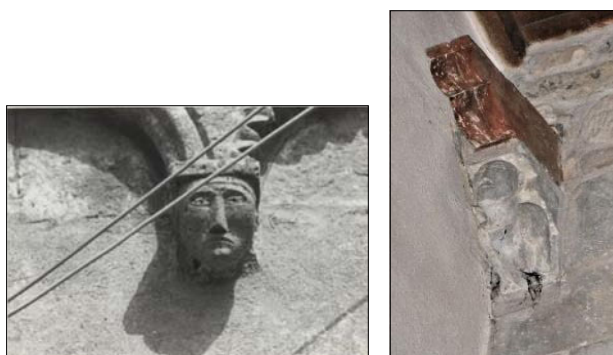


Fig. 31. Iglesias, chiesa di N. S. di Valverde, mensola antropomorfa maschile (Archivio fot. SABAP CA, foto SBAAAS 28231).

Fig. 32. Villamassargia, chiesa di N. S. della Neve, navata centrale, mensola antropomorfa.



Fig. 33. Millas, chiesa di S. Eulalia, tribuna

(<https://rcppm.org/blog/wp-content/uploads/2015/06/OR198419-copia.jpg>).

Fig. 34. Becerril de Campos (Palencia), chiesa di S. Maria, soffitto del coro

(<https://pbs.twimg.com/media/Ffu5OekXgAA2TP2?format=jpg&name=4096x4096>).



Fig. 35a, b. Città di Castello (PG), Pinacoteca Comunale,

mensole antropomorfe (Foto SBAPSAE PG R 9510, AFRU 00012157).



Fig. 36a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore,
mensola leonina (terza a destra).



Fig. 37. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, la mensola leonina durante il restauro (Archivio fotografico SABAP CA, C10616).



Fig. 38a, b. Uta, chiesa di S. Maria, facciata, protomi leonine.



Fig. 39. Pisa, cattedrale di S. Maria, capitello dell'Amazzone (da A. PERONI, *Il capitello dell'Amazzone nel Duomo di Pisa*, cit., p. 6, fig. 6).

Fig. 40. Pisa, chiesa di S. Paolo all'Orto, protome leonina in facciata.

Fig. 41. Pisa, chiesa di S. Paolo a Ripa d'Arno, protome leonina in facciata (foto Piero Tambellini).



Fig. 42. Dolianova, chiesa di S. Pantaleo, navata maggiore, mensola leonina.

Fig. 43. Collezione privata. Mensola lignea leonina proveniente dal palazzo Cactani di Fondi (da F. BETTI, *Nuove acquisizioni e aggiornamenti critici sulle mensole lignee quattrocentesche*, cit., p. 178, fig. 15).



Fig. 44a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola taurina (quarta a sinistra).



Fig. 45a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola bovina (seconda a destra).

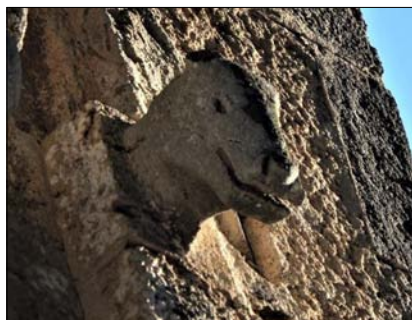


Fig. 46. Uta, chiesa di S. Maria, prospetto nord, protome bovina.

Fig. 47. Villamassargia, chiesa di N. S. della Neve, navata maggiore, mensola taurina.



Fig. 48. Oristano, monastero di S. Chiara, mensola bovina prima del restauro.

Fig. 49. Sili, chiesa della Maddalena, mensola taurina.

Fig. 50. Mogoro, chiesa del Carmine, mensola bovina.



Fig. 51a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola fitomorfa (quarta a destra).



Fig. 52. Silanus, chiesa di S. Lorenzo, facciata, mensola fitomorfa.



Fig. 53. Uta, chiesa di S. Maria, prospetto laterale, mensole fitomorfe.



Fig. 54a, b. Iglesias, chiesa di N. S. delle Grazie, mensole fitomorfe (Archivio fotografico SABAP CA, AFS 10 28088, AFS 10 28090).



Fig. 55a, b. Villamassargia, chiesa di N. S. della Neve, mensole fitomorfe.



Fig. 56. Barumini, chiesa di S. Giovanni Battista, mensola fitomorfa.



Fig. 57. Mogoro, chiesa del Carmine, mensola fitomorfa.



Fig. 58. Oristano, monastero di S. Chiara, mensola fitomorfa prima del restauro.

Fig. 59. Sili, chiesa della Maddalena, mensola fitomorfa.



Fig. 60a, b. Firenze, Museo di S. Marco,
mensole fitomorfe (foto SBAS FI 397719, 397793).



Fig. 61a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore,
mensola aniconica (prima a destra).



Fig. 62a, b. Sanluri, chiesa di S. Lorenzo, navata maggiore, mensola aniconica (quinta a destra).



Fig. 63. Ibiza, Museo archeologico di Dalt Vila, mensola del soffitto ligneo dell'antica sala dell'Università (da A. FERRER ABÁRZUZA, C. TUR SERRA, J.J. GONZÁLEZ SANS, *Mirando hacia arriba. El artesanado de la Casa de la Universitat*, cit., p. 42, fig. 19).

Fig. 64. Balaguer (Lleida), museo di La Noguera, mensole provenienti dal monastero di S. Domenico (<http://museucn.com/es/exposicions/permanent.html#prettyPhoto/gallery/8/>).



Fig. 65. Peralada (Gerona), chiesa del Carmen, mensola del soffitto raffigurante un volto femminile (<http://www.museucastellperalada.com/data/uploads/2013/11/gr-museu-esglesia-03.jpg>).

Fig. 66. Valencia, chiesa di S. Antonio, particolare del soffitto ligneo con raffigurazioni di volti (da A. ZARAGOZA CATALÁN, *Chapitre 2. Techos pintados medievales en el reino de Valencia*, cit., fig. 13 (<http://openedition.org/psorbonne/84509>)).



Fig. 67. Godella, chiesa di S. Bartolomeo, particolare del soffitto con i *cap de biga* raffiguranti volti (foto G. Puchal, da A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *L'Església Parroquial de Vallibona*, cit., p. 28).

Fig. 68. Vallibona, chiesa parrocchiale, particolare del soffitto con le mensole *de proa* dipinte (Foto C. Brull, da A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *L'Església Parroquial de Vallibona*, cit., p. 11).



Fig. 69. La Puebla de Castro (Huesca), chiesa di S. Román, soffitto del coro, particolare con i *cap de biga* raffiguranti volti umani grotteschi (<https://www.aragonmudejar.com/ribagorza/castro/05pc54.jpg>).



Fig. 70. Samassi, chiesa di S. Geminiano, mensola policromata della controfacciata, raffigurante un viso maschile barbuto.



Fig. 71. Sanluri, chiesa di S. Martino, mensola del soffitto.

Fig. 72. Sanluri, chiesa campestre di S. Antioco, mensola lignea proveniente dalla chiesa di S. Sebastiano (foto Angelo Bandinu).



Fig. 73a, b. Sanluri, via Tuveri, casa privata seicentesca, particolari del portico.



Fig. 74. Dolianova, chiesa di S. Pantaleo, navata maggiore, mensola aniconica.

Fig. 75. Laconi, chiesa di S. Giovanni, mensola del soffitto.



Fig. 76. Villamar, chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista, mensole del soffitto.

IVO SERAFINO FENU

LA PARROCCHIALE DI SANTA SOFIA A SAN VERO MILIS
UN “ESPERIMENTO” ARCHITETTONICO
DEL PRIMO RINASCIMENTO IN SARDEGNA

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. Intitolazione della chiesa. - 3. L'edificio (collocazione, descrizione, materiale epigrafico). - 4. La critica. - 5. Problematiche aperte

1. *Premessa.* – Durante il convegno dedicato all'arte e alla cultura del Seicento e del Settecento in Sardegna, promosso dall'Accademia Nazionale dei Lincei nell'ambito del programma *Arte e cultura nell'Italia del Seicento*, vennero segnalate da più voci le numerose lacune che caratterizzavano il quadro degli studi sull'arte e sull'architettura dei secoli XVII e XVIII nell'Isola. Tatiana K. Kirova sottolineò come il periodo barocco dell'arte in Sardegna fosse, rispetto a tutti gli altri periodi storici, quello meno studiato, ma tale considerazione andrebbe estesa anche a quello, seppur breve, dell'età rinascimentale¹.

Nel corso del convegno si avvertì, forte, l'esigenza di orientare la ricerca in termini di rilievo sistematico e di catalogazione organica di quel patrimonio architettonico che fiorì, rigoglioso, da fine '500 e per tutto il '700 sin nei più sperduti villaggi isolani, paragonabile per dimensione, forse superiore per originalità, a quell'altro felice episodio edilizio che fu per la Sardegna il periodo romanico. Una ricerca mirata all'analisi dei singoli monumenti, che andasse a inserirsi e a completare le linee già tracciate negli anni '50 e '60 dagli interventi pionieristici prima di Renato Salinas e, subito dopo, di Corrado Maltese e di Renata Serra, finalizzati all'individuazione dei diversi stili e a sbrogliare, in termini generali, i complessi intrecci fra politiche artistiche, substrati, persistenze e soluzioni estemporanee.

Va detto che dall'anno del convegno (1983) a oggi, tali macroscopiche lacune, soprattutto in termini di inquadramento generale, sono state colmate. Per quanto concerne l'ambito architettonico due preziosi volumi, col loro

¹ T.K. KIROVA, *Quale Barocco in Sardegna?*, in «Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna», Atti del Convegno Nazionale (Cagliari-Sassari, 2-5 maggio 1983), Napoli 2008, p. XXXV.

ricco patrimonio iconografico e le diverse schede di approfondimento sui singoli monumenti a firma di Francesca Segni Pulvirenti e Aldo Sari, per il periodo che va dal tardogotico al periodo rinascimentale e da Salvatore Naitza, per l'architettura prodotta dal tardo '600 all'età neoclassica, hanno contribuito, assieme a numerose altre pubblicazioni più mirate, a chiarire le complesse dinamiche culturali che hanno caratterizzato quell'ampio arco cronologico² entro il quale ricade anche la complessa vicenda della Parrocchiale di San Vero Milis, un monumento che merita un'attenzione particolare per il suo carattere "sperimentale" in bilico fra innovazione e tradizione, con forti elementi di precocità e originalità (fig. 1).

2. *L'intitolazione della chiesa.* – La parrocchiale di San Vero Milis si distingue da molte chiese del periodo per la presenza, sia all'interno sia in facciata, di un numero notevole di date ed epigrafi utili a inquadrare in modo abbastanza preciso le vicende costruttive dell'edificio o, almeno, a porre dei punti fermi sui quali elaborare ipotesi plausibili. Tali documenti non aiutano tuttavia a chiarire uno dei primi quesiti che si presentano a chi studia la chiesa: l'intitolazione a Santa Sofia Vergine e Martire.

Dai martirologi sappiamo che molte sante martiri portavano il nome di Sofia: il 18 settembre si commemora una Santa Sofia martirizzata a Cipro insieme Sant'Irene; il 30 aprile si celebra la festa di Santa Sofia Vergine che subì il martirio a Fermo nel III secolo e, ancora, il 15 maggio si ricorda un'altra Santa Sofia Vergine martirizzata con Santa Quinilla presso le Terme di Diocleziano in epoca ignota; infine, il 30 settembre è ricordata Santa Sofia Vedova, milanese di nobili origini, che subì il martirio con le sue tre figlie Fede, Speranza e Carità sotto l'imperatore Adriano. In questo quadro va inserito il culto di origine orientale alla Divina Sapienza (Θεία Σοφία), alla quale era dedicata la basilica giustiniana a Costantinopoli.

Nella parrocchiale di San Vero Milis l'unica epigrafe in cui compare il nome della Santa Vergine e Martire è collocata in facciata, all'interno del timpano del portale principale (fig. 2); riferisce della solenne consacrazione dell'edificio e dell'altare maggiore da parte dell'arcivescovo arborense Gio-

² F. SEGNI PULVIRENTI / A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, nella collana *Storia dell'arte in Sardegna*, con schede di Ivo Serafino Fenu, Marisa Porcu Gaias, Francesca Segni Pulvirenti, Marcella Serreli, Nuoro 1994; S. NAITZA, *Architettura dal Tardo '600 al Classicismo purista*, nella collana *Storia dell'arte in Sardegna*, con schede di Giorgio Costa, Ivo Serafino Fenu, Salvatore Naitza, Maria Antonietta Serra, Nuoro 1992.

vanni Vico Torrellas il 18 maggio del 1742³. Eppure questa titolazione così tarda lascia perplessi: Pietro Lutzù in una pubblicazione dedicata alla leggenda della Chiesa di San Vero Milis, edita nel 1898, descrive un bassorilievo marmoreo collocato a mo' di paliotto nell'altare di San Sebastiano raffigurante Santa Sofia Vedova con le sue tre figlie Fede, Speranza e Carità. Attualmente di quest'opera non rimane traccia e al suo posto vi è la figura a mezzo busto del santo eponimo: una lapide data l'altare proprio al 1898 ma è probabile che allora sia stato sostituito solo il bassorilievo e completata la parte superiore. Se quanto riportato da Lutzù fosse vero ci troveremmo, dunque, alla presenza di due culti differenti per uno stesso nome⁴.

A rendere ancora più contorto il problema dell'intitolazione contribuisce anche l'antica leggenda che vorrebbe l'edificio fondato col denaro di una donna di origine greca la quale, in un tempo imprecisato, approdò in una spiaggia non lontana dal villaggio⁵. Che la tradizione popolare tramandi, inconsapevolmente, attraverso l'origine greca della donna, il ricordo di un antico culto legato alla dominazione bizantina nell'isola è tutt'altro che improbabile e, del resto, il paese è ricco di edifici dedicati a santi particolarmente venerati dalla chiesa orientale, ancora presenti o dei quali si conserva la memoria: San Teodoro Studita (da cui il toponimo del paese), San Michele Arcangelo, San Salvatore, San Nicola di Mira e, forse, Santa Barbara⁶. È certo

³ L'avvenimento è ricordato anche in un manoscritto in lingua spagnola conservato nell'archivio parrocchiale firmato da Maurizio Carrus. Lo stesso Carrus (figura eccentrica di sarto, copista e letterato che operò a San Vero Milis nella prima metà del XVIII sec.), autore e trascrittore di diversi drammi sacri e di raccolte di *gosos*, tra il 1726 e il 1727, nel *Libro de Gosos de la Cofadria de lo Spirito Santo de la Villa de Santo Vero Milis*, in due *gosos*, il primo *In festo Sanctae Sophiae Virginis & martiris* per il 16 gennaio, il secondo *In dedicatione S. Sophiae V[irginis] et M.[artiris]* per il 17 giugno, chiarisce che si tratta della santa nativa di Fermo, cfr. S. BULLEGAS, *La scena persuasiva. Tecnica scenica e poesia drammatica tra Sei e Settecento nel corpus manoscritto di Maurizio Carrus di San Vero Milis*, Alessandria 1996, pp. 340-342 e pp. 373-376. In realtà già nel *Libro dei defunti* di San Vero Milis la parrocchiale risulta dedicata a *S.ta Sophia Virgin y Martir* nel 1719 (Archivio arcivescovile di Oristano).

⁴ Per il Lutzù il bassorilievo risale a una data anteriore al 1604, anno della definitiva costruzione della chiesa, dunque di un edificio anteriore all'attuale ma, con motivazioni piuttosto contorte, escluderebbe che tale edificio fosse dedicato a Santa Sofia Vedova e Martire. P. LUTZÙ, *La leggenda della chiesa di San Vero Milis*, Cagliari 1898, pp. 15-16.

⁵ P. LUTZÙ, *La leggenda*, pp. 1-6.

⁶ Cfr. P.G. PIRAS, *I santi venerati in Sardegna nella storia e nella leggenda*, Cagliari 1958, pp. 232-233; F. CHERCHI PABA, *La chiesa greca in Sardegna. Cenni storici, Culti, Tradizioni*, Cagliari 1963; A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto-giudiciale*, Sassari 1978, pp. 97-107.

che nel 1224 l'edificio di culto più importante del paese risulta dedicato a San Teodoro, fino, almeno, al 1309⁷ che poi, per cause ancora ignote, venne abbandonato. Dovette succedergli come parrocchiale, di lì a pochi anni, la chiesa di San Salvatore, citata come *Parroquia antigua* nel *Libro dei defunti* del paese (Archivio arcivescovile di Oristano) e che, già nel Trecento doveva godere di una certa importanza se ad essa, nel 1336, venne donata una campana dalla giudicessa Benedicta, moglie di Ugone II⁸.

In tale guazzabuglio di culti che si sovrappongono, notizie frammentarie e contraddittorie, fonti lacunose, è possibile formulare solo ipotesi in merito alla titolazione della chiesa sanverese, la più probabile è quella che vedrebbe l'attuale edificio sorgere sulle rovine dell'antica chiesa di San Teodoro, della quale la parte presbiteriale, in opera bicroma di età romanica (fig. 3), sarebbe testimonianza⁹. Sulle sue rovine e sfruttandone una parte, venne eretto, tra fine XVI e inizi del XVII secolo l'attuale edificio poi dedicato a Santa Sofia Vergine e Martire. A favore di questa ipotesi gioca il fatto della mancanza di documenti che attestino una chiesa dedicata alla santa antecedenti il XVII secolo nonché l'assenza, all'interno dell'abitato, di altre strutture che si possano riferire alla documentata chiesa di San Teodoro. In tal caso si potrebbe ipotizzare che l'antico edificio, forse di origine bizantina e dedicato al santo eponimo, abbia subito una profonda ristrutturazione in età romanica, della quale è testimonianza, appunto, la muratura esterna dell'attuale zona absidale dell'attuale chiesa di Santa Sofia. Non è improbabile, infine, che durante l'erezione del nuovo edificio, vi sia stato un periodo di incertezza e confusione tra i diversi culti, dal più astratto culto alla Divina Sapienza di ascendenza orientale fino ai più "concreti" culti alla Santa Sofia Vedova e Martire e poi, nel corso del Seicento e, definitivamente, agli inizi del Settecento, alla Santa Sofia Vergine e Martire.

Queste ipotesi potevano essere chiarite, almeno in parte, dai restauri che interessarono la chiesa durante gli anni '80 del secolo scorso, in particolar modo il rapporto tra l'attuale edificio nonché le preesistenze e i problemi legati alla continuità d'uso dell'area, che risulta già frequentata in epoca romana e

⁷ D. SCANO, *Codice Diplomatico delle Relazioni tra Santa Sede e la Sardegna*, vol. I, Cagliari 1941, p. 59; F. MASONES, *Leyes Sinodales del Arbobispado de Arborea, y Obispado de Santa Justa*, Caller 1712, p. 645.

⁸ T. CASINI, *Iscrizioni sarde del Medioevo*, Cagliari 1906, pp. 74-75.

⁹ Roberto Coroneo intitola tale struttura muraria, correttamente datata al primo quarto del XIII sec., a *Sancta Sofia di Sancte Eru* ma, in realtà, nessuna fonte conferma tale titolazione a quella data. Cfr. R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al Primo '300*, nella collana *Storia dell'arte in Sardegna*, sch. 99, pp. 218-220, Nuoro 1993.

si trova sul limitare di un'area cimiteriale¹⁰. Purtroppo l'intervento di restauro, durato quasi una decina d'anni, è stato superficiale e lacunoso, privandoci di tutti quei dati necessari per compensare le numerose carenze documentarie¹¹.

3. *L'edificio (collocazione, descrizione, materiale epigrafico)*. – La chiesa sorge ai margini di San Vero Milis, dove l'abitato si arresta sulla barriera naturale costituita dal corso d'acqua *S'Arrieddu* verso est, in uno dei punti più bassi e umidi del paese. Tale posizione, particolarmente infausta dal punto di vista conservativo, mortifica l'edificio anche da quello puramente visivo. È da supporre che motivazioni forti debbano aver portato alla scelta di un sito così infelice: una, forse quella determinante, potrebbe individuarsi, come già sottolineato alla nota 10, in una continuità d'uso dell'area, mai interrotta e che, almeno dal periodo tardoromano, ha avuto un'utilizzazione legata al sacro.

Pur penalizzato da una simile ubicazione, l'edificio si impone per le notevoli dimensioni, grazie anche all'andamento pressoché pianeggiante del paese e alle basse case che lo circondano. Il paramento lapideo della facciata (fig. 4) è realizzato in conci di tufo, arenaria e trachite verde; le prime due varietà predominano nella parte centrale e nel coronamento, mentre la terza qualifica maggiormente le parti estreme del prospetto. Non sembra, comunque, che nell'uso differenziato delle tonalità della pietra vi sia stata la ricerca di un qualche disegno preordinato, sembrerebbe, piuttosto, che il combinarsi del verde della trachite col luminoso e dorato colore del tufo e dell'arenaria sia del tutto casuale. Tuttavia, questa policromia discreta crea un effetto pittoricamente vibrante e riesce ad animare l'ampia superficie della facciata. La pezzatura stessa dei conci, più regolare nella parte inferiore, con grossi blocchi rettangolari alternati qua e là con altri di minori dimensioni, più piccoli e irregolari nella parte superiore, contribuisce a spezzare la monotonia della superficie.

Tutti gli elementi decorativi sono concentrati nelle cornici dei tre portali di gusto schiettamente rinascimentale. Quello centrale (figg. 5a, b) è formato da un timpano sorretto da una doppia cornice poggiante su due coppie di

¹⁰ È stato notato, a tal proposito, che «in Sardegna assistiamo ad un dato che sembra costante: la cattedrale sorge nell'ambito di un'area funeraria tardo romana o paleocristiana», in L. PANI ERMINI, *La Sardegna e l'Africa nel periodo vandalico*, in «L'Africa romana», atti del II Convegno di Studio, Sassari 1984, cit., p. 121. È una situazione che può essersi verificata anche per il San Teodoro di San Vero Milis che, pur non essendo chiesa cattedrale era, comunque, l'edificio di culto più importante del villaggio.

¹¹ Cfr. I.S. FENU, *San Vero, la chiesa bistrattata*, in «L'Unione Sarda», p. 18, 20/02/1990; I.S. FENU, *L'ombra cupa dei cattivi restauri*, in «L'Unione Sarda», p. 13, 25/10/1994.

semicolonne, tortili quelle interne e scanalate quelle esterne. I quattro capitelli presentano un'elaborata decorazione fitomorfa difficile da interpretare per il cattivo stato di conservazione del materiale lapideo e, per lo stesso motivo, è oramai impossibile leggere i motivi decorativi dei plinti. La fascia interna che separa le due colonne e la doppia cornice del timpano è percorsa da un fregio continuo a girali mentre la piattabanda dell'architrave presenta una duplice teoria di palmette specularmente disposte rispetto a un asse orizzontale. La modanatura interna dell'architrave è interrotta, nella parte mediana, da un concio su cui sono stati modellati quattro volti grotteschi dalle cui bocche fuoriescono dei racemi, nella parte superiore invece vi è incisa, in numeri romani, una data interpretabile come 1638 (fig. 6).

I portali laterali, di dimensioni minori, presentano anch'essi un timpano triangolare con doppia cornice, all'interno della quale corre un fregio a girali. Le due colonne scanalate poggiano su plinti oramai illeggibili e hanno capitelli decorati con motivi vegetali. In entrambi i portali la parte mediana dell'architrave presenta il rilievo di una testina angelica alata (fig. 7).

Una zoccolatura aggettante e modanata si estende tra i portali per tutta la lunghezza della facciata. Aggettante e modanata è pure la cornice che attraversa la parte mediana del prospetto sopra il portale principale nonché quella che conclude, a un'altezza superiore, le ali dell'edificio. La parte alta è caratterizzata da un ampio oculo circolare in trachite rossa, contornato da una cornice cigliata e variamente modanata di chiara origine gotico-catalana che aggiunge una nota di colore contrastante alla dominante giallo-verde della facciata. Un'altra cornice in aggetto separa questa zona dall'originale coronamento che conclude il prospetto: dalle due estremità di un ampio lunettone centrale si dispiegano, in crescendo, due ali che si interrompono bruscamente allineandosi alle verticali del corpo mediano.

Il lato nord della chiesa, oggi intonacato, mostrava fino a qualche decennio fa la struttura in *opus incertum*. Su di esso si aprono sei finestre ottagonali, alcune in trachite verde, altre in trachite rossa; dello stesso materiale sono pure i gocciolatoi e le mensole che sporgono dalla parete. Analoga struttura si ripete nel lato sud dove, però, l'ultima finestra verso ovest è stata obliterata durante l'erezione della torre campanaria settecentesca.

L'esterno della zona presbiteriale si presenta mosso e articolato ma è deturpato dall'escrescenza semicircolare di una cappella, dedicata alla cosiddetta Madonna di Spagna, costruita a metà del secolo scorso¹². La parte centrale è

¹² La cappella fu eretta sfondando il muro perimetrale a sinistra dell'altare maggiore e venne dedicata alla *Madonna di Spagna*, titolo originato da una statua della Vergine col

occupata dal coro quadrangolare: si tratta di una struttura muraria realizzata in conci di basalto e arenaria disposti alternativamente; la particolare bicromia, la scarpa e la perfetta stereotomia dei conci, la datano, come già accennato precedentemente, al periodo romanico. Sul lato sud del coro vi è una finestra rettangolare strombata, nascosta in parte dalla cappella novecentesca. Un'apertura ottagonale, più tarda e coeva a quelle presenti nei muri laterali, dà luce all'interno.

L'icnografia rivela subito il tentativo, da parte dei costruttori, di creare un edificio la cui spazialità risultasse ampia e luminosa: uno degli espedienti adottati fu quello, per esempio, di giocare su una pianta quasi quadrata, addirittura più larga (m 24) che profonda (m 22.80 escluso il coro) (figg. 8a, b, c). All'interno si impone subito l'alta navata voltata a botte a tutto sesto (alta m 11.30 e larga m 7.80), interrotta da due archi *doubleaux* che poggiano su quattro imponenti pilastri cruciformi che creano tre ampie campate (fig. 9). Su questa unica navata, che riceve luce dal rosone¹³, si affacciano tre cappelle per lato, piuttosto profonde (m 6.30), di pianta rettangolare e coperte con volte a padiglione lunettato (fig. 10) di indubbio gusto rinascimentale¹⁴. Ogni cappella è illuminata da due finestre ottagonali che in origine dovevano avere una forma quadrangolare; la stessa copertura è presente nel presbiterio che conclude la navata.

Del tutto marginali risultano invece le decorazioni plastiche presenti all'interno della chiesa, concentrate per lo più negli intradossi e nelle fasce esterne delle arcate principali nonché in qualche peduccio di sostegno delle volte che coprono le cappelle laterali. I motivi decorativi presenti sono in gran parte estrapolati dal repertorio gotico-catalano ma averli riquadrati en-

Bambino, mutilata in alcune parti e con chiari segni di bruciature, che approdò sulle coste di San Vero Milis il 10 aprile 1937 e che, in pieno clima anticomunista, si pensò provenisse dalla Spagna dove imperversava la guerra civile, «quasi a fuggire le vessazioni sacrileghe degli atei, che hanno inondato di sangue e di onta la desolata Spagna» (dalla *Pregghiera alla Madonna di Spagna*). Il crescente fervore popolare portò alla costruzione di un'apposita cappella (12 maggio 1948-1956).

¹³ La navata riceveva luce, a oriente, anche dalla finestra rettangolare posta sopra l'arco trionfale e obliterata negli anni '50 per ospitare un mediocre dipinto raffigurante Santa Sofia.

¹⁴ Nella terza campata (la più vicina alla zona presbiteriale) la luce delle arcate che immettono nelle cappelle laterali è maggiore che nelle altre, rispettivamente m 5.22 la prima, m 5,05 le rimanenti; tale differenza, troppo piccola per ritenerla atta a creare un maggior spazio davanti al presbiterio e troppo grande per considerarla un errore da parte delle maestranze, potrebbe essere interpretata come una correzione ottica al fine di evitare un eccessivo schiacciamento prospettico dell'ultima campata.

tro piatte cornici quadrate, riesce a “normalizzarli” in un ambiente che di iberico non ha più nulla; il lavoro di intaglio del tufo è così epidermico che quasi scompare in una veduta d’insieme. Assolutamente prive di decorazioni sono le arcate che separano le cappelle mentre una leggera modanatura qualifica la cornice che corre senza interruzione sopra le arcate dell’imposta della volta a botte. Da questo repertorio si discosta solamente l’arcata a sinistra della terza campata vicino al presbiterio dove l’intradosso è decorato da un motivo fitomorfo a girali che si differenzia anche per il trattamento più incisivo e plasticamente rilevato. Non è improbabile che l’arcone sia stato ornato, per la sua impronta decisamente classicheggiante, nella prima fase della costruzione e decorazione interna dell’edificio, quando più forte era il richiamo a motivi rinascimentali mentre a una fase successiva sono ascrivibili gli altri di gusto gotico-catalano che riprese vigore già ai primi del Seicento attraverso l’esperienza legata alla tradizione dei *picapedrers* locali. Di gusto classicheggiante sono anche i pilastri fortemente scanalati che sorreggono l’arco trionfale.

Il presbiterio è leggermente sopraelevato rispetto al piano di calpestio della chiesa ed è transennato da una balaustrata in marmo. L’altare maggiore, ricco di marmi policromi finemente modellati, risale alla prima metà del ’700. Ancora di gusto barocco è il fonte battesimale risalente al 1805 mentre il pulpito marmoreo, del 1833, ha una linearità oramai neoclassica¹⁵.

Come già sottolineato in premessa, la parrocchiale di San Vero Milis è ricca di epigrafi e date che aiutano, anche se non esaustivamente, a ricostruirne le fasi evolutive. Durante una delle tante fasi di restauro è venuta alla luce quella originaria del 1604, collocata nello stipite destro dell’arco trionfale nella quale, oltre alla data conclusiva dei lavori della fabbrica, sono riportati, tra l’altro, i nomi dei due capi capimastri, il genovese Agostino Careli e il cagliaritano Francesco Escano, nonché l’insolita sottolineatura che l’opera fu realizzata col contributo di tutto il paese¹⁶ (figg. 11a, b).

¹⁵ Sopra il pulpito marmoreo del 1833 vi è ancora un paracielo ligneo policromo di fattura certo più antica; è probabile che lo stesso pulpito in origine fosse in legno e sorretto da colonne in pietra. Per la recente costruzione di un altare dedicato alla Madonna di Spagna sono state utilizzate due colonne che potrebbero aver svolto una simile funzione: un pulpito, quindi, sul modello di quello ancora presente nella chiesa di Santa Maria del Regno ad Ardara (fine sec. XVI - inizi sec. XVII).

¹⁶ In realtà l’epigrafe era già nota attraverso una trascrizione ottocentesca collocata all’interno del coro, sopra la porta che immette nella sacrestia. L’originale fu probabilmente obliterato quando vennero collocati ai due lati dell’altare, durante il XVIII sec., i tabernacoli marmorei, uno dei quali copre la parte bassa dell’epigrafe.

Gli altri elementi utili a ricostruire la cronologia della chiesa si trovano in facciata: oltre alle già citate date incise nella parte mediana dell'architrave del portale principale in numeri romani e, all'interno del timpano dello stesso portale, l'epigrafe marmorea in cui viene ricordata la consacrazione dell'altare maggiore nel 1742, sempre in facciata, nel lunettone di coronamento, è collocata una lastra in arenaria talmente deteriorata per cui è impossibile intravedervi qualsiasi notazione. Con buona probabilità possiamo identificare tale lastra con una terza epigrafe che riportava i dati riguardati la conclusione della facciata e della quale parla l'Angius a metà Ottocento: «La terza è nella stessa facciata, indica il compimento della medesima dieci anni dopo la consacrazione (cioè nel 1752) essendo priore Paolo Lutz e capimastri Milano Vargiu e Giuseppe Cadeddu, ma restano illeggibili le altre parole, che indicavano chi avesse fatto le spese, se il comune o l'antico oratorio di Santa Croce»¹⁷. Altre epigrafi settecentesche, ottocentesche e novecentesche riguardano arredi liturgici e consacrazioni di altari laterali ma non danno indicazioni utili a chiarire le varie fasi di sviluppo dell'edificio lasciando numerose zone d'ombra e notevoli elementi di ambiguità.

4. *La critica.* – La parrocchiale di San Vero Milis comparve nella letteratura artistica nel momento in cui studiosi quali Salinas e Maltese cercarono di ricostruire l'evoluzione dell'architettura sarda tra XVI e XVIII secolo. Fu proprio il Salinas a segnalare l'edificio in un articolo, apparso nel 1958, dedicato ai primi esempi di edilizia rinascimentale in Sardegna. Dopo aver esaminato i monumenti più importanti dei grossi centri cittadini passò ad analizzare quelli presenti nei centri minori, tra cui la Santa Sofia che definì «assai modesta [...] interessante soprattutto perché è il primo esempio datato di architettura del Rinascimento in provincia». Per l'autore a progettare l'edificio fu il cagliaritano Francesco Escano mentre scarso dovette essere l'apporto del genovese Agostino Careli, mancando nella chiesa un qualsivoglia riferimento all'«architettura [che] fioriva rigogliosissima con forme nobili, evolute, perfettamente classiche»¹⁸ negli stessi anni nella città di Genova. Sempre Salinas, l'anno seguente, ritornò sull'argomento definendo l'opera

¹⁷ V. ANGIUS, in G. CASALIS, *Dizionario Geografico Storico-Statistico-Commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, vol. XVIII (1849), Torino 1833-1856, cit., p. 900.

¹⁸ R. SALINAS, *L'architettura del Rinascimento in Sardegna. I primi esempi*, in «Studi Sardi», voll. XIV-XV, Sassari 1958, cit., p. 365.

dell'Escano «modesta espressione di arte popolare [...] ma sempre ricca di personalità¹⁹ ed evidenziando il fatto che mentre in un centro minore come San Vero Milis veniva eretta la parrocchiale in forme oramai rinascimentali, a Oristano, nel primo ventennio di Seicento, si continuavano a costruire edifici interamente gotici.

Nel 1962, nel volume *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Corrado Maltese istituì un parallelo tra la chiesa e il Sant'Agostino di Cagliari, prototipo dell'architettura rinascimentale in Sardegna, rilevando però che «la parrocchiale di San Vero Milis per quanto lessicalmente sia una creazione organica e completa in senso rinascimentale [...] non raggiunge l'intensità espressiva del Sant'Agostino». Per l'autore «la facciata costituisce, poi, una soluzione ammirevole e unica nel suo genere di un problema tipico dell'edificio basilicale»²⁰. Sempre nello stesso volume alla chiesa fu dedicata un'ampia scheda curata da Renata Serra nella quale venne sottolineata la ricerca da parte dell'Escano di «effetti di ampiezza»²¹. Al capomastro cagliaritano fu inoltre assegnata una cappella nella chiesetta di Santa Lucia in Castello a Cagliari, dove compare lo stesso tipo di volta lunettata che copre il presbiterio e le cappelle laterali della Santa Sofia di San Vero Milis. Nell'analizzare la facciata vennero poi segnalati i numerosi motivi arcaizzanti in essa presenti, fra cui il rosone cigliato e i mascheroni sbavanti nastri²² mentre il lunettone di coronamento fu interpretato come il naturale prolungamento della linea disegnata dalla volta a botte retrostante²³.

Su questo argomento i due autori ritornarono nel 1969 proponendo una ipotesi diversa sull'origine del singolare coronamento: «Questo partito decorativo potrebbe essere interpretato con una soluzione casuale e scarsamente si-

¹⁹ R. SALINAS, *L'evoluzione dell'architettura in Sardegna nel Seicento*, in «Studi Sardi», vol. XVI, Sassari 1958-59, cit., p. 404.

²⁰ C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962, cit., p. 30.

²¹ R. SERRA, C. MALTESE, in *Arte in Sardegna*, sch. n. 120, pp.230-231.

²² Il motivo dei mascheroni sbavanti nastri è stato attentamente studiato dal Maltese; forse di origine classica, venne usato frequentemente nel periodo romanico in tutta Europa ma mancano documenti che lo attestino contemporaneamente in Sardegna dove troverà, invece, una notevole diffusione tra fine '500 e primo '700. Per Maltese è uno dei segni di un cosciente orientamento neoromanico e di una «persistente e polemica affermazione di arcaismo» nelle decorazioni e nelle architetture del '600 e del '700 in Sardegna, cfr. C. MALTESE, *Persistenze di motivi arcaici tra il XVI e XVIII secolo in Sardegna*, in «Studi Sardi», vol. XVII, Sassari 1959-1961, pp. 462-472.

²³ Per Maltese «è proprio dall'esistenza di una retrostante volta a botte e non da assimilazioni barocche che scaturisce quasi sempre la linea terminale ondulata di tante facciate seicentesche sarde», in C. MALTESE, *Persistenze*, cit., pp. 470-471.

gnificativa se non lo trovassimo ripetuto, sia pure con qualche variante, in molte chiese successive, in particolar modo nel San Sebastiano di Sorradile (1642) e nella chiesa del Convento di Pozzomaggiore (1790). Anzi, la chiesa di Sorradile proprio per il fatto di presentare nel prospetto quelle due alette laterali con una curva secca e concava verso il basso, lascia pensare che l'unica spiegazione plausibile di quelle alette sia che esse rappresentino il frutto di una trascrizione meccanica di qualche disegno barocco di un prospetto costituito da un corpo mediano avanzato a pianta circolare racchiuso da due ali concave, pressappoco come il prospetto di Santa Maria della Pace di Pietro da Cortona [a Roma]. Se così accadde veramente, come tutto lascia credere, si può dire che con la facciata di Santa Sofia di San Vero Milis viene per la prima volta introdotto e vernacolizzato, accanto ai precedenti elementi gotici e classici, anche un elemento tipico dell'architettura barocca, cioè il prospetto scenografico ad ali²⁴. Per Maltese e Serra, comunque, tale processo di vernacolizzazione agì riducendo a due dimensioni il motivo barocco, in funzione puramente lineare.

Bisognerà aspettare il 1994 per vedere meglio inquadrato l'edificio di culto sanverese all'interno del più ampio panorama isolano con la pubblicazione del volume *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale* a cura di Francesca Pulvirenti Segni e Aldo Sari per la collana *Storia dell'arte in Sardegna*. Oltre a un'ampia scheda di approfondimento, nel volume compaiono alcune notazioni che puntualizzano le intuizioni di Corrado Maltese e Renata Serra. Aldo Sari, riprendendo un'annotazione di quest'ultima, evidenzia nella Santa Sofia le «belle proporzioni dell'aula che si dilata nelle ampie e luminose cappelle laterali, una concezione dello spazio e della luce di sapore ormai classico» e, poco più in là, che «di straordinaria novità è poi la copertura della tribuna e delle cappelle a padiglioni lunettati»²⁵.

Infine, in un ampio articolo a firma del sottoscritto, si dà risalto e si approfondisce il concetto e le ragioni del cosiddetto "eclettismo combinatorio" e del sincretismo che caratterizzano e impregnano gran parte della produzione architettonica isolana tra XVII e XVIII secolo e dei quali la Santa Sofia, soprattutto nel prospetto, costituisce uno dei testi più interessanti²⁶.

²⁴ C. MALTESE / R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in «Arte in Sardegna», Milano 1973 (I ed. Venezia 1969), cit., pp. 310-311.

²⁵ F. PULVIRENTI SEGNI / ALDO SARI, *Architettura tardogotica*, sch. 65 di I.S. FENU, cit., p. 228-237, Nuoro 1994.

²⁶ I.S. FENU, *Ad Maiorem Dei gloriam. Alcuni episodi architettonici del barocco provinciale in Sardegna*, in «Professione ingegnere. Bollettino dell'Ordine degli ingegneri della Provincia di Oristano», n. 66, settembre 2011, pp. 10-16.

5. *Problematiche aperte.* – Dall'exkursus critico che ha interessato la parrocchiale di San Vero Milis emergono alcuni dati significativi e ricorrenti: la precoce e coerente adozione di moduli rinascimentali seppure interpretati da una sensibilità del tutto provinciale; il manifestarsi, in facciata, di quell'ecllettismo combinatorio che caratterizza l'architettura del periodo e che attinge, con molta disinvoltura, a motivi tratti dal repertorio romanico, gotico, rinascimentale e, per la prima volta, barocco, indirizzati, tutti, verso esiti grafico-planari.

Sulla scorta di queste indicazioni credo sia utile un confronto tra la chiesa di Santa Sofia e alcuni significativi edifici eretti nello stesso periodo e sufficientemente studiati, per meglio inquadrarla, nelle sue analogie e/o differenze, nel complesso panorama architettonico del XVII secolo. Anche per questo ritengo necessaria un'ulteriore puntualizzazione sulle fasi costruttive della struttura. Tutti gli autori citati sono partiti dalla considerazione che la chiesa venne eretta nel 1604; in realtà quella data, interpretando correttamente l'epigrafe, è riferita all'ultimazione dei lavori (esclusa la facciata). L'opera fu costruita per mandato dell'arcivescovo di Oristano Antonio Canopolo²⁷ che ricoprì tale carica fin dal 1588 e, come già evidenziato, "col contributo di tutta la villa". Le dimensioni della chiesa, notevoli per quelle che devono essere allora le possibilità economiche del paese, fanno pensare a un'elaborazione piuttosto lenta anche se rispettosa del progetto originario e l'impegno collettivo della popolazione, sottolineato nell'epigrafe, sembrerebbe nascondere, invece, difficoltà nel portarla a termine. Per tutti questi motivi ritengo sia plausibile far risalire l'inizio dei lavori a fine anni '80 o, al massimo, ai primissimi anni '90 del XVI secolo. Tale datazione accentua notevolmente il carattere precoce dell'edificio che segue a ruota l'erezione della Chiesa del Carmine (distrutta dai bombardamenti nel 1943) e del Sant'Agostino di Cagliari, della Chiesa di Santa Caterina a Sassari e del transetto e delle navate longitudinali della Cattedrale di Alghero. Si tratta di strutture sorte intorno al 1580 e che si caratterizzano, per usare le parole di Corrado Maltese, per «un netto mutamento di gusto: da forme dichiaratamente gotiche di ispirazione iberica si passa a forme approssimativamente rinascimentali»²⁸.

Ma questa repentina inversione di rotta è comprensibile nei grossi centri e ha trovato una spiegazione non tanto nel manifestarsi di un Rinasci-

²⁷ C. EUBEL, *Hierarchia Catholica Medii Aevi*, vol. III, Passau 1914; R. BONU, *Serie cronologica degli Arcivescovi di Oristano*, Sassari 1950, pp. 98-103.

²⁸ C. MALTESE, *L'Architettura del Cinquecento in Sardegna e la politica artistica di Filippo II*, in «Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura», Cagliari 1963, cit., p. 271.

mento tardivo quanto, sempre citando il Maltese, in «un fenomeno diverso e ben preciso e cioè di un riflesso del neo-purismo classicista voluto da Filippo II e assorbito dall'ambiente sardo in forme che rivelano un accento del tutto particolare»²⁹. Stupisce individuarla, pertanto, con un simile tempismo, in un piccolo centro come San Vero Milis e con scarsissime concessioni alla moda imperante ancora gotica, imposta e perpetuata dai *picapedrers* sardi.

Se, veramente, fu l'Escano l'ideatore dell'edificio, bisogna riconoscergli una qualche autonomia creativa pur all'interno di schemi già sperimentati. Dovette approfittare del clima culturalmente favorevole creatosi a seguito della politica artistica di Filippo II, realizzata con coerenza nella chiesa di Sant'Agostino a Cagliari da uno dei fratelli Frattino (architetti delle fortificazioni urbane volute dal monarca), doveva essere a conoscenza del *Trattato di Architettura* del Serlio (1537-1575)³⁰ e, forse, de *I quattro libri dell'architettura* del Palladio (1570). Ora, dopo aver sperimentato l'uso della volta a padiglione lunettata nella chiesetta cagliaritana di Santa Lucia, in un tessuto in cui predominavano ancora le volte a crociera e i costoloni a ogiva in perfetto stile catalano, l'Escano si trovò a usarle in un contesto più libero e non condizionato quale doveva essere quello di San Vero Milis. Qui la volta lunettata³¹ acquista una funzione fondamentale, viene utilizzata, infatti, per coprire parte dell'area presbiteriale da cui la fabbrica è partita sfruttando una struttura già esistente e viene riproposta, più o meno con le stesse dimensioni, nelle cappelle laterali (tre per lato) con un processo che oggi potremmo definire di "iterazione modulare".

Non credo sia inutile sottolineare, a questo punto, come tutto l'edificio sia proporzionato e risulti cadenzato da un ritmo ternario: tre cappelle per parte, con ogni parete interna scandita da tre semicerchi d'imposta delle lunette; l'ampia volta a botte divisa dagli archi traversi in tre campate; e, ancora, il bilanciamento stesso delle arcate, per cui, quelle di dimensioni

²⁹ C. MALTESE, *L'Architettura del Cinquecento*, cit., p. 272.

³⁰ Che il trattato del Serlio fosse conosciuto in Sardegna è stato confermato dalla pubblicazione della "Biblioteca" di Giovanni Fara (morto nel 1580), dove compare in un'edizione veneziana del 1565. Cfr. I.F. FARA, *Bibliotheca* (Manoscritto del XVI secolo traslitterato, referenziato e collazionato da S. FRASCA), Quartu S. Elena s.d. [1989], pp. 220-221.

³¹ Questo tipo di copertura, così comune in ambito toscano, romano e napoletano, è rarissimo in Sardegna, dove per la copertura di ambienti chiesastici è sempre preferita la volta a botte, cfr. R. SALINAS, *Lo sviluppo dell'architettura in Sardegna dal Gotico al Barocco* (Relazione generale), in «Atti del XIII congresso di Storia dell'Architettura», Cagliari 1963, pp. 261-269.

minori (tra una cappella e l'altra) corrispondono, pressappoco, a un terzo degli archi *doubleaux* che sostengono la volta a botte mentre, rispetto a questi, le arcate che si affacciano sulla navata principale corrispondono ai due terzi. Si tratta di una partizione spaziale certamente elementare ma acquista significato in un ambiente in cui qualsiasi "canone" veniva annullato da procedimenti costruttivi che preferivano far crescere l'edificio per aggregazioni, ampliamenti successivi spesso del tutto estemporanei e a prescindere da ogni intento progettuale.

Credo si possa individuare ancora un elemento che, in qualche modo, supporta l'ipotesi di un'intenzionalità sperimentale all'interno della costruzione. Il Salinas affermò che per spiegare l'origine della chiesa a navata unica nell'epoca della Controriforma in Sardegna divenne secondario, al contrario di altri ambiti culturali, il rimando diretto al prototipo romano della Chiesa del Gesù: «il tipo della chiesa gotico catalana, a unica navata, con *capilla mayor* e senza transetto, spesso ingrandita da cappelle laterali aggiunte una alla volta tra contrafforte e contrafforte, era il più comune e non c'era bisogno di guardare fuori di casa per trovare un modello anche al nuovo stile, bastando sostituire una volta a botte a tutto sesto alla copertura lignea d'uso corrente o, addirittura, alla volta a botte a sesto acuto usata eccezionalmente a Cagliari in Santa Maria di Bonaria. Gli archi traversi potevano rimanere e rimasero³². L'autore, a supporto di tale teoria che afferma il passaggio non traumatico tra la chiesa gotico-catalana e quella a navata unica con cappelle laterali di stampo controriformista, propone il confronto tra l'icnografia di alcuni edifici in cui tale continuità è facilmente percepibile. Accostando tale serie alla pianta della Santa Sofia appare chiaro come anch'essa si ponga su quella scia ma, anche, che lo schema viene in parte stravolto. Nella chiesa sanverese le cappelle laterali hanno una profondità del tutto inconsueta e le ampie arcate di collegamento determinano un forte elemento di ambiguità, per cui sembra di trovarsi all'interno di un edificio a tre navate più che in uno monavato con cappelle laterali: una qualificazione spaziale certo maggiormente vicina allo spirito che domina alcune architetture tardoquattrocentesche dell'Italia centro-settentrionale anziché quella allora dominante in Sardegna tesa ad adattare e ad aggiornare, in maniera indolore, una spazialità legata al mondo iberico.

È un esempio, un "esperimento", quello della Santa Sofia, che rimarrà sterile. Il riavvicinarsi a icnografie a più navate si scontrerà, infatti, con le

³² R. SALINAS, *L'evoluzione dell'architettura*, cit., p. 403.

indicazioni e le raccomandazioni del Concilio di Trento in materia di edilizia sacra, miranti ad abolire le navate laterali per far convergere l'attenzione dei fedeli in direzione dell'altare maggiore, luogo deputato alla celebrazione del rito eucaristico; disposizioni facilmente recepibili dalle maestranze sarde abituate a simili schemi dal persistere di modelli gotico-catalani.

Un altro aspetto che ritengo sia utile analizzare è il rapporto decorazione-struttura architettonica che colloca la chiesa sanverese al di fuori dei più comuni schemi allora in auge. Ho già evidenziato come il trattamento plastico degli elementi portanti dell'edificio risulti del tutto secondario, si potrebbe dire superfluo nel complesso della fabbrica; manca un qualsiasi programma iconografico e il lavoro degli scalpellini appare come una concessione, uno strappo alla regola in ossequio alla moda imperante. Si pensi alla parrocchiale di Ardauli (figg. 12a, b) eretta tra il 1630 e il 1680 e attentamente studiata da Renata Serra, per la quale l'edificio si impone «per la mirabile freschezza popolare con cui vengono a comporsi nel suo contesto strutturale-decorativo elementi stilistici diversissimi. Motivi bizantini, romanici, gotici, rinascimentali e protobarocchi qui si incontrano quasi a rappresentare l'intero patrimonio culturale isolano fino al momento dell'erezione della chiesa»³³. Solo nel prospetto sono stati contati 137 motivi d'ornato e un numero ancor più cospicuo all'interno, «una fioritura decorativa addirittura lussureggiante»³⁴. Insomma, in un contesto del genere, sembrerebbe che, al contrario di quanto avviene nella Santa Sofia, la struttura architettonica sia subordinata alla decorazione, un intrico di motivi fito-antropo-zoomorfi che si abbarbicano e soffocano gli elementi portanti dell'edificio. In questo caso si tratta, nonostante la presenza di motivi anche rinascimentali, di un edificio ancora legato al gotico-catalano sardo, ma lo stesso avviene, anche se in modo più pacato e sicuramente con più ordine, nella parrocchiale di Sorradile dedicata a San Sebastiano (1637-1642) (fig. 13) che vanta un'impostazione improntata al nuovo gusto ma che «per l'assenza di proporzioni veramente classiche, l'eccessiva ampiezza di quelle curve a pieno centro, l'insistenza nel segnare ogni articolazione delle strutture "orlandole" con rosse cornici e fregi ricchissimi di intagli portano a credere che non sia del tutto fuori luogo sentire delle analogie con l'atteggiamento dei picapedras di Sorradile e i maestri alto-

³³ R. SERRA, A. GARAU, *La chiesa parrocchiale di Ardauli. Un singolare monumento sardo del XVII secolo*, Estratto da «Studi Sardi», vol. XX, Sassari 1966-1967, cit., p. 1.

³⁴ R. SERRA, A. GARAU, *La chiesa parrocchiale di Ardauli*, cit., p. 13.

medievali»³⁵. Si tratta, dunque, di un gusto e di un lavoro pressoché assenti nella Santa Sofia, dove tutto è giocato sul nitore delle superfici e sul gioco armonico delle arcate, esaltati da una luminosità diffusa che riduce a leggere increspature le decorazioni presenti nei sottarchi e negli estradossi.

Alcune considerazioni sono d'obbligo anche per il prospetto: qui il discorso si fa più complesso mancando in esso la coerenza stilistica che caratterizza l'interno e dove prevale l'accostamento di elementi spuri. Una certa continuità di intenti, nel senso di una proporzionalità meditata e coerente, si riscontra ancora nella parte bassa della facciata, caratterizzata dai tre portali timpanati in linea con i canoni rinascimentali. Portali simili compaiono in molti prospetti di chiese sarde tra fine '500 e per tutto il '600³⁶, penso a quello della parrocchiale di Macomer e a quello della parrocchiale di Ardauli ma, mentre in questi si riscontra un uso di elementi tratti dal repertorio rinascimentale (timpani, dentelli, ecc.), riutilizzati in un contesto o, meglio, adattati a una sintassi formale che di rinascimentale ha ben poco, nella parrocchiale di San Vero Milis tali citazioni avvengono all'interno di una precisa griglia modulare che non può essere dettata dal caso. A tale proposito mi chiedo fino a che punto possa essere accidentale l'affinità tra il portale centrale e un disegno tratto dal quarto dei già citati *I quattro libri dell'architettura* di Andrea Palladio. Penso, perciò, si possa parlare di uno schema "dotto" che, ancora, riesce a imbrigliare la fantasia e l'esuberanza decorativa e "anticlassica" delle maestranze che l'hanno messo in opera. Non che manchino, anche qui, le trasgressioni alla norma, basta confrontare il motivo dei mascheroni sbavanti nastri dei quali si è già detto anzitempo alla nota 22, ma si perdono nello schema d'insieme e nel rispetto sostanziale del disegno.

Questa coerenza viene a mancare nella parte mediana nel coronamento della facciata. Difficilmente l'impostazione originaria doveva prevedere il rosone e il coronamento lunettato in un edificio che fino ad allora aveva concesso così poco all'ecllettismo combinatorio sardo. Il tradimento di un progetto coerentemente rinascimentale presuppone, però, un'interruzione

³⁵ R. SERRA, A. GARAU, *La chiesa parrocchiale di Ardauli*, cit., p. 17.

³⁶ Il motivo della doppia cornice che sostiene il timpano presente nei portali della chiesa di San Vero Milis trova un precedente in un'edicola di gusto rinascimentale (1626) collocata all'interno del cosiddetto "Archivietto" nel Duomo di Oristano. Cfr. M. MANCONI DE PALMAS, *La chiesa di Santa Maria, Cattedrale di Oristano*, in «Quaderni Oristanesi», 5/6, Oristano 1984, p. 57; F. PULVIRENTI SEGNI, ALDO SARI, *Architettura tardogotica*, sch. 69 di I.S. FENU, p. 236, Nuoro 1994.

della costruzione della facciata e, dunque, almeno due fasi costruttive: una prima, quella dei portali, terminati nel 1638, una seconda addirittura settecentesca. A parte le incongruenze di natura stilistica altri elementi mi inducono a formulare una simile ipotesi e non ultimo il paramento lapideo nel quale il taglio dei conci diventa, nella parte superiore, irregolare e maggiormente frammentato rispetto a quello inferiore. Tale differenza potrebbe essere spiegata, appunto, con un'interruzione di lavori pressappoco all'altezza del cornicione che separa il portale centrale dal rosone, per cui verrebbe a configurarsi una situazione intermedia di "non finito" per la parte superiore con un'interruzione dei lavori che dovette durare a lungo. Un lasso di tempo in cui il paese venne decimato dall'epidemia di peste che imperversò in Sardegna dal 1652 al 1656 e poi dalla grave carestia del biennio 1680-1681, anch'essa con effetti devastanti in campo demografico³⁷. I lavori dovettero riprendere in un clima culturale profondamente mutato e incapace di capire le istanze che avevano guidato l'erezione di un simile edificio. Superato «il cruciale trentennio 1580-1610»³⁸ che vide in Sardegna il fiorire e il diffondersi di forme rinascimentali, prevalse quel gusto combinatorio anzidetto per cui «non appaiono più le forme gotiche allo stato puro, così come, salvo poche eccezioni [...] non appaiono più allo stato puro le forme rinascimentali»³⁹.

In tale temperie, che in ambito provinciale durò per tutto il XVII secolo e per buona parte del XVIII, dovette maturare l'idea del coronamento della chiesa di San Vero Milis: ecco il rosone gotico, ma incompleto e realizzato in forme incerte, ben lontano dai bellissimi rosoni della prima metà del Seicento nella parrocchiale di Nughedu Santa Vittoria (fig. 14), in quella di Ardauli e nel San Mauro di Sorgono; forse a questi si ispira ma di questi non riesce a raggiungere la qualità esecutiva né, tantomeno, a inserirsi come quelli in prospetti che, seppur eclettici, ribadiscono coerentemente un polemico e ostinato rifiuto del classico. Lo stesso lunettone alettato che conclude l'edificio andrebbe letto, quindi, come una ripresa o, al massimo, come un'ulteriore elaborazione di modelli oramai abbastanza frequenti nell'Isola e che trovano nel coronamento del San Sebastiano di

³⁷ Cfr. B. ANATRA, *I fasti della morte barocca in Sardegna tra epidemia e carestia*, Estratto da «Incontri meridionali», n. 4, ottobre-dicembre 1977; G. SORGIA, *La Sardegna spagnola*, Sassari 1982, pp. 157-162; B. ANATRA, *Dall'unificazione aragonese ai Savoia*, Torino 1987, pp. 429-433.

³⁸ C. MALTESE, *L'Architettura del Cinquecento*, cit., p. 272.

³⁹ C. MALTESE, *L'Architettura del Cinquecento*, cit., p. 273.

Sorradile il prototipo e in quello della chiesa conventuale di Pozzomaggiore, del 1790, la riproposizione più tarda. A suffragare ulteriormente l'ipotesi di un'elaborazione settecentesca della parte superiore del prospetto contribuisce anche l'epigrafe posta all'interno del lunettone, che l'Angius riferisce al 1752 e proprio in rapporto alla conclusione della facciata⁴⁰.

Riassumendo, credo che la Santa Sofia di San Vero Milis possa considerarsi un "momento architettonico" in cui convergono le istanze del neo purismo classicista imposte da Filippo II e una spazialità tardoquattrocentesca di matrice italiana mutuata, probabilmente, dai trattati di architettura ai quali è debitrice la stessa politica artistica del monarca spagnolo. Queste istanze vengono sperimentate sul modello strutturale allora dominante, quello dell'edificio mononavato con *capilla mayor* e cappelle laterali. Il risultato è un ambiente originale e ambiguo al contempo, che si pone come una delle soluzioni possibili per lo sviluppo dell'architettura sarda seicentesca nei piccoli centri, ma si scontra, per la sua spazialità dispersiva, sia con le direttive della Controriforma che andavano in senso contrario, sia con lo spirito autoctono che dovette percepire una simile soluzione lontanissima dalla propria sensibilità e castrante per la propria fantasia (⁴¹).

⁴⁰ V. ANGIUS, in G. CASALIS, *Dizionario*, cit., p. 900.

⁴¹ Volutamente ho evitato di trattare della torre campanaria, costruita nella seconda metà del Settecento (1752-1802), in un clima culturale e in una situazione politica completamente mutata. L'opera è importante in quanto costruita interamente nella seconda metà del secolo XVIII sotto il diretto influsso del gusto piemontese e senza condizionamenti imposti da elementi preesistenti. Nel *Libro parrocchiale* si legge che l'opera fu realizzata su disegno del Cav. Cisa «capitan de los dragones de su Mayestad» con arenaria proveniente dalle cave di *Sa perdera* nel Sinis. Imponente e massiccia ha un'impostazione oramai classicista nell'uso di semplici modanature e lisce paraste; unici elementi di tradizione ancora barocca sono individuabili nelle decorazioni in pietra trachitica rossa nonché nella cupola "a cipolla", derivata, secondo Corrado Maltese (Cfr. nota 20), assieme al cupolino della torre campanaria del Duomo di Oristano e altre numerose soluzioni analoghe sparse in tutta l'Isola, dal modello ligneo della Basilica di Bonaria dell'ingegnere militare Antonio Felice De Vincenti, cfr. S. NAITZA, *Architettura dal Tardo '600 al Classicismo purista*, sch. 26 di I.S. FENU, p. 128.

APPENDICE FOTOGRAFICA

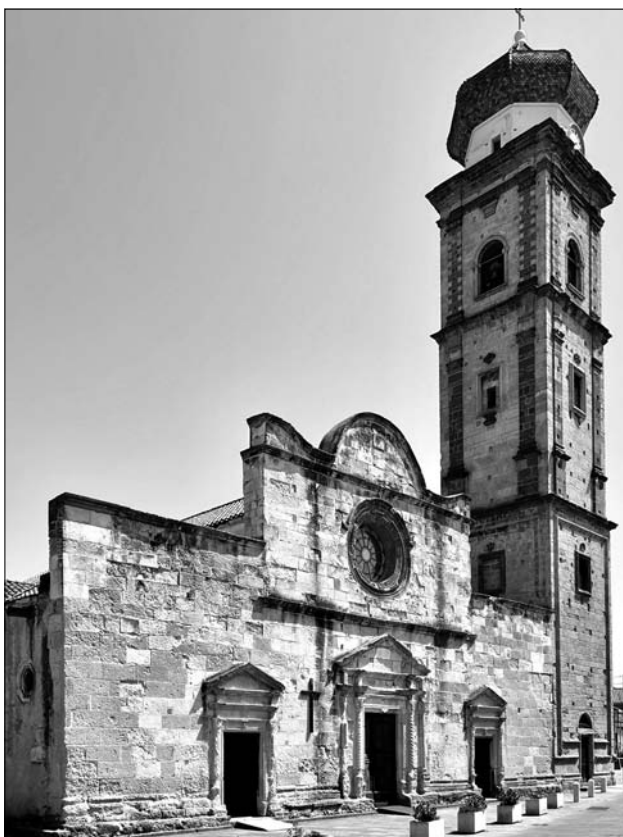


Fig. 1. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M. (foto I. S. Fenu).



Fig. 2. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., epigrafe del 1742 (foto I. S. Fenu).



Fig. 3. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., esterno dell'area presbiteriale (foto I.S. Fenu).



Fig. 4. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., prospetto (foto I.S. Fenu).



Fig. 5a. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., portale centrale (foto I.S. Fenu).



Fig. 5b. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., portale centrale, particolare (foto I.S. Fenu).



Fig. 6. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., portale centrale, particolare (foto I.S. Fenu).



Fig. 7. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., portale laterale destro, particolare (foto I.S. Fenu).

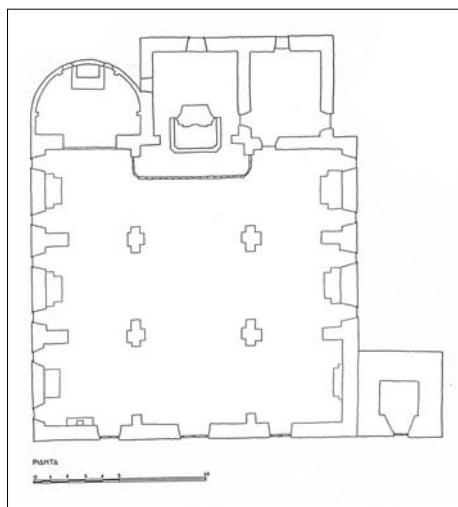


Fig. 8a. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., pianta (*Archivio comunale di S. V. Milis*).

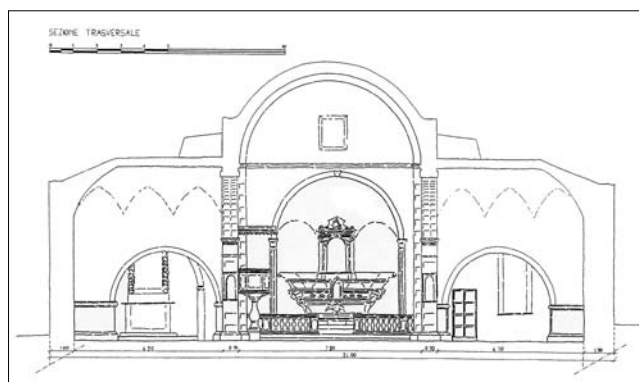


Fig. 8b. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., sezione trasversale (*Archivio comunale di S. V. Milis*).

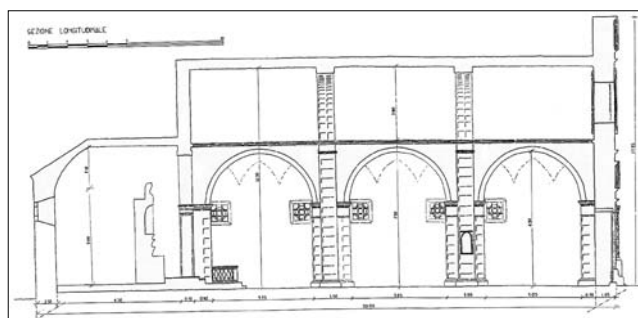


Fig. 8c. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., sezione longitudinale (*Archivio comunale di S. V. Milis*).



Fig. 9. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., interno (foto I.S. Fenu).



Fig. 10. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., navata sinistra, volta a padiglione (foto I.S. Fenu).



Fig. 11a. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., arco trionfale a destra, epigrafe del 1604 (foto I.S. Fenu).

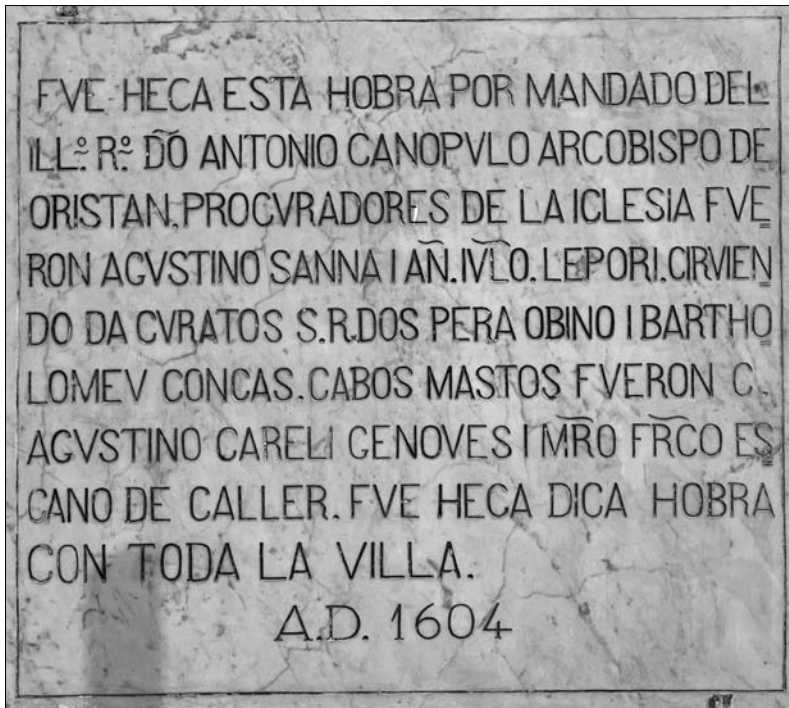


Fig. 11b. San Vero Milis, Parrocchiale di Santa Sofia V. e M., presbiterio, copia ottocentesca dell'epigrafe del 1604 (foto I.S. Fenu).



Fig. 12a. Ardauli, Parrocchiale della Beata Vergine del Buon Cammino, prospetto (foto I.S. Fenu).



Fig. 12b. Ardauli, Parrocchiale della Beata Vergine del Buon Cammino, portale, particolare (foto I.S. Fenu).



Fig. 13. Sorradile, Parrocchiale di San Sebastiano, prospetto (foto I.S. Fenu).



Fig. 14. Nughedu Santa Vittoria, Parrocchiale di San Giacomo, prospetto (foto I.S. Fenu).

PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS*

ROTTE MARITTIME E TRAFFICO DI OPERE D'ARTE
FRA NAPOLI E LA SARDEGNA NEL XVI SECOLO.
UNA TRACCIA SARDA PER LA 'PREISTORIA' DI FRANCESCO CURIA

Sebbene sia cosa meno nota rispetto ai rapporti con Pisa, con Genova, con la Spagna o con la Catalogna, i contatti, gli scambi culturali e di merci e i traffici di opere d'arte e di artisti fra la Sardegna e Napoli sono in realtà sempre esistiti, all'interno di quel 'mare nostro', di quelle rotte marittime e di quella circolazione tirrenica e mediterranea così tanto amate e così tanto studiate dal mio maestro, Ferdinando Bologna¹.

Già nel Trecento, al tempo in cui Napoli è capitale del Regno angioino di Sicilia e invece la Sardegna sta passando nelle mani degli acerrimi nemici degli Angiò, e cioè degli Aragona, il vescovo di Ottana, il francescano fra' Silvestro, e il signore e futuro giudice di Goceano e di Marmilla, Mariano d'Arborea, commissionano il grande polittico ancor oggi conservato nella chiesa di San Nicola a Ottana – verso il 1340 – a un ignoto pittore napoletano molto caro ai francescani ad esempio di Santa Chiara e alla corte filo-francescana degli Angiò di Napoli che chiamiamo il «Maestro delle tempere francescane»².

Cent'anni dopo, al tempo in cui Napoli, sotto Alfonso il Magnanimo, è ormai divenuta la capitale della Corona d'Aragona, i traffici commerciali ovviamente s'infittiscono, in particolare grazie alle rotte frequenti e al cabotaggio

* Per l'amichevole aiuto in questa ricerca ringrazio Mauro Salis, Maria Passeroni e Nanni Pintori, della Soprintendenza ABAP di Cagliari, cui si deve la nuova campagna di immagini del polittico di Gersei.

¹ Cfr. in particolare F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli 1977.

² Sul quale mi limito a rinviare soltanto a F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266-1414*, Roma 1969, pp. 235-237, 282-283 note 1-48; P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli angioina, da Carlo I a Roberto il Saggio*, Firenze 1986, pp. 409-413, 419-421 note 18-50, 459; ID., *La pittura a Napoli al tempo di Boccaccio e un pittore per Roberto d'Angiò*, in *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, atti del convegno *Boccaccio angioino. Per il VII Centenario della nascita di Giovanni Boccaccio*, Napoli-Salerno 2013, Firenze 2015, pp.71-80; con bibl.

istituito dai mercanti catalani tra Napoli, Cagliari (in alternativa a Palermo), Maiorca, Barcellona, Malaga, Cadice e poi sino a Southampton e a Bruges e ritorno; ed è su queste rotte, ad esempio, che i pittori catalani Rafael Tomás e Joan Figuera giungono a Cagliari per realizzare nel 1455 il *retablo di San Bernardino* per San Francesco di Stampace, e che solo un anno dopo lo stesso Tomás lascia Cagliari per raggiungere Napoli, dove pittore di corte era stato sino a pochi anni prima il valenzano Jacomart, e qui lavorare assieme ad artisti locali come Jacopo Barreta, Paolo Burriello e Francesco Pagano³.

Nel 1503, infine, Napoli viene conquistata dagli eserciti del Gran Capitano Consalvo de Cordoba e diviene, come la Sardegna, Viceregno spagnolo, collegato alla ‘madrepatria’ non più solo catalana e aragonese, ma anche castigliana e in toto iberica, da traffici e flotte non solo di tipo mercantile ma anche militare, legate al tentativo di controllo del Mediterraneo – da Tunisi sino a Lepanto – che vedrà infatti Cagliari e Napoli come scali ‘obbligati’ e napoletani e sardi partecipare a vario titolo a questo sforzo e a queste imprese.

Sotto il profilo artistico i documenti di questo periodo non ci dicono purtroppo molto; ma fertili restano – io credo – le ipotesi ad esempio di Giovanni Previtali sulla possibile e parziale responsabilità del toledano Pedro Machuca per i *retabli* cagliaritari dei Beneficiati e dei Consiglieri⁴; ipotesi alle quali personalmente non credo, ma che hanno avuto il merito di sottolineare l’eccezionalità di questi complessi e di far comprendere come le botteghe locali dei Cavarò⁵ – o quella, più a nord, del cosiddetto

³ Su cui cfr. almeno C. ARU, *Raffaele Thomás e Giovanni Figuera pittori catalani*, in «L’Arte», 1920, pp. 136-150; R. SERRA, *Pittura e scultura dall’età romanica alla fine del ’500* [Storia dell’arte in Sardegna], Nuoro 1990, pp.88-109; M. CARBONELL I BUADES, *Sagrèriana parva*, in «Locus Amoenus», 9, 2007-2008, p.76; C. VIRDIS LIMENTANI, M.V. SPISSU, *La via dei retabli. Le frontiere europee degli altari dipinti nella Sardegna del Quattro e Cinquecento*, Sassari 2018, pp. 75-76, 180-185; con bibl.

⁴ Cfr. G. PREVITALI, recensione a L.G. KALBY, *Classicismo e maniera nell’officina meridionale*, Napoli 1975, in «Prospettiva», 1976, 4, pp. 52-54.

⁵ Su cui cfr. in breve R. DELOGU, *Michele Cavarò (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)*, in «Studi Sardi», III, 1937, pp. 5-92; R. SERRA, *Cavarò, Michele, Cavarò, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIII, Roma 1979, pp. 23-26; D. PESCARMONA, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, II, pp. 530-533, 674-675; R. SERRA, *Pittura e scultura dall’età romanica alla fine del ’500*, cit., pp. 171-221; *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, catalogo della mostra, Cagliari 1992, a cura di G. Zanzu, G. Tola, Genova 1992; M. SALIS, *Rotte mediterranee della pittura. Artisti e committenti tra Sardegna e Catalogna nella prima età moderna*, Perpignano 2015, pp. 211-238; L. AGUS, *La scuola di Stampace. Da Pietro a Michele Cavarò*, Cagliari 2016; con bibl.

Maestro di Ozieri⁶ – dovessero aprirsi, specie dal 1530 in avanti, a collaborazioni provenienti dal Continente e ad esperienze spese non solo nella Roma già di Raffaello e comunque di Michelangelo, ma anche nella Napoli viceregnale, vero punto di snodo fra gli artisti spagnoli e la ‘Maniera moderna’ romana e dove Machuca dipingeva la sua *Madonna delle grazie* del 1517 oggi al Prado e per certo altre opere, sia tra il 1512 e il 1519, sia in occasione forse di un suo rientro in Italia al seguito dell'imperatore Carlo V e dell'impresa di Tunisi, nel 1535⁷.

Il ruolo delle invenzioni raffaellesche e romane fra Napoli e la Sardegna – esemplificabili attraverso il confronto tra l'*Annunciazione* del retablo dei Beneficiati e il pannello principale del polittico dell'Annunziata di Gaeta (figg. 1-2), frutto della collaborazione, intorno al 1530, tra il «Raffaello di Napoli» Andrea Sabatini e il suo allievo Giovan Filippo Criscuolo⁸ – si tocca con mano anche in due dipinti oggi conservati nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari e che già venticinque anni fa ho proposto di riferire appunto a botteghe napoletane note per altro per la loro capacità di esportazione verso altre regioni del Sud e verso le isole⁹.

Il primo è l'*Adorazione dei magi* in origine nella chiesa di Sant'Elena a Quartu (fig. 3), un dipinto purtroppo assai guasto che replica una composizione più volte sperimentata dal già citato Giovan Filippo Criscuolo e poi ripetuta dai suoi collaboratori sino almeno agli anni Sessanta-Settanta del Cin-

⁶ Su cui cfr. almeno, oltre ai testi qui citati a nota 5, *Il Maestro di Ozieri*, catalogo della mostra, Ozieri 1982; *Pittura del Cinquecento nel nord Sardegna: restauri, scoperte, problemi*, catalogo della mostra, Sassari 1992, Nuoro 1992; M.V. SPISU, *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, Padova 2014; con bibl.

⁷ Sul rapporto e la presenza di Machuca a Napoli si veda almeno L.G. KALBY, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Cercola 1975, pp. 36-38, 50; G. PREVITALI, recensione a L.G. KALBY, *Classicismo e maniera*, cit., p. 54; P. GIUSTI, P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, II ed., Napoli 1988, pp. 36-59, 269-270; *Pedro Machuca a Napoli. Due nuovi dipinti per il Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra, Napoli 1992, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1992; P. LEONE DE CASTRIS, *Machuca miniatore*, in «Confronto», 2007 [2008], 9, pp. 66-81; A. AVILA, *La Virgen con el niño y las almas del Purgatorio de Pedro Machuca y su vinculación italiana*, in «Archivo Español de Arte», LXXV, 2012, pp. 125-145; P. LEONE DE CASTRIS, *Andrea Sabatini da Salerno. Il Raffaello di Napoli*, Napoli 2017, pp. 111-127; ID., *Su Machuca e Raffaello, tra Roma e l'Italia meridionale*, in «Confronto», n.s. I, 2018, 1, pp. 73-87; con bibl.

⁸ Su cui rinvio a P. LEONE DE CASTRIS, *Andrea Sabatini*, cit., pp. 196-212, 218-219 note 47-51; con bibl.

⁹ Cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 44, 81 nota 28, 297, 300, 324 nota 19.

quecento, ad esempio negli esemplari del Muzeum Narodowe di Varsavia o della chiesa di San Paolo Maggiore a Napoli¹⁰. Il secondo è il grande polittico smembrato con l'*Incoronazione della Vergine*, la *Crocifissione* e quattro *Santi* proveniente da San Francesco di Stampace (fig. 4) che ho proposto di accostare alla produzione giovanile di un artista napoletano della generazione successiva rispetto a Criscuolo, Decio Tramontano, documentato tra il 1556 e il 1608¹¹; un'attribuzione, quest'ultima, che ancor oggi – a giorno dei confronti possibili con alcune tavole di Tramontano degli anni Sessanta a Ischia, Napoli e Pagani¹² – mi sembra quella giusta, ma che non ha avuto per altro successo negli studi locali e che anche di recente lo Scanu ha ritenuto non convincente, proponendo di contro di riferire il polittico – a suo avviso lo stesso commissionato nel 1549 da Guglielmo Raimondo de Centelles per il presbitero della chiesa – all'altro manierista di origini meridionali Matteo Pérez da Lecce, attivo tra Roma, Malta, Siviglia e il Perù tra il 1568 circa e il 1606¹³.

L'*Adorazione dei Magi* di Sant'Elena a Quartu ed il polittico di San Francesco di Stampace, entrambi databili a mio avviso nel terzo quarto del

¹⁰ Ivi, pp. 29-55, 74-82 note 1-29. Il dipinto ha per altro una storia critica locale differente, attribuito in passato a Michele Cavaro o a Francesco Pinna o a un ignoto (cfr. R. DELOGU, *Michele Cavaro*, cit., pp. 80, 81; R. SERRA, *Su taluni aspetti del Manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda*, in «Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXX, 1966-67 [1968], p. 418; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica in Sardegna*, Venezia 1969, ed. cons. Milano 1986, p. 282; *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo*, I, a cura di F. Segni Pulvirenti, Sassari 1988, p. 70; con bibl.) e in seguito anche alla collaborazione tra lo stesso Pinna e il pittore francese Marçé Bernier (M.G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600 e del '700* [Storia dell'arte in Sardegna], Nuoro 1991, pp. 22, 24-25, 33, 320 n.2; con bibl.).

¹¹ Su Tramontano cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 284-309, 324 note 19-24, 337-338. Il polittico già in San Francesco di Stampace ha per altro una storia critica locale differente, attribuito in passato a un artista influenzato dai Cavaro, a un anonimo meridionale e accostato anche al pittore campano Donato da Piperno (cfr. R. DELOGU, *Michele Cavaro*, cit., pp. 87-88 nota 2; R. SERRA, *Su taluni aspetti*, cit., pp. 423-425; *Pinacoteca*, cit., pp. 72-74; R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica*, cit., pp. 266-267, 269; M.G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600*, cit., pp. 17, 24-25, 27, 302 nota 11; con bibl.)

¹² Per questi confronti vedi il mio lavoro qui citato a nota 11. Dubbi sulla possibilità di riferire a Tramontano queste opere che precedono i dipinti documentati degli anni Ottanta sono oggi espressi da S. DE MIERI, *Tramontano, Decio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, Roma 2019, pp. 567-570.

¹³ M.A. SCANU, *I conti di Quirra nel '500 sardo: Cagliari, il San Francesco di Stampace e una nuova proposta per Matteo Pérez da Lecce*, in «Ars & Renovatio», 8, 2020, pp. 77-109.

Cinquecento, sono in realtà le tracce più antiche in Sardegna – ma non le uniche – di una più fitta importazione di dipinti da Napoli, sia per il tramite delle famiglie nobili, sia e più ancora degli Ordini religiosi, che dovè caratterizzare il mercato sardo sul finire del Cinquecento e nei primi anni del nuovo secolo.

Senza voler troppo ampliare l'orizzonte o anticipare studi più specifici, basti ricordare che di questo fenomeno d'importazione restano tracce già note e studiate almeno nel bel polittico a fondo d'oro del 'baroccesco' napoletano Girolamo Imparato nella chiesa del Carmine a Cagliari, firmato e datato 1593¹⁴; nell'altro polittico del più modesto pittore ischitano Cesare Calise della parrocchiale di San Giovanni Battista a Villamar, firmato e datato 1619¹⁵; e infine nella tela col *Cristo risorto e la mistica distribuzione dei rosari* di Giovan Bernardino Azzolino – uno dei protagonisti della pittura riformata e devota nella Napoli di primo Seicento – dell'arciconfraternita dei Santi Giorgio e Caterina dei Genovesi a Cagliari, derivata dalla tavola con lo stesso soggetto della chiesa napoletana della Sapienza e databile con ogni probabilità intorno o poco dopo il 1620¹⁶.

¹⁴ Su cui si veda almeno R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, cit., pp. 255-256; M.G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600*, cit., pp. 15, 17, 23-25; *Il restauro della Pala di Sant'Anna della chiesa del Carmine di Cagliari*, a cura di G. Zanzu, Cagliari 2004; M.G. SCANO NAITZA, *Nuovi documenti per una rilettura del Polittico della Concezione di Girolamo Imparato*, in «Studi Sardi», XXXIV, 2009, pp. 387-414; S. DE MIERI, *Girolamo Imparato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli 2009, pp. 150-156 (con altra bibl.); A. PASOLINI, M. PORCU GAIAS, *Altari barocchi. L'intaglio ligneo in Sardegna dal Tardo Rinascimento al Barocco*, Perugia 2019, p. 108, n.104. Alla monografia di De Mieri si rimanda anche per un quadro generale sull'artista.

¹⁵ Su questo *retablo* cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica*, cit., pp. 265, 268-269; M.G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola*, in *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno, Lecce 2004, a cura di L. Gaeta, Galatina 2007, II, p. 150; A. PASOLINI, M. PORCU GAIAS, *Altari*, cit., pp. 13, 34 n.1. Su Cesare Calise (doc. 1588-1636) si veda almeno G. ALPARONE, in *Artisti dell'isola d'Ischia*, a cura di M. Ielasi, Napoli 1982, pp. 33-41; A. DI LUSTRO, *Un documento inedito su un'opera di Cesare Calise*, in «La Rassegna d'Ischia», VIII, 1987, 8, pp. 15-17; col rinvio a documenti e bibl.

¹⁶ Su cui cfr. A. SAIU DEIDDA, *Un dipinto di Giovan Bernardino Azzolino a Cagliari*, in «Prospettiva», 1994, 73-74, pp. 166-168; con bibl. Sull'artista vedi almeno F. FERRANTE, *Aggiunte all'Azzolino*, in «Prospettiva», 1979, 17, pp. 16-30; EAD., *Giovan Bernardino Azzolino tra tardomanierismo e protocoravaggismo. Nuovi contributi e inediti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, a cura di P. Leone de Castris, Napoli 1988, pp. 133-141; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 286-314, 316-319 note 28-54, 320-321; V. FARINA, *Fortuna italiana e straniera nei "No-*

Dentro questo contesto, dentro questa fitta rete di scambi e d'importazioni molto meglio documentata negli archivi sardi dal fenomeno parallelo che riguarda la scultura in legno¹⁷, si situa anche il caso del quale si è scelto oggi di trattare, in omaggio a una studiosa che tanto ha fatto per la conoscenza dell'arte in Sardegna e per la conoscenza – come vedremo – anche di questo specifico dipinto. Si tratta del polittico composto da dieci pannelli – una *Madonna col bambino in gloria* affiancata da un *San Bartolomeo* e un *San Nicola* nel registro principale, una *Resurrezione* affiancata dalle *Sante Lucia* e *Caterina d'Alessandria* nella predella e una *Crocifissione* affiancata da un *Angelo annunciante* e un'*Annunciata* e sovrastata da un *Padre Eterno* nella cimasa – custodito nella parrocchiale di San Vito a Gergei (figg. 6, 10-15), che da sempre è stato visto come una sorta di masso erratico nel panorama della pittura sarda del XVI secolo.

Per questo polittico – già noto al Brunelli¹⁸ – ed il suo autore Raffaello Delogu conìò nel 1937 il nome di «Maestro di Gergei», attribuendo in aggiunta a questo ignoto pittore di cultura napoletana e a suo avviso raffaellesca altre opere sul territorio sardo che non è però possibile ritenere della stessa mano¹⁹. E di questo polittico, meglio classificato come «opera d'importazione densa di citazioni manieriste» e da collegare alle «presenze campane nell'isola durante l'ultimo ventennio del Cinquecento», parlarono in seguito Corrado Maltese e soprattutto Renata Serra, sottolineando giustamente come «lo schema della pala e la cornice rigorosamente classicista rispettano il tipo canonico del Rinascimento italiano e dovettero costituire un'autentica novità in Sardegna»²⁰.

vissimi” di Giovan Bernardino Azzolino, in «Dialoghi di storia dell'arte», 1999, 8-9, pp. 126-139; P. LEONE DE CASTRIS, *Giovan Bernardino Azzolino disegnatore*, in *Le dessin napolitain*, atti del colloquio internazionale, Parigi 2008, a cura di F. Solinas, S. Schütze, Roma 2010, pp. 43-50; A. DANINOS, *Azzolino scultore in cera e il suo “doppio”*, in «Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna», 2017-2018 [2018], pp. 92-101; con bibl.

¹⁷ Sul problema vedi almeno *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra, Cagliari-Sassari 2001-2002, a cura di M.G. Scano, L. Siddi, Cagliari 2001, *passim*; F. VIRDIS, *Artisti napoletani in Sardegna nella prima metà del Seicento. Documenti d'archivio*, Dolianova 2002; M.G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*, cit., pp. 123-193; P. LEONE DE CASTRIS, *Il legno degli angeli. Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*, Napoli 2021, *passim*; con bibl.

¹⁸ E. BRUNELLI, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna*, in «L'Arte», X, 1907, p. 366.

¹⁹ R. DELOGU, *Michele Cavaro*, cit., pp. pp. 71-73 nota 1.

²⁰ R. SERRA, *Su taluni aspetti*, cit., pp. 427-429; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi*, cit., p. 282; R. SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Verona 1980, p. 38;

Nonostante che più di recente il Pillittu abbia ipotizzato in alternativa che il dipinto, già ricordato negli inventari parrocchiali dell'arcidiocesi di Cagliari nel 1599 e a suo avviso databile tra il 1575 e il 1582-85, possa essere restituito alla mano del sin qui poco noto incisore e pittore genovese Girolamo Ferrera, attivo a Cagliari tra il 1574 e il 1581, eventualmente in collaborazione con il napoletano Ursino Buonocore, qui documentato tra il 1568 e il 1611²¹, e nonostante che l'Agus abbia provato invece a riferire l'opera alla bottega dei due pittori sardo-andalusi Pietro e Michele Raxis intorno al 1575²², l'indicazione fornita a suo tempo dalla Serra mantiene – a parer mio – tutta intera la sua validità, ed è stata ripresa in tempi più recenti dalla Pasolini e dalla Porcu Gaias²³.

EAD., *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, cit., pp. 264-265, 269, di dove sono tratte le citazioni tra virgolette; ma cfr. anche M.G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600*, cit., pp. 17, 19.

²¹ A. PILLITTU, *Un pittore genovese al servizio di Niccolò Canelles: ai primordi dell'incisione in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», XLI, 2001, pp. 503-509; ID., *Ferra, Girolamo*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, XXXVIII, München-Leipzig 2003, p.468; ID., *Sull'attività sarda di Girolamo Ferrera, pittore di Cervo nella Riviera genovese*, in «Studi di Storia delle Arti», X, 2000-2003 [2003], pp. 43-62; ID., *La pittura in Sardegna e in Spagna nel '500 e il Crocifisso di Nicodemo*, 2012, in <https://www.lulu.com/it/spotlight/PitturaSardegna>, pp. 151-155; ma cfr. anche ID., *Antonio Bonato e la diffusione delle forme rinascimentali in Sardegna*, in «Studi Sardi», XXXI, 1994-1998 [1999], pp. 496, 501. L'attribuzione si basa per altro su un discutibile confronto con alcune incisioni siglate HEG o HFG e ad avviso del Pillittu riferibili al Ferrera. Per la citazione del dipinto negli inventari parrocchiali dell'arcidiocesi di Cagliari del 1599 lo studioso (A. PILLITTU, *Un pittore*, cit., p. 504 nota 44) rinvia ad A. PILLITTU, *Il patrimonio pittorico e scultoreo negli inventari parrocchiali della Sardegna sud-orientale (1599-1601-1604-1616)*, tesi di Specializzazione in Studi Sardi, Università di Cagliari, relatore prof. Renata Serra, a.a. 1990-91, p. 96, che non conosco direttamente.

²² L. AGUS, *I rapporti storico-artistici nel bacino del Mediterraneo Occidentale nel XVI secolo. Il caso dei Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti tra Cagliari, Roma e Granada*, in «Mneme-Ammentos», IV, 2012, pp. 87-89; ID., *Le relazioni artistiche e culturali del Mediterraneo occidentale: i Raxis-Sardo, pittori, scultori e architetti del XVI secolo tra Sardegna e Andalusia*, Canterano 2017, pp. 195, 223-224, 272-273, 275-279. L'attribuzione dell'opera ai Raxis non è per altro suffragata da confronti significativi coi dipinti a loro riferiti in Spagna. Sia l'Agus che il Pillittu fondano inoltre la datazione del polittico di Gergei agli anni Settanta sull'evidenza, anche questa assai dubbia, di una ripresa della sua carpenteria nel *retablo della Madonna del Rosario* della parrocchiale di Nuraminis, ritenuto del 1582 ma con ogni probabilità identificabile con quello indicato come modello agli artigiani napoletani immigrati in Sardegna Casola e Amatuccio in un documento del 1628 (cfr. F. VIRDIS, *Artisti napoletani*, cit., pp. 44-45, 162-163; con bibl.).

²³ A. PASOLINI, M. PORCU GAIAS, *Altari*, cit., p. 40, n.9.

Le maggiori conoscenze che oggi abbiamo sul panorama della pittura napoletana di fine Cinquecento consentono, piuttosto, di aggiungere più solide conferme a questa proposta e di avanzare un'ipotesi concreta su chi sia stato l'artista o gli artisti partenopei a produrre quest'opera e ad inviarla in Sardegna, verosimilmente nel corso degli anni Ottanta del Cinquecento.

Occorre intanto dire che si tratta di un artista – com'è stato più volte sottolineato dagli studi or ora citati²⁴ – che doveva avere grande confidenza ed abitudine a riutilizzare le incisioni centro- e nord-italiane, ed in particolare quelle realizzate da Agostino Carracci. La *Madonna col bambino* del pannello di centro (figg. 6, 10), infatti, deriva da un'idea di Lorenzo Sabbatini testimoniata da un disegno oggi ad Ottawa e divulgata – all'incirca tra il 1575 e il 1579 – da due incisioni, una attribuita a Domenico Tibaldi e l'altra siglata per l'appunto da Agostino Carracci²⁵; mentre la *Crocifissione* che la sovrasta (figg. 6, 13) è derivata da un'idea di Michelangelo, più volte ripresa e rielaborata da Marcello Venusti e in seguito da Giulio Clovio e da Marco Pino e resa celebre in più varianti dalle incisioni di Antonio Lafrery, Cornelis Cort (1568) e Philippe Soye (1568)²⁶. Questo genere di sensibilità, nella Napoli degli anni Ottanta, si ritrova in particolare nelle opere di Francesco Curia, forse il più grande esponente locale dell'«ultima Maniera» prima dell'arrivo in città di Caravaggio²⁷, il quale – s'è visto – doveva far largo uso di incisioni per l'appunto di Agostino Carracci nella realizzazione di sue opere

²⁴ Cfr. gli studi qui citati alle note 20-21.

²⁵ Cfr. D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*, Washington 1979, pp. 93 n.15, 418-419 n. R55.

²⁶ Su queste derivazioni e traduzioni cfr. in breve A. ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, pp. 194, 210-211, 253 nota 13; *D'après Michelangelo*, catalogo della mostra, Milano 2015-2016, a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, Venezia 2015, pp. 244-275.

²⁷ Sull'artista si veda almeno F. BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959, pp. 58, 98 nota 67; G. PREVITALI, *Dalla venuta di Teodoro d'Errico (1574) a quella di Michelangelo da Caravaggio (1607)*, in F. ABBATE, G. PREVITALI, *La pittura napoletana del '500*, in *Storia di Napoli*, V. 2, Cava dei Tirreni-Napoli 1972, pp. 874-876, 902-903 note 29-39; ID., *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, in «Prospettiva», 1975, 3, pp. 17-34; ID., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino 1978, pp. 106-109, 137-140 note 37-48; P. LEONE DE CASTRIS, *Avvio a Francesco Curia disegnatore*, in «Prospettiva», 1984, 39, pp. 11-24; ID., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 107-139, 326-327; I. DI MAJO, *Francesco Curia. L'opera completa*, Napoli 2002 (con altra bibl.); S. DE MIERI, *Aggiunte a Francesco Curia (ed alcune osservazioni su una recente monografia)*, in «Confronto», 3-4, 2004, pp. 169-171; ID., *Documenti sulla 'cona' della confraternita del cordone in San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in «Napoli nobilissima», V s., VII, 2006, I-II, pp. 65-71.

come la *Madonna col bambino in trono tra i due San Giacomo* della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello (fig. 7), databile intorno al 1586²⁸, come la grande *Allegoria dell'Ordine e del cordone francescano* dell'altra chiesa cittadina di San Lorenzo Maggiore, commissionata nel 1587²⁹, o infine come la *Madonna e il bambino in gloria con San Leonardo e due committenti* della chiesa madre di San Nicola a Colobraro, datata 1595³⁰.

Ma non è solo questa circostanza a suggerire un accostamento tra il polittico di Gergei e il nome di Francesco Curia. Al di là della citata derivazione dal modello emiliano, un confronto ravvicinato tra la Madonna e il bambino del polittico sardo, o anche tra le Sante Lucia e Caterina della predella del medesimo polittico (figg. 6, 10-12), e le altre Madonne col bambino di Curia (figg. 7-9) nella pala di Santa Caterina a Formiello (1586), nella cimasa della pala di San Lorenzo Maggiore (1587-89) o nell'altra grande tavola con la *Madonna dell'Arco e i Santi Francesco di Paola e Antonio di Padova* della chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli (1595)³¹, mostra infatti interessanti e a mio parere decisivi punti di contatto nella plasticità turgida e nella vivacità espressiva dei volti, nell'uso eccentrico e fantastico di colori cangianti per il fondo – dal rosa al giallo e all'arancio – e nel modo infine di realizzare i panneggi, in particolare delle maniche, con creste ripetute e veloci di colore schiarito.

Non tutto, per altro, nel polittico di Gergei, riflette queste stesse caratteristiche e si può dunque ricondurre alla mano ispirata e talentuosa del giovane Curia. Se la *Madonna* di centro, le *Sante* e la *Resurrezione* della predella (fig. 14), la *Crocifissione* della cimasa (fig. 13) e qualche passaggio

²⁸ Cfr. I. DI MAJO, *Francesco Curia*, cit., pp. 49-50, col rimando, per la posa della Madonna e del bambino a un'incisione di Agostino Carracci del 1581, sulla quale cfr. D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints*, cit., p. 137 n. 39.

²⁹ Cfr. G. PREVITALI, *La pittura*, cit., pp. 107-108, 138 note 41-42, col rimando, per la composizione dell'*Allegoria*, alla stampa di Agostino Carracci del 1586, sulla quale cfr. D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints*, cit., pp. 242-243, n. 141.

³⁰ Cfr. I. DI MAJO, *Francesco Curia*, cit., pp. 54, 56 nota 49, 70, col rimando, per la posa della Madonna e del bambino, a un'incisione di Agostino Carracci del 1582 (sulla quale cfr. D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints*, cit., pp. 190-191 n. 98), tratta da un'altra incisione di Federico Barocci. Al di là di questi casi e di quello di Gergei, mi accorgo che in realtà anche il disegno di Curia col *Velo della Veronica* conservato al Nationalmuseum di Stoccolma (inv. NM 661/1863; I. DI MAJO, *Francesco Curia*, cit., p. 152 n. D23) è tratto dall'incisione di Agostino del 1581 di analogo soggetto (su cui cfr. D. DE GRAZIA BOHLIN, *Prints*, cit., pp. 108-109 n. 24).

³¹ Per quest'ultimo dipinto cfr. gli studi qui citati a nota 27, ed in particolare G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 21-24.

forse del *San Nicola* (fig. 6) sembrano infatti coerenti fra loro, l'impostazione invece di quest'ultimo pannello e la fattura di quelli col *San Bartolomeo* nel registro mediano e con *l'Angelo annunciante*, *l'Annunciata* e il *Padre Eterno* nel registro superiore (figg. 6, 15) palesano – a parer mio – la collaborazione d'un altro artista assai più 'arcaico', statico e impacciato.

Anche a questo secondo maestro, tuttavia, non è impossibile dare un nome; ché un semplice confronto (figg. 15-18) fra il già citato *Angelo annunciante* della cimasa di sinistra a Gergei e quelli – similissimi – del polittico per la cappella del barone di Latronico in San Lorenzo Maggiore a Napoli, documentato a Michele Curia e Cesare Turco nel 1568, e dell'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata a Torella dei Lombardi, documentata al solo Michele Curia nel 1572, è sufficiente a individuarlo per l'appunto nel padre di Francesco, Michele, un artista lungamente attivo a Napoli dal 1542 al 1597 e che tra il 1588 e il 1594 lavorava proprio assieme al figlio a una serie di opere, tutte perdute, destinate ad altrettante chiese di Cerreto, Buccino e Giffoni³².

Il polittico di Gergei è dunque un'opera di collaborazione tra Michele e Francesco Curia, ed è inoltre – per le parti che spettano al più giovane tra i due artisti – probabilmente l'opera più antica di Francesco che al momento conosciamo, più antica rispetto alle citate pale di Santa Caterina a Formiello, che un'iscrizione dice realizzata nel 1586, e di San Lorenzo Maggiore, commissionata come s'è visto nel 1587.

Di quanto più antica, non è facile dire. Il rogito notarile per la commessa della grande ancona di San Lorenzo Maggiore, del 15 giugno 1587, era almeno sino ad oggi il primo documento noto relativo alla carriera di Francesco, seguito da quelli, già citati, di collaborazione col padre per le opere di Cerreto e Buccino³³; ma in realtà – nel mentre sappiamo che egli

³² Sul quale, superata l'ipotesi di riconoscerlo nell'autore della *Madonna del Rosario* della chiesa napoletana di Santa Maria di Montecalvario (su cui cfr. M.P. GUIDA DI DARIO, in *Arte in Calabria*, catalogo della mostra, Cosenza 1976, a cura di Ead., Cava dei Tirreni 1975, pp. 95-99; G. PREVITALI, *La pittura*, cit., pp. 64-67), si veda in sintesi V. DE LUISE, *Michele Curia. Indagine documentaria*, Napoli 1989; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 79 nota 62, 107, 134; ID., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 306-317, 324-325 note 30-45, 329-331; ID., *La Cappella di Somma: l'organismo e la decorazione*, in *La cappella di Somma in San Giovanni a Carbonara a Napoli*, a cura di A. Alabiso, P. Leone de Castris, Castellammare di Stabia 2011, pp. 30-39, 43-45 note 47-78; N. BARBONE, *Un nuovo dipinto di Michele Curia*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni*, Soveria Mannelli 2013, pp. 153-158.

³³ Per questi e più in generale per un regesto dei documenti oggi noti su Michele e Francesco Curia, vedi V. DE LUISE, *Michele Curia*, cit., pp. 27-68; P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 326-327; ID., *Pittura del Cinque-*

era già morto nel settembre del 1608, probabilmente non molto in là negli anni, giacché lasciava figli ancora minorenni – nulla sappiamo sulla sua data di nascita e su quando avesse iniziato la sua carriera e la sua attività³⁴. Un documento sin qui sconosciuto, tuttavia, consente di affermare con certezza che nel settembre del 1583 Francesco era già maggiorenne e già esercitava in stretto contatto col padre, con cui vendeva in quell'anno a un tal Rainaldo Coccia una casa sita alla Duchesca, la professione di pittore³⁵. E d'altronde, da un lato la sua buona conoscenza dei prodotti realizzati a Napoli dal 1565-66 in avanti dal padre e dal socio Cesare Turco in San Lorenzo Maggiore e nella cappella di Somma in San Giovanni a Carbonara³⁶, e poi delle opere mature di Marco Pino, di quelle del fiammingo Paolo Schepers prima del rientro in Aragona (1571) nonché dei primi dipinti qui prodotti dall'olandese Dirck Hendricksz Centen³⁷, e dall'altro la sua

cento a Napoli. 1540-1573, cit., pp. 329-331; I. DI MAJO, *Francesco Curia*, cit., pp. 181-187; S. DE MIERI, *Documenti*, cit., pp. 66-71; A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e contorni. I.1. Artisti e artigiani A-L*, in *www.fedoa.unina.it* (ed. 2021), pp. 2313-2343.

³⁴ Secondo B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli, Ricciardi, 1742-45, II, p. 205, Francesco Curia sarebbe nato nel 1538. Contestando giustamente questa tradizione, per altro mai considerata realistica dagli studi moderni sull'artista, Ippolita di Majo, *Francesco Curia*, cit., p. 15, ha ritenuto più probabile che l'artista fosse «nato entro il primo lustro degli anni Sessanta del secolo, per esordire poco più che ventenne nella seconda metà degli anni Ottanta». Verosimilmente queste date, come si vedrà, devono essere leggermente anticipate.

³⁵ Archivio di Stato di Napoli, Notai del XVI secolo, Giovanni Geronimo Censone, scheda 321, prot. 9, cc. 12v-13v: «Die 20 mensis Septembris 1583 Neapoli, magnificus Michael de Curia, Iulius Cesar Curia legum profexor et Franciscus Curia pictor eius filii intervenientes pro se ipsis et quelibet ipsorum in solidum et ad maiorem cautelam dicti Iulius Cesar et Franciscus cum expresso consensus dicti magnifici Micaelis [...] ibidem presentis, sponte asseruerunt coram nobis et magnifico Raynaldo Coccia de Neapoli [...] habere [...] quandam domus in pluribus membris consistentes sitas in hac civitate Neapoli in platea dicta la Dochesca iuxta bona Laurentii Mosche [...] in qua domo dictus Rainaldus ad presens habitat [...] sicut ad conventionem deventerunt cum dicto Raynaldo sponte in solidum venderunt dicto Raynaldo partis annuas [...] proveniendis a dicta domo [...] pro pretio ducatorum centum de carlinis argenti [...] etc.». Ringrazio Stefano De Mieri per la segnalazione.

³⁶ Sulla società Turco-Curia e le date dei dipinti murali della cappella di Somma in San Giovanni a Carbonara e del polittico di San Lorenzo Maggiore rinvio in breve a P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, pp. 283-325, 329-331, 338; ID., *La Cappella di Somma*, cit., pp. 30-39, 43-45 note 47-78; con bibl. precedente.

³⁷ Su Schepers ed Hendricksz, oltre ai lavori di Previtali e miei qui citati a nota 27, cfr. almeno C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicerego*, Napoli 1988; P.

buona conoscenza degli esiti del cantiere di Caprarola e dei modi della ‘colonia’ fiamminga di Roma, da Spranger a Speckaert, da Cort a Mijntens e da Soens a Calvaert ed Hans van Aachen³⁸, fanno pensare che la sua nascita debba collocarsi intorno o addirittura prima del 1560, che la sua formazione tecnica e formale si sia svolta dapprima – nel corso dei tardi anni Sessanta – nell’alveo della bottega del padre e del suo socio, e poi – nel corso degli anni Settanta – fra Napoli e Roma e nel solco del più sofisticato ‘manierismo internazionale’, e infine che intorno al 1580 egli fosse dunque già in grado di esordire con successo sulla scena partenopea.

Il polittico di Gergei, realizzato in collaborazione ancora col padre e forse – per la parte della carpenteria lignea – col fidato intagliatore Giovan Filippo Castello, il fidato falegname Giulio Capuano e il fidato doratore Scipione Laudano³⁹, è dunque la prima delle tracce sin qui riemerse di

LEONE DE CASTRIS, *Artisti spagnoli e artisti fiamminghi nella Napoli dei viceré, 1550-1600*, in *Cerimoniali del vicereame spagnolo di Napoli 1503-1622*, a cura di A. Antonelli [*I cerimoniali della corte di Napoli - 3*], Napoli 2015, pp.33-61; con bibl.

³⁸ Sugli Zuccari e gli altri pittori (Jacopo Berroja, Raffaellino da Reggio, Giovanni de’ Vecchi) che decorarono tra il 1560 e il 1575 le sale del palazzo Farnese di Caprarola, sulla colonia fiamminga a Roma e sulla presenza nell’Urbe di Bartholomeus Spranger (1566-1575), Hans Speckaert (1567-1577), Jan Soens (1574-1575), Denis Calvaert (1572-1575), Aert Mijntens (1570-1575), Cornelis Cort (1566-1578) ed Hans van Aachen (1577) cfr. in breve *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, a cura di I. Faldi, Torino 1981; *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, catalogo della mostra, Bruxelles-Roma 1995, a cura di B.W. Meijer, N. Dacos, Milano 1995, *passim*; *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, atti del convegno internazionale, Bruxelles 1995, a cura di N. Dacos, in «Bollettino d’arte», supplemento al n. 100, 1997; *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, a cura di G. Frezza, Roma 1999; C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Milano 1998; G. SAPORI, *Fiamminghi nel cantiere Italia, 1560-1600*, Milano 2007; con bibl. Sui contatti di Curia con questi ambienti cfr. i titoli qui citati a nota 27.

³⁹ Questi artigiani sono citati ripetutamente in rapporto coi due Curia nei documenti del 1588-90 (ed oltre) su cui cfr. qui supra e a nota 33; laddove, per la cornice della grande pala di Francesco per San Lorenzo Maggiore collaborarono lo stesso falegname Giulio Capuano ma gli altri intagliatori Bartolomeo Chiarini, Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante e gli altri doratori Ambrogio Masturzo e Giovan Bernardino Caso. I caratteri di classicismo ‘romano’ e innovativi rispetto al panorama sardo dell’epoca propri di questa carpenteria, non dissimile da quella del polittico di Decio Tramontano della chiesa delle Vergini a Scafati (fig. 5), databile agli anni Sessanta (P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 297, 299, 324 nota 18), sono stati spesso notati dagli studi di cui qui alle note 20-22. Su Giovan Filippo Castello e più in generale sulla struttura e intaglio delle macchine lignee a Napoli nel tardo Cinquecento cfr. ora L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré. Ritorno all’Annunziata*, Galatina 2015, pp. 106-105, 159 e *passim*.

questa 'preistoria' di Francesco Curia, probabilmente realizzato tra il 1580 e il 1585, ed è al contempo una delle tracce più significative delle rotte artistiche e commerciali e dell'esportazione di dipinti tra Napoli e la Sardegna nel corso della seconda metà del Cinquecento.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. Pietro e Michele Cavaro e collaboratori, *Madonna col bambino in trono*, i *Santi Bartolomeo e Girolamo*, la *Crocifissione*, l'*Angelo annunziante* e l'*Annunciata*, polittico detto «dei Beneficiati», particolari dell'*Angelo annunziante* e dell'*Annunciata*, Cagliari, Museo del Duomo.



Fig. 2. Andrea Sabatini da Salerno e Giovan Filippo Criscuolo, *Annunciazione*, *Morte e assunzione della Vergine* e i *Santi Giovanni Battista, Pietro, Ambrogio e Girolamo*, nella predella la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi*, *Angeli con la Veronica* e *Santi*, polittico, particolare dell'*Annunciazione*, Gaeta, chiesa dell'Annunziata.



Fig. 3. Giovan Filippo Criscuolo e bottega, *Adorazione dei Magi*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 4. Decio Tramontano, *Incoronazione della Vergine*, i Santi Sebastiano, Cristoforo, Caterina d'Alessandria, Giacomo (?) e la Crocifissione, polittico, particolare dell'*Incoronazione della Vergine*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 5. Decio Tramontano, *Madonna col bambino in gloria*, i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Giacomo, l'Adorazione dei Magi, il Cristo tra gli apostoli nella predella, la Pietà, l'Angelo annunciante e l'Annunciata nella cimasa, polittico, Scafati, chiesa della Vergine.



Fig. 6. Michele e Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria*, i *Santi Nicola di Bari e Bartolomeo*, le *Sante Caterina d'Alessandra e Lucia* e la *Resurrezione* nella predella, la *Crocifissione*, l'*Angelo annunciante*, l'*Annunciata* e il *Padre Eterno* nella cimasa, polittico, Gergei, chiesa madre di San Vito.



Fig. 7. Francesco Curia, *Madonna col bambino in trono e i due San Giacomo*, particolare, Napoli, chiesa di Santa Caterina a Formiello.



Fig. 8. Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria, San Francesco d'Assisi ed angeli*, particolare, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.



Fig. 9. Francesco Curia, *Madonna dell'Arco coi Santi Francesco di Paola e Antonio di Padova*, particolare, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.



Fig. 10. Michele e Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria*, i Santi Nicola di Bari e Bartolomeo, le Sante Caterina d'Alessandra e Lucia e la Resurrezione nella predella, la Crocifissione, l'Angelo annunciante, l'Annunciata e il Padre Eterno nella cimasa, polittico, particolare della *Madonna col bambino*, Gergei, chiesa madre di San Vito.



Fig. 11. Michele e Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria*, i Santi Nicola di Bari e Bartolomeo, le Sante Caterina d'Alessandra e Lucia e la Resurrezione nella predella, la Crocifissione, l'Angelo annunciante, l'Annunciata e il Padre Eterno nella cimasa, polittico, particolare della Santa Lucia, Gergei, chiesa madre di San Vito.



Fig. 12. Michele e Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria*, i Santi Nicola di Bari e Bartolomeo, le Sante Caterina d'Alessandra e Lucia e la Resurrezione nella predella, la Crocifissione, l'Angelo annunciante, l'Annunciata e il Padre Eterno nella cimasa, polittico, particolare della Santa Caterina, Gergei, chiesa madre di San Vito.

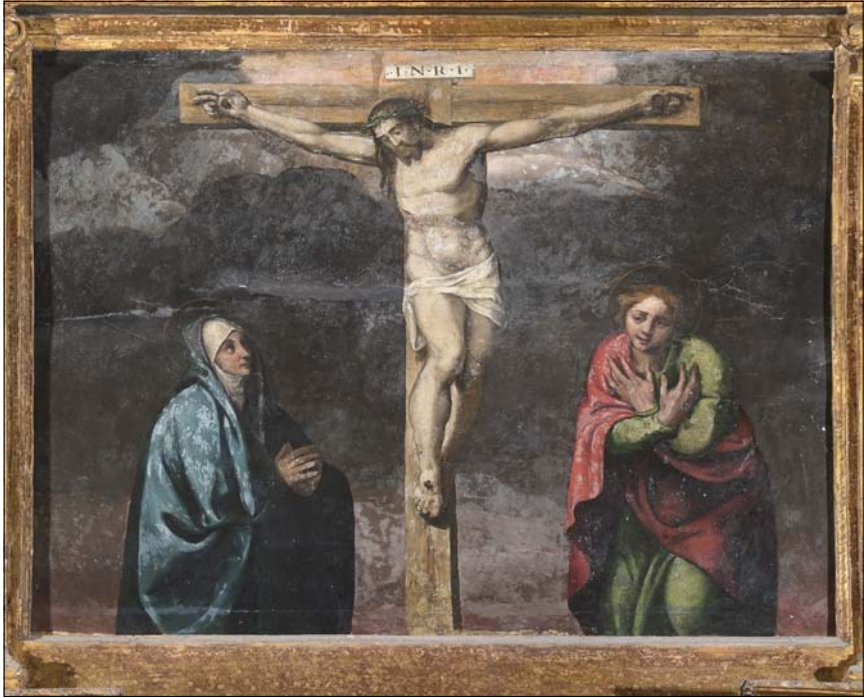


Fig. 13. Michele e Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria*, i *Santi Nicola di Bari e Bartolomeo*, le *Sante Caterina d'Alessandra e Lucia* e la *Resurrezione* nella predella, la *Crocifissione*, l'*Angelo annunciante*, l'*Annunciata* e il *Padre Eterno* nella cimasa, politico, particolare della *Crocifissione*, Gergei, chiesa madre di San Vito.



Fig. 14. Michele e Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria*, i *Santi Nicola di Bari e Bartolomeo*, le *Sante Caterina d'Alessandra e Lucia* e la *Resurrezione* nella predella, la *Crocifissione*, l'*Angelo annunciante*, l'*Annunciata* e il *Padre Eterno* nella cimasa, politico, particolare della *Resurrezione*, Gergei, chiesa madre di San Vito.



Fig. 15. Michele e Francesco Curia, *Madonna col bambino in gloria*, i *Santi Nicola di Bari e Bartolomeo*, le *Sante Caterina d'Alessandra e Lucia* e la *Resurrezione* nella predella, la *Crocifissione*, l'*Angelo annunciante*, l'*Annunciata* e il *Padre Eterno* nella cimasa, polittico, particolare dell'*Angelo annunciante*, Gergei, chiesa madre di San Vito.



Fig. 16. Michele Curia e Cesare Turco, *Annunciazione*, i *Santi Giovanni Battista e Antonio di Padova*, la *Visitazione*, la *Decollazione del Battista* e un *Miracolo di Sant'Antonio di Padova* nella predella ed *Angeli* nella cimasa, particolare di un *Angelo*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.



Fig. 18. Michele Curia, *Annunciazione*, particolare, Torella dei Lombardi, chiesa dell'Annunziata.

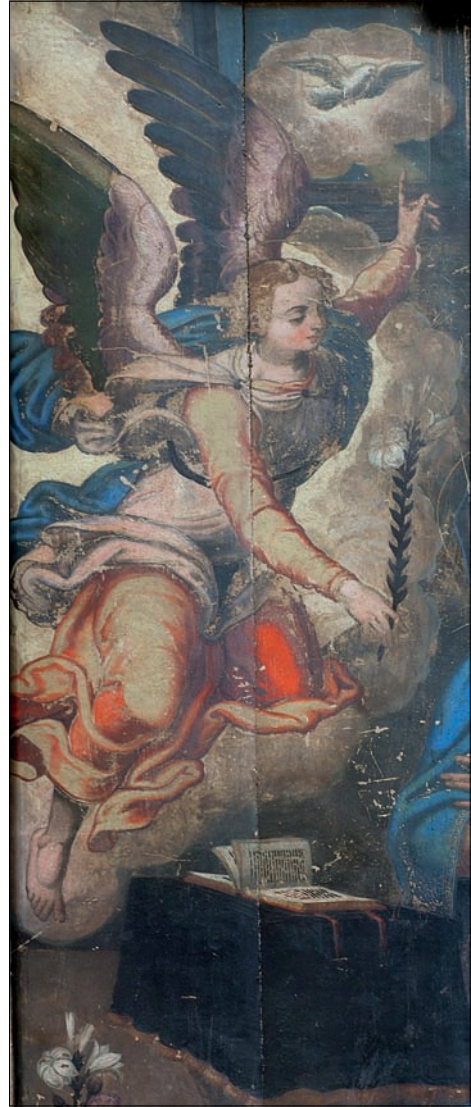


Fig. 17. Michele Curia e Cesare Turco, *Annunciazione*, i Santi Giovanni Battista e Antonio di Padova, la Visitazione, la Decollazione del Battista e un *Miracolo di Sant'Antonio di Padova* nella predella ed *Angeli* nella cimasa, particolare dell'*Annunciazione*, Napoli, chiesa di San Lorenzo Maggiore.

MARISA PORCU GAIAS

ARGENTI CHE VIAGGIANO

Questo saggio è dedicato a Renata Serra che dopo i primi pionieristici studi sugli argenti sardi¹ dalla fine degli anni Sessanta del Novecento in avanti ha affrontato più volte l'argomento² e delineato un quadro nel quale, in anni più recenti, altri hanno inserito elementi ulteriori³. Gli studi suc-

¹ G. SPANO, *Storia e descrizione di un crocione antico d'argento...*, in «Bullettino Archeologico sardo», VI, Cagliari 1860. E. BRUNELLI, *Opere d'arte decorativa nel tesoro del Duomo di Cagliari*, in «L'Arte», X, 1907, p. 51. C. ARU, *Argentieri cagliaritari del Rinascimento*, in «Pinacoteca. Studi di Storia dell'Arte», anno I, n. 4, 1929, pp. 197-211; R. DELOGU, *Contributi alla storia degli argentieri sardi del Rinascimento*, in «Mediterranea», n. 5 (1933)1934; *Mostra dell'antica oreficeria sarda*, Cagliari 1937; *Antichi marchi degli argentieri sardi*, in «Studi Sardi», VIII, 1947, pp. 3-10.

² E. SERRA in C. MALTESE *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma 1962; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica in Sardegna*, in *Sardegna*, Milano 1969, pp. 177-404. R. SERRA, *Sull'oreficeria dei secoli XVI e XVII in Sardegna, secondo Angelo Lipinsky*, in «Studi Sardi», XXI (1968-70), Cagliari 1970, pp. 685-692; *I maestri del cesello. La grande tradizione degli argentieri cagliaritari*, in «Almanacco di Cagliari», 1978, pp. 226-228; *Un reliquiario cinquecentesco di bottega cagliaritana. Nota preliminare al catalogo delle opere d'arte del duomo di Bosa*, in *Le chiese di Bosa*, Cagliari 1978, pp. 226-228; *Un argento di Gioacchino Belli al duomo di Sassari*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», (1978-79), pp. 193-200; *Argenti sassaresi dal primo Cinquecento al tardo Settecento*, in *Studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settantesimo compleanno*, Cagliari 1985, pp. 153-172; *Antichi argenti arborensi. Inediti e riproposti*, in «Biblioteca Francescana Sarda», II (1988), pp. 137-170.

³ M.L. FERRU, *Le anfore olearie del duomo di Cagliari: lo stile classico al servizio dell'ideologia religiosa*, in AA.VV., *Olio sacro e profano. Tradizioni olearie in Sardegna e Corsica*, Sassari 1985; G. COSSU PINNA, *Inventari degli argenti, libri e arredi sacri delle chiese di Santa Gilla, San Pietro e Santa Maria di Cluso in Santa Igia, capitale giudiciale*, Pisa 1986; C. TASCA, *Nuovi documenti sugli argentieri cagliaritari tardo-medioevali*, in «Archivio Storico Sardo», XXVIII (1989), pp. 153-193; G. GUARINO, *Gli argenti della chiesa di S. Eulalia: le importazioni genovesi nel XVIII secolo*, in *Cagliari. Omaggio a una città*, Oristano 1990, pp. 81-102; *Un argenteo genovese nella Cagliari dell'Ottocento: Luigi Montaldo*, in «Bollettino Ligustico», III, 1991 (1993), pp. 57-68; *La produzione orafa in Sardegna tra tradizione iberica e gusto italiano*, in *Contributi per la storia dell'oreficeria, argenteria e gioielleria*, vol. I, Venezia 1996, pp.183-191; *La produzione orafa*, in «Biblioteca Francescana Sarda», VII (1997), pp. 283-311;

cedutisi nel corso dell'ultimo cinquantennio e l'opera di catalogazione svolta dalle due Soprintendenze della Sardegna, assieme alle diverse esposi-

Un itinerario tra le opere d'arte in Quartucciu. Il suo patrimonio culturale, Oristano 1997, pp. 283-311; A.G. MAXIA, in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, scch.nn. 535, 536, 538-541, 543, 545, 547, 548, 552, 553, 555, 557, pp. 328-330, 340; *Il patrimonio in argento della chiesa di S. Giacomo in Soleminis, un paese e la sua storia*, Cagliari 1991; R. SFOGLIANO, *Argenti ispanici e siciliani nelle chiese sarde*, in «Archivio Storico Sardo di Sassari», XVI (1992), pp. 125-129; M.G. MESSINA, A. PASOLINI, *Argenti, arredi sacri e profani nella Sardegna sabauda*, Cagliari 1994, pp. 11-81; A. SERRA, *Argenti e paramenti sacri della cattedrale di Alghero nei secoli XVI-XVIII*, in «Revista de l'Alguer», n. 5 (1994), p. 116 ss.; *Museo d'Arte Sacra Alghero*, Sestu 2000; I. FARCI, *S. Elena rivela il suo tesoro*, Quartu S. Elena 1997; *Ori e tesori. Mostra degli antichi oggetti d'Arte Religiosa della parrocchiale di Maracalagonis*, in *Ha Mara*, Quartu 2004, pp. 15-30; *L'arredo d'argento dell'altare maggiore del Duomo di Cagliari*, in «Quaderni Oristanesi», 57-58, aprile 2007, pp. 89-106; C. GALLERI, *Alguer: il marchio della città su un calice d'argento dell'Ohio (USA)*, in «Revista de l'Alguer», n. 8, 1997, pp. 109-119; *Il marchio civico di Iglesias in un calice d'argento di Masullas*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», n. 8, 1997, pp. 341-342; *La croce grande di "mastro" Pixonì e altri tesori d'argento del Museo di Serramanna*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», X, 2002, pp. 379-414; T. LODDO, *Marchi degli antichi argentieri*, in «Quaderni Ogliastrini», n. 19, 1997, pp. 51-71; *Chiese e Arte Sacra in Sardegna. Diocesi di Lanusei*, Sestu 1999, *passim*; A. PASOLINI, *Argentieri sardi o attivi in Sardegna dal Medioevo all'Ottocento: notizie biografiche*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», VII, 1997, pp. 319-353; *Argenti e altri arredi in Il Palazzo Regio di Cagliari*, Nuoro 2000, pp. 136-154; *Presenza asburgica in Sardegna. Lostensorio della chiesa di San Francesco di Paola in Cagliari*, in «Arte Viva», VII, 2000, pp. 45-49; *Gli argenti della parrocchiale di Muravera (e qualche nota sull'argentiere Giovanni Mameli)* in *Muravera e le sue chiese nei documenti d'archivio*, 2005, pp. 65-110; *Don Nicolò Pignatelli e la chiesa dei Napoletani in Cagliari*, in *Interventi sulla questione meridionale*, Roma 2005, pp. 229-235; *Argenti sacri nella Sardegna del '500. Documenti inediti*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», XII, 2008, pp. 309-332; *Architettura in argento: il tabernacolo del duomo di Cagliari in Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli 2008, pp. 261-271; *Le suppellettili della parrocchiale di Mandas e l'argentiere Luigi Montaldo*, in «ArcheoArte», 1, 2010, pp. 215-240; *Gli argenti liturgici in La cattedrale di S. Giusta*, Cagliari 2010, pp.237-239; *Il reliquiario di S. Antioco, l'arcivescovo Desquivel e l'argentiere Sisinnio Barraì in Sant'Antioco: da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso protomartire "Patrono della Sardegna"*, S. Antioco 2011 pp. 187-200; *Don Francisco Genovés e gli argenti dell'Arciconfraternita d'Itria a Cagliari*, in «ArcheoArte», rivista web, supplemento 2012 al n. 1, pp. 703-724; *Il Settecento, L'Ottocento*, in M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia 2016, pp. 317-527; A. PASOLINI, *Mobilità mediterranea e interscambi artistici. L'influsso ebraico nell'argenteria sarda (XV-XVI secolo)* in *Geografías de la movildad artistica. Valencia en época moderna*, a cura di M. Gomez Ferrer Lozano e Y. Gil Saura, Università di Valencia, «Cuadernos Ars Longa», 10, 2021, pp. 57-80; L. SIDDI, in *I tesori della cattedrale di Ales (sec. XV-XX). Argenti sacri e documenti di archivio*, schede e didascalie argenti, Oristano 1997; K.D. MELIS, *La croce processionale in Sardegna. Note su un aspetto della liturgia medioevale*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», vol. 53 (1998), pp. 105-136; F. PIRODDA, *Tesori d'arte a Galtellì. Argenti, tessuti, sculture lignee (secc. XIV-XX)*, Nuoro 1998; «*Seda, prata e oro*». *Arte sacra a Orani*, Oliena

zioni temporanee e alla creazione dei musei diocesani o parrocchiali, oggi consentono di confermare il giudizio espresso dall'illustre studiosa nel

2000; M. PORCU GAIAS, *I sacri arredi*, in *San Pietro di Silki*, Muros 1998, pp. 104-112; *Gli inventari della sagrestia, i Libri di Amministrazione, gli Atti Capitolari e le Relazioni delle visite pastorali quale fonte per la cronologia degli arredi liturgici d'argento della cattedrale di Sassari*, in «Memoria Ecclesiae», XVI, *Arte y archivos de la Iglesia. Actas del XIV Congreso de la asociación celebrado en Barcelona, 13 al 17 de septiembre 1998*, Oviedo 2000, pp. 55-78; *Il Museo diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, Nuoro 2002; *Argenti e argentieri a Sassari e nel Capo di Logudoro nell'Età moderna*, in «Studi Sardi», XXXIII (2000), Cagliari 2003, pp. 353-449; *La diffusione del gioiello nella Sardegna medioevale e moderna. I corredi delle classi dominanti e i "tesori" delle chiese*, in Gioielli. *Storia, linguaggio, religiosità nell'ornamento in Sardegna*, Nuoro 2004, pp. 44-79; *Imago Christi. Raffigurazioni del Cristo ed argenti liturgici nell'arcidiocesi turritana*, Sassari 2007, pp. 51-123; *La croce processionale del S. Francesco di Oristano*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», Anno XII, Oristano 2008, pp. 237-268; *Il Medioevo; Il Cinquecento; Il Seicento*, in M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, *Argenti di Sardegna. La produzione degli argenti lavorati in Sardegna dal Medioevo al primo Ottocento*, Perugia 2016, pp. 7-315; A. SARI, *Argento e argentieri in Sardegna dal Medioevo all'età moderna*, in *L'Argento e il sacro. Argenti sacri della Diocesi di Tempio-Ampurias*, Sestu 1999, pp. 4-15; *Chiese e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Sassari*, 2004, pp. 53-68; *Il tesoro perduto di Santa Maria di Betlem*, in «Almanacco gallurese», 2008-2009, Sassari 2009. M.A. SERRA, *La sezione argenti nel Museo dell'Opera del Duomo di Cagliari*, in «Studi Sardi», XXXII, 1999, pp. 385-412; S. CASU, *Argenti della chiesa di S. Francesco ad Alghero*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», IV, 2000, pp. 273-290. C. COLUMBANO, *Gli argenti della cattedrale*, in «Almanacco Gallurese», 1999-2000, pp. 86-92; M. DADEA, S. MEREU, M.A. SERRA, *Chiese a Arte Sacra. Arcidiocesi di Cagliari*, Sestu 2000, *passim*. G. DEIDDA, *L'attività degli argentieri cagliaritari nel XVI secolo, in Corporazioni, Gremi e Artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età Moderna*, Cagliari 2000, pp. 372-383; T. PUDDU, F. VIRDIS, *In Domo Domini. Argenti sacri ed ex voto della parrocchia di Guamaggiore*, Monastir, 2001; *Res mirabiles. Argenti sacri ed ex voto della parrocchia di Guasila*, Dolianova, 2002; A. BORGHI, *Ales il paese del tesoro*, Sestu, 2003; A. PILLITTU, *Chiese a Arte Sacra. Diocesi di Ales Terralba*, Sestu, 2001; *Arcidiocesi di Oristano*, Sestu, 2003, *passim*. R. CORONEO, *Un argento epigrafico bizantino in Sardegna: il reliquiario di San Basilio nel San Francesco di Oristano*, in *Chiesa, potere politico e cultura nella Sardegna del XVIII secolo*, Dolianova, 2005, pp. 171-175. AA.VV., *Il tesoro della cattedrale nel Museo del Duomo di Cagliari*, Monastir, 2006; M. PICCIAU, *Giovanni Mameli*, in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 68, 2007; M.P. DETTORI, *Argenti sacri delle chiese di Bortigali*, Nuoro 2007; M.G. SCANO NAITZA, *Testimonianze dell'arte nell'arredo ecclesiastico*, in, *Sinnai, Storia, Arte, Documenti*, Quartu S. Elena 2009; F. VIRDIS, T. PUDDU, *Gli argenti sacri*, in *I Minimi di S. Francesco da Paola in Sardegna, note storiche e artistiche dal 1586 al 2009*, Serramanna, 2009, pp. 164-174; L. AGUS, *Le chiese di Escalaplano*, Cagliari 2011, *passim*; A. PALA, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna tra IV e XIV secolo*, Cagliari 2011; *Acquamanili nella liturgia cristiana (IV-XVI secolo), il bronzo della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, in «Anuario de estudios medievales», 44/2, julio-diciembre de 2014, pp. 689-731; F. LODDO, T. PUDDU, F. VIRDIS, *Pauli Gerrey. Storia, architettura e Arte della parrocchia di San Nicolò Gerrey*, Carbonia, 2014; M. GALASSO, *Da elemosiniere ad affuente, origine ed evoluzione del piatto da questua da Donatello al gruppo folk*, in <https://www.academia.edu>, 2015.

1970 sulla produzione argenteria come «una delle più notevoli manifestazioni artistiche dell'isola».

I prodotti dell'oreficeria, siano essi gioielli o manufatti argentei, rivelano precocemente i mutamenti dello stile e delle tendenze artistiche come anche i gusti dei loro proprietari, ecclesiastici o laici, i quali, spesso, li alienavano o facevano fondere per ricavarne risorse per la chiesa o per ottenerne dei nuovi "alla moderna" e rinnovare così il corredo ecclesiastico o privato. Suppellettili e arredi ecclesiastici d'argento, così come componenti dei servizi da tavola o da salotto, appartenuti alla nobiltà o all'alta borghesia, potevano quindi "viaggiare", approdando lontano dal luogo di origine, battuti all'asta nel mercato antiquario o esibiti quali preziose testimonianze nei musei o in collezioni private. Altri argenti giungevano in Sardegna per vie che, in taluni casi, possiamo soltanto ipotizzare. E può anche accadere che il nostro interesse o la nostra curiosità si incentrino, più che sulla valutazione del valore artistico dell'oggetto, sulla sua provenienza, sul suo artefice, sul contesto storico in cui esso si colloca e sulla persona che l'ha commissionato perché, spesso, l'indagine sulle vite delle persone, laddove è possibile farla, aiuta a comprendere un'epoca assai più delle tracce materiali. È questo il caso di alcuni argenti, noti e meno noti, che hanno "viaggiato" da e verso la Sardegna.

Il più antico, e certamente il più conosciuto e studiato fra questi "argenti viaggiatori", è il bellissimo calice della metà del Quattrocento (fig. 1) con patena in argento dorato e smalti, che presenta il raro marchio di Alghero (fig. 2) e proviene dalla chiesa sassarese di Santa Maria di Betlem, oggi nel Museum of art di Toledo, nell'Ohio, USA⁴. Si tratta di un insieme estremamente raffinato e di altissima qualità, con smalti translucidi a rilievo *affondato* e *a basse taille*, desunti sia dall'oreficeria toscana che da quella catalana e internazionale, diffusi dalla Francia all'Europa settentrionale, fino all'Ungheria, dalla metà del Quattrocento fino al secondo decennio del Cinquecento. Il calice ha base mistilinea polilobata esagonale su

⁴ E. COSTA, *Sassari*, Sassari 1937, pp. 278-279; *Archivio pittorico della città di Sassari*, Sassari 1976, p. 244; J. AINAUD DE LASARTE, *Les relations économiques de Barcelona amb Sardenya e Pisa nel Medioevo*, Padova 1959, p. 639; P. COSTANTINO DEVILLA, *Santa Maria di Sassari*, Sassari 1961, pp. 171-173; R.M. RIEFSTAHL, *Medieval Art*, in «Toledo Museum news», 1964, p. 18; E.K. BRYSON SIEGEL, *Eucharistic vessels of the Middle Age*, catalogo della mostra (Busch-Reisinger Museum), Cambridge Massachusetts 1975, pp. 47-56, 120-121, figg. 4-5; AA.VV., *Santa Maria di Betlem nel 4° centenario dell'incoronazione 1586-1986*, Sassari 1988, figg. 20-21, pp. 48-49; A.G. MAXIA, 1989, *cit.*, sch. 545, pp. 337-338; M. PORCU GAIAS, 1993, *cit.*, fig. 76 pp. 82-83; C. GALLERI, 1997, *cit.*, pp. 241-242; A. SARI, 2009, *cit.*, pp. 149-150; M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, *cit.*, pp. 21, 18-19.

gradino con fascia traforata. Dei sei lobi arrotondati, alternati a cunei triangolari, tre sono ornati da placchette smaltate, raffiguranti *il Crocifisso*, *l'Addolorata* e *San Francesco* e fissate con piccoli chiodi, tre hanno sbalzati motivi vegetali. Anche il fusto è esagonale, come il nodo a bulbo esapartito e con sei castoni romboidali (fig. 3), anch'essi con placchette smaltate raffiguranti *San Pietro*, *il Cristo in Pietà*, *San Paolo*, *San Ludovico di Tolosa*, *San Gavino di Torres* e *San Bonaventura*.

La patena (fig. 4) ha nel tondo centrale *l'Assunta* entro mandorla, retta da quattro figure angeliche sullo sfondo del cielo stellato, con in basso gli undici *Apostoli*, divisi in due gruppi e con lo sguardo rivolto verso l'alto. Nel contorno del tondo corre l'iscrizione metrica in caratteri gotici: «GAUDE QUE POST CHRISTUM SCANDIS / ET EST HONOR TIBI GRANDIS / IN CELI PALACIO UBI FRUCTUS VENTRIS TUI / PER TE NOBIS DATUR FRUI / IN PEREMNI GAUDIO AMEN». Nell'ampio bordo liscio sono dodici tondi con placchette smaltate raffiguranti *la Trinità*, secondo l'iconografia nordica del *Trono di Grazia*, con Dio Padre in trono che regge fra le ginocchia il Crocifisso sormontato dalla colomba dello Spirito Santo e gli undici *Apostoli*. Le figurazioni degli smalti mostrano strette analogie con la produzione argenteria e pittorica tardogotica catalana, tanto da far ritenere che l'insieme sia opera di un artista catalano residente ad Alghero, in quanto la raffigurazione del martire Gavino, patrono del Capo di Sassari e Logudoro, le riconduce a quest'area geografica⁵. Il calice testimonia la straordinaria qualità della produzione orafa in Alghero alla metà del Quattrocento e la floridezza economica della cittadina in quel periodo e, presumibilmente, si collega a un importante avvenimento nella vita della chiesa conventuale francescana sassarese che, secondo la testimonianza dello storico cinquecentesco Giovanni Francesco Fara «fuit in melius reparata» nel 1440⁶, data che presumibilmente segna l'avvio dei lavori. L'altare maggiore fu consacrato nel 1454⁷ e la fine dei lavori potrebbe essere stata nel 1464, data iscritta in caratteri gotici nello scudo sannitico in pietra murato sulla parete destra della navata, sotto la tribuna settecentesca.

⁵ Per i raffronti si vedano i calici barcellonesi e burgalesi dell'ultimo quarto del Quattrocento primo Cinquecento in J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Plateria en la epoca de los reyes catolicos*, Madrid 1992 scch. 23, 67, 68 e in N. DALMASES, *Orfebreria catalana medieval, Barcelona 1300-1500*, Barcellona 1992, pp. 386-387, nonché i simili esemplari del Metropolitan Museum di N.Y.

⁶ G.F. FARA, *De rebus sardois*, Torino 1835, p. 350.

⁷ E. COSTA, *Sassari II*, Sassari 1937, pp. 262-263.

Il calice potrebbe essere stato commissionato o donato alla chiesa, in epoca di poco successiva alla sua ristrutturazione, da una committenza alta che la tradizione popolare indicava in Leonardo de Alagon (1436-1490), divenuto marchese di Oristano nel 1470 e, in difesa dei suoi diritti feudali contrastati dal sovrano, postosi a capo di una rivolta antiaragonese, soffocata nella battaglia di Macomer del 1478. Datosi alla fuga e successivamente tradito e catturato, fu imprigionato nella fortezza di Xativa dove morì.

Fra i tanti manufatti argentei o in metalli pregiati giunti in Sardegna, particolarmente interessanti paiono quattro presenti a Cuglieri, nella basilica di Nostra Signora della Neve. Tre sono di provenienza germanica: un calice con coperchio, col marchio di Augsburg, databile tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, e i due coevi piatti da elemosina in ottone. La terza suppellettile, di bottega italiana, è un piatto in argento massiccio dorato, di rilevanti dimensioni e ornamentazione manieristica, che viene denominato "piatto del Cellini" e presenta il marchio dell'argenterie milanese Antonio Giacché, la cui bottega fu attiva dal 1873 ai primi decenni del '900.

Il calice con coperchio (fig. 5), di uso cerimoniale, ha la tipica forma detta ad ananas o a fiore di aquilegia che ebbe ampia diffusione in Germania nel primo Cinquecento e fu riprodotta anche nella prima metà del Seicento. In argento sbalzato, cesellato e dorato, con elementi a fusione, è alto 30 cm, la base è di 6,5 cm, la coppa di 7,2 cm. Ha piede circolare ornato da baccellature convesse con bordo, collo cilindrico liscio e nodo superiore ornato da volute spiraliformi e sormontato da un rocchetto sul quale si innesta il sottile fusto cilindrico contornato a giorno da elementi vegetali a fusione che si prolungano a formare il supporto della coppa, esalobata, a tre ordini di petali convessi e con bordo piano aggettante. Il coperchio ha un solo ordine di petali, terminanti in riccioli, ed è sormontato da un piccolo vaso con una composizione floreale sulla quale spiccano delle rosette esapetale⁸. Il manufatto, che reca il marchio di Augsburg nel rovescio del bordo della coppa (fig. 6), è simile a quelli prodotti dalla bottega di Melchior Bauer; ad alcuni degli esemplari custoditi nel museo di Palazzo Venezia⁹; al calice con coperchio del Victoria & Albert Museum di

⁸ Cfr. Schede: ASBAAASC, n.c.g. 20/00078835/37/54/59/65/89/Cuglieri, di G.A. CAPPAL, e ICCU n. catalogo 00078852 di C. GALLERI; M.A. SCANO, 2014, p. 154, nota 88; M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, *cit.*, p. 59.

⁹ A. LIPINSKY, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara 1965, pp. 181-182, tav. 49 p. 408; A. GRISERI, *Oreficeria barocca*, Novara 1985, p. 59.

Londra (fig.7), prodotto nel 1615 a Norimberga da Michael Mullner, che vi ha apposto firma e data¹⁰; è anche analogo ai calici con coperchio, ugualmente prodotti da argentieri di Norimberga fra il 1610 e il 1640, appartenenti alla collezione degli antiquari Kugel a Parigi¹¹ (fig. 8). Simili calici sono anche raffigurati in nature morte seicentesche, come nella *Natura morta con frutta, crostacei e argenti* di Abraham Hendricksz van Beyeren, appartenente ad una collezione privata (fig. 9).

I due piatti da elemosina in ottone, realizzati a stampo, sbalzati e incisi, sono simili a quelli presenti in Sardegna in numerose parrocchiali, soprattutto nell'area centro settentrionale della Barbagia, Goceano, Montiferru e Planargia, ma diffusi anche nel Sassarese e nell'Anglona, mentre meno numerosi sono quelli sopravvissuti nel Cagliariitano¹². In rame o ottone, sono di indubitabile provenienza settentrionale, germanica o olandese. Nel bordo del fondo o nella tesa hanno spesso caratteristiche iscrizioni in lingua tedesca a caratteri gotici e al centro figurazioni di tema biblico o sacro: *Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre; gli ambasciatori di Mosè al rientro dalla terra di Canaan, l'Annunciazione, l'emblema cristologico del pellicano che nutre i piccoli; la Madonna col Bambino, san Giorgio e il drago, san Michele Arcangelo*. Più spesso le decorazioni sono geometrizzanti, con bugne a rilievo, frutti di melograno o motivi fitomorfi.

Il primo piatto di Cuglieri (fig.10), del diametro di 39,3 cm e dal bordo modanato e ornato da un motivo di gigli incisi, ha raffigurato al centro *San Giorgio a cavallo* come un gentiluomo dal cappello ornato da corte piume che, con la spada levata sulla spalla destra, si accinge a colpire il drago sottostante; nel bordo del fondo corre la consueta iscrizione. Il soggetto è molto simile a quello di un analogo piatto della parrocchiale di Bidonì ma qui appare realizzato con maggiore accuratezza, segno che, pur adoperando un simile stampo, la mano era più esperta. Diversamente dal San Giorgio raffigurato nel piatto della parrocchiale di Gonnosfanadiga (fig. 11) mentre trafigge con la lancia il drago tra le fauci, come nel piatto di Tonara (fig.12), in cui le figure sono però più stilizzate e quasi filiformi. In quelli di Cuglieri e Bidonì le figure occupano gran parte del tondo cen-

¹⁰ Cfr. sito internet del Victoria & Albert Museum: <https://www.vam.ac.uk>.

¹¹ Cfr. sito internet della Galleria Kugel: <https://www.galeriekugel.com/>

¹² Cfr. O. ZASTROW, *La collezione di bacili di ottone del 15 e 16 secolo nelle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco*, in *Rassegna di Studi e Notizie*, Milano 1981, vol. IX, a. VIII pp. 473-603 e G. BORACCESI, *D'argento è la Puglia*, Bari, 2000, p. 88; M. GALASSO, 2015, *cit.*; M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, *cit.*, p. 60, tav. 3 p. 70.

trale e non è presente la figuretta della principessa, che compare invece nel piatto di Gonnosfanadiga. Il secondo piatto di Cuglieri, più piccolo del precedente (fig. 13), misura 35 cm di diametro ed è decorato con motivi geometrici e floreali come quelli presenti nel simile piatto della parrocchiale di Ollolai (fig. 14). La varietà delle raffigurazioni di questi piatti, anche di uno stesso soggetto, rivela l'ampiezza della loro produzione, testimoniata anche dalla loro diffusione in tutta l'area europea.

Un possibile collegamento sia del prezioso e raro calice con coperchio che dei più comuni piatti da elemosina di Nostra Signora della Neve potrebbe farsi con la presenza in questo centro di alcuni reduci del contingente di sardi facente parte del *Terçio de Cerdeña*, la formazione militare in prevalenza composta da spagnoli, impegnata nelle Fiandre nell'ambito della Guerra dei Trent'anni sotto la guida di Giorgio di Castelvì¹³. Costoro, al rientro in patria, potrebbero aver fatto dono alla parrocchia del loro villaggio di queste preziose suppellettili come ex voto per lo scampato pericolo.

Il quarto manufatto di foggia cinquecentesca custodito nella basilica di Cuglieri è un grande piatto da parata di gusto manieristico in argento sbalzato, cesellato e dorato (fig.15). Fu notato dallo Spano che così ne scrisse negli emendamenti e aggiunte all'*Itinerario* del Lamarmora, pubblicati nel 1874¹⁴: «La sagristia della Collegiata possiede un bell'oggetto d'arte di oreficeria, un vassoio cesellato con figure bizzarre, cervi, rinoceronti, ippocampi, quasi simile a quello della cattedrale di Cagliari»¹⁵.

La descrizione dello Spano, contrariamente alle sue solite, è piuttosto approssimativa e dovuta forse ad un'informazione di seconda mano oppure al fatto che all'epoca il piatto poteva essere usurato o scurito e con le figurazioni poco leggibili. Pertanto, la suppellettile potrebbe essere stata restaurata o sottoposta ad un procedimento di doratura in epoca successiva alla descrizione o, come vedremo, potrebbe piuttosto trattarsi di una fedele riproduzione ottocentesca di un originale perduto e per questo denominata "del Cellini". I quattro animali raffigurati negli ovati del fondo sono un cavallo, un unicorno, un leone e un cervo, collocati entro un'ambien-

¹³ Cfr. A. MATTONE, *I soldati sardi nelle guerre del Seicento*, in *Storia dei Sardi e della Sardegna*, vol 3, Milano 1989, pp. 94-99.

¹⁴ G. SPANO, *Emendamenti e aggiunte all'itinerario dell'Isola di Sardegna del conte Alberto della Marmora*, Cagliari, Timon, 1874, p. 115.

¹⁵ Lo Spano si riferiva al piatto manieristico col trionfo di Anfitrite, di bottega ligure o siciliana, trafugato assieme al boccale. Cfr. R. DELOGU, 1937, *cit.*, pp. 5-6, cat. nn. 36-37, pp. 60-61.

tazione paesaggistica con rocce e vegetazione. Gli ovati sono intervallati da racemi con rosette che si dipartono da vasi con frutti e girali; anche il bordo, orlato da un fregio a ovoli alternati a fibbie, è ornato anch'esso da simili girali vegetali, alternati a quattro testine angeliche alate¹⁶. Questo particolare potrebbe indurre a ritenere che il piatto fosse destinato ad una funzione religiosa piuttosto che ad una mensa civile. Al centro spicca uno stemma gentilizio con un braccio destro che impugna la spada, sormontata dall'elmo piumato, emblema del cavalierato.

Come per le altre tre suppellettili della parrocchiale, anche di questo piatto sono state redatte due diverse schede per il Catalogo dei beni culturali del MIBAC, rispettivamente da G.A. Cappai nel 1975 per la Soprintendenza di Sassari Nuoro e da C. Galleri nel 1995 per quella cagliaritano, in conseguenza del passaggio di provincia di Cuglieri. Nella prima scheda, la suppellettile è descritta come «piatto da elemosine», il suo diametro è misurato in 61 cm e si indicano raffigurati nei tondi due cavalli anziché un cavallo e un liocorno. Nella seconda, il piatto è detto più appropriatamente «da parata», la descrizione delle figurazioni è esatta e il diametro è misurato in 51,5 cm. Inoltre, viene riportata l'iscrizione A.NIO GIACCHE' MILANO, incisa sull'orlo, sul quale sono presenti anche due punzoni con stemmi non identificati. Lo stemma gentilizio centrale, col braccio destro che regge la spada con in cima l'elmo piumato del cavalierato, è attribuito dal Galleri all'arma dei Manca che, tuttavia, ha il braccio sinistro che leva la spada e non il destro, che caratterizza, invece, l'arma degli Amat, che per un certo periodo furono signori di Cuglieri.

Il feudo del Montiferro di cui il villaggio di Cuglieri faceva parte, fu concesso in origine alla famiglia Zatrillas ma ebbe, dal XVII secolo in avanti, una serie di passaggi di proprietà e divisioni. Cuglieri e Scano furono oggetto di una serie di liti ereditarie tra le famiglie che se li contendevano. Nel 1727 furono affidati al marchese di Albis (Pietro Amat barone di Sorso), nel luglio 1731 passarono al marchese di Villaclara (un Zatrillas) fino al 1735, quando fu creata la contea di Cuglieri, attribuita ai Genovés che nel 1736 ebbero il titolo comitale. Il Montiferro ritornò in seguito agli Amat di Sorso, l'ultimo dei quali fu Giovanni Amat Manca marchese di Sanfilippo, uno dei più potenti feudatari dell'isola. Il figlio Vincenzo nel 1801 ereditò

¹⁶ In M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, *cit.*, p. 111 si dava per scontato che si trattasse di una copia di un originale perduto; inoltre, riportando la descrizione dell'oggetto contenuta nella scheda della Soprintendenza di Sassari, si affermava, erroneamente, che i cavalli negli ovati erano due e non si azzardava alcuna attribuzione dello stemma gentilizio a famiglia nobile sarda.

il titolo di marchese *de las Conquistas* cedette il feudo al Fisco nel 1826 e nel 1839 ne ebbe una considerevole rendita¹⁷.

La presenza nel piatto di uno stemma gentilizio molto simile a quello degli Amat, anche se privo del mare alla base, elemento tuttavia non sempre presente nelle varie raffigurazioni, potrebbe indurci a ritenere che si tratti di un dono alla parrocchiale da parte di un componente di questa famiglia, alla quale nel Cinquecento appartenne Pietro Amat De Sena, militare di carriera al seguito di Carlo V in Germania, successivamente inviato ad Alghero per difendere la città dal temuto assalto dei francesi. Per questa impresa nel 1588 ricevette un ringraziamento dell'imperatore da Bruxelles e la nomina di capitano delle Armi della città di Alghero e del Capo di Logudoro, con poteri di *alternos* del Capitano generale. Infine, le singolari dimensioni del piatto inducono a ritenere che, nel caso si trattasse di una copia, l'originale possa essere stato realizzato per ricordare circostanze particolari nelle quali un componente della famiglia Amat si era distinto.

Quello descritto approssimativamente dal canonico Spano, buon conoscitore anche della produzione argenteria sarda, poteva essere l'originale, in seguito sostituito con una copia dall'orafo milanese Antonio Giacchè, del quale compare a rilievo nel rovescio del bordo il suo marchio: A. GIACCHÈ entro rettangolo, affiancato da due uguali stemmi coronati entro tondi, disposti in simmetria, che compaiono in altri suoi manufatti (figg. 16 e 17). Sappiamo che la ditta Giacché avviò la sua attività nel 1873 e passò di mano nel 1936, pur mantenendo la stessa denominazione, è quindi poco probabile che il piatto descritto dallo Spano prima del 1874, data di pubblicazione del suo testo, fosse un coevo prodotto di questa bottega milanese. Nel rovescio dell'orlo del piatto è presente un segno di assaggio ma non il marchio governativo, entrato in vigore nel 1873, che era del resto facoltativo. Potrebbero avvalorare l'ipotesi che possa trattarsi di una fedele copia dell'originale anche le straordinarie dimensioni dell'oggetto, massiccio, e l'abbondanza delle figurazioni animali di valenza simbolica riferibili all'ipotetico committente: il leone simbolo di forza, fierezza, nobiltà e coraggio; il cavallo simbolo di animo intrepido; l'unicorno, simbolo di fiera e generosa vittoria, oltreché di purezza e castità; il cervo, simbolo di rinascita e vitale rigenerazione. Inoltre, la tipologia delle ornamentazioni a grottesche appare ispirata agli affreschi della *Domus aurea* fatta costruire da Nerone sul monte Oppio, dopo l'incendio del 64 d. C, venuti incidentalmente alla luce attorno

¹⁷ Cfr. F. FLORIS, *Feudi e feudatari in Sardegna*, I, Cagliari 1996, pp.223-226; II, pp. 528-535.

al 1480, riproposti da Raffaello e Giovanni da Udine nelle logge vaticane e ripresi nella Farnesina e in alcuni soffitti di Castel Sant'Angelo dall'equipe dei raffaelleschi. Queste particolari ornamentazioni figurano anche in un cratere d'argento di età augustea, purtroppo trafugato durante la seconda guerra mondiale (fig. 18), facente parte del vasellame da tavola in argento di epoca romana, dal I secolo a. C al I secolo d. C, composto da oltre 65 pezzi, detto "tesoro di Hildesheim", rinvenuto nel 1865¹⁸. Sappiamo che i piatti da parata cinquecenteschi sopravvissuti in Italia sono estremamente rari e che il più significativo è quello, oggi nella collezione Cini, che il Plon nel 1883 attribuì al Cellini¹⁹ ma fu realizzato a Genova nel 1565 dal portoghese Antonio de Castro per la committenza di Franco Lercari, allo scopo di celebrare le imprese dell'avo Megollo, e le cui figurazioni, dettate dal committente, vengono attribuite a Luca Cambiaso o Giovan Battista Castello, il Bergamasco²⁰. Del resto, che la cultura pittorica fosse legata a quella orafa e che si distinsero in questo i raffaelleschi Perin del Vaga, Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio è stato ampiamente argomentato anche dall'Hayward²¹.

Il piatto da parata di Cuglieri, sarebbe stato il terzo esemplare cinquecentesco rinvenuto in Sardegna, dopo il citato (e trafugato) piatto di Anfritrite del duomo cagliaritano e quello col marchio di Valladolid custodito nel tesoro del duomo sassarese²². Ma, come si è detto, è assai più probabile

¹⁸ Il cosiddetto Tesoro di Hildesheim, parte di un bottino e del vasellame da viaggio di un alto ufficiale romano, nascosto nell'imminenza della battaglia di Varo, nell'anno 9 a.C., fu rinvenuto nel 1865 in occasione dell'installazione di un campo di tiro sul Galgenberg, a Sud-Est di Hildesheim. Fu inizialmente custodito nell'Antiquarium di Berlino e oggi è collocato nel museo di Hildesheim. Cfr. A. GIULIANO, H. KAHLER, voce *Hildesheim museo* in *Enciclopedia Treccani*. E. PERNICE, F. WINTER, *Der Hildesheimer Silberfund*, Berlino 1901; G. BRUNS, in *Berliner Museum*; N. F., III, 1953, p. 37 ss.; R. BIANCHI BANDINELLI, MARIO TORELLI, *L'arte dell'antichità classica, Etruria, Roma*, Torino, Utet, 1976. P. ZANKER, *Arte romana*, Bari, Laterza, 2008; G. BEJOR, M.T. GRASSI, S. MAGGI, F. SLAVAZZI, *Arte e archeologia delle Province romane*, Milano 2011.

¹⁹ E. PLON, *Benvenuto Cellini*, Parigi 1883, pp. 263-271.

²⁰ F. BOGGERO, F. SIMONETTI, *Lo splendore degli argenti di Genova*, Torino, Allemandi, 1991, pp. 55, 66, 108-119, sch. 3, pp. 228-230.

²¹ J.F. HAYWARD, *The Mannerist Goldsmiths: I (Italian Sources) And some, drawings and designs*, in «The Connoisseurs», marzo-aprile 1962, pp. 156-165.

²² R. DELOGU, 1937, *cit.*, cat. n. 168, p. 83; P. DESOLE, *Il duomo di Sassari*, Sassari 1976, p. 64, fig. 68; R. SERRA, 1985, *cit.*, p. 161; B. MONTEVECCHI, S. VASCO ROCCA, *Dizionari terminologici, suppellettile ecclesiastica*, Firenze 1988, p. 312, fig. 219; M. PORCU GAIAS, 2000, *cit.*, pp. 63-64, 75 fig. 24; 2002, p. 53.

che si tratti di una fedele copia dell'originale descritto dallo Spano (come indicherebbe la denominazione popolare di "piatto del Cellini"), realizzata nell'ultimo quarto dell'Ottocento dall'argentiere Giacché, quando lo stile rinascimentale tornò di moda anche in Italia, analogamente a quanto accadde in Inghilterra dalla metà del secolo. Testimoniano questa moda le diverse copie "elettrostatiche" di piatti cinquecenteschi francesi e tedeschi in rame e ottone, prodotti a Norimberga, realizzate nel 1855-57 dagli argentieri londinesi Franchi&Son, custodite nel V&A Museum di Londra. Qui è custodito anche il pezzo forte della raccolta: il cosiddetto piatto "*Temperantia*", un piatto in peltro dorato del 1585, disegnato dall'artista francese Françoise Briot, incisore di corte di Giovanni Federico di Wurtemberg descritto come "il Raffaello o Cellini dei peltri". Lo schema decorativo del piatto del Briot, è simile a quello del piatto di Cuglieri, anche se vi prevalgono figure umane dal significato simbolico (fig. 19). Di questo piatto il museo londinese acquistò diverse copie elettrotipiche realizzate alla metà dell'Ottocento. Anche in Italia, con lo sviluppo delle tecniche di deposizione dei metalli preziosi su superfici metalliche, mediante la galvanizzazione, nella seconda metà dell'Ottocento si diffusero i cosiddetti "argenti galvanici" e nel 1881, nell'ambito dell'Esposizione industriale italiana di Milano, l'argentiere Antonio Giacché presentò alcuni suoi "argenti galvanici"²³. Proprio questa nuova specializzazione dell'argentiere potrebbe aver indotto i responsabili della gestione dei beni della parrocchiale a commissionare una riproduzione del prezioso piatto per poter poi vendere l'originale sul mercato antiquario, Purtroppo l'impossibilità di consultare i libri di Amministrazione del tempo non consente di verificare questa ipotesi.

Ancora al Cinquecento risale un'altra suppellettile ecclesiastica giunta in Sardegna con un percorso almeno in parte ignoto. Si tratta di un calice custodito nella parrocchiale di Trinità d'Agultu, in Gallura (fig. 20). Della sua esistenza fui informata dall'allora parroco che mi chiese di valutarne l'epoca e, possibilmente, individuarne l'autore, dato che vi compariva il marchio DC entro rettangolo. Il calice, di belle proporzioni, ha coppa a campana e il sottocoppa sbalzato e ornato da testine angeliche alate, alternate a pendoni di frutta entro cartigli aperti. La cornice superiore, liscia, è sormontata dall'ornata merlatura traforata, mutila in un punto. Il marchio DC

²³ Nella *Guida al visitatore dell'Esposizione Industriale del 1881 di Milano*, Milano Sonzogno 1881, si legge: «fulgida di luce è la vetrina d'argenteria galvanica dei fratelli Broggi (Milano), e quella di Antonio Giacché (Milano), che ha notevoli lavori artistici in argento».

è impresso all'esterno del bordo superiore della coppa (fig. 21). La base del calice è circolare con doppia cornice, l'inferiore bombata e ornata a basso rilievo da rosette esapetale entro cornici ovali legate da fibbie, la superiore ha un elegante fregio formato da strette fibbie che, alternativamente, includono ovali. L'ornamentazione a sbalzo del piede, più marcata, consiste in tre cartigli con volute dei quali due inglobano pendoni con frutti su fondo granito, alternati a tre testine angeliche alate (fig. 22) e uno lo stemma raffigurante una torre su pianura, affiancata da due leoni rampanti e sormontata da tre stelle incise (fig. 23). Il nodo ovoidale, realizzato a fusione e compreso fra due rocchetti, inferiormente intervallati da un disco con motivo ad occhio di pavone, è ornato anch'esso da pendoni di frutta separati da erme alate.

Il calice appariva di buona fattura e tipologia tardomanierista, databile quindi alla seconda metà del Cinquecento; di foggia genericamente toscana, ampiamente diffusa nel territorio italiano dalla Liguria alla Sicilia e della quale in Sardegna si annovera un esemplare, privo di marchi, custodito nel Museo del Duomo di Sassari, a suo tempo da me attribuito ad argentiere ligure o siciliano operante in città²⁴. Le sue caratteristiche mi sembravano assai simili a quelle dei calici genovesi del tardo Cinquecento-primo Seicento, sia nella foggia che nei decori, coi motivi tardorinascimentali delle erme e dei pendoni di frutta, tipici dell'ornamentazione tardomanieristica dell'area lombarda, ampiamente diffusa in Liguria. Inoltre, lo stemma presente nel piede presentava una stretta analogia con quello del borgo ligure di Castiglione Chiavarese (fig. 24), in provincia di Genova, che tuttavia è privo delle tre stelle che compaiono, invece, nel simile stemma della famiglia palermitana dei Turrisi, che acquisì la nobiltà solo al principio del Novecento (fig. 25). Analizzai anche la scritta in caratteri maiuscoli incisa sotto la base: «M° DELLE VERGINI» (fig. 26), indubbiamente di epoca più recente. Pensai che tale iscrizione potesse riferirsi al monastero palermitano di S. Andrea delle Vergini (detto anche semplicemente "delle Vergini") di suore benedettine di stretta clausura, famoso per la produzione di squisiti dolci e abitato fino a qualche anno fa.

La presenza a Palermo di un calice genovese dell'ultimo quarto del Cinquecento mi sembrava del resto pienamente giustificata, dati gli strettissimi rapporti commerciali fra Genova e il capoluogo siciliano fin dal periodo normanno. A Palermo, tra il 1575 e il 1596, la facoltosa colonia dei genovesi aveva fatto innalzare nelle vicinanze del porto la chiesa tardorinasci-

²⁴ M. PORCU GAIAS, 2002, *cit.*, sch. 7 p. 54.

mentale di San Giorgio, detta “dei genovesi”, oggi sconosciuta, e Genova aveva adottato fra i santi prediletti Rosalia, la patrona di Palermo.

Formulai quindi tre ipotesi: la prima che il calice fosse genovese e donato alla chiesa palermitana di San Giorgio dei genovesi da un committente proveniente dal borgo di Castiglione chiavarese o dalla piccola rappresentanza di questo borgo presente a Palermo.

La seconda ipotesi fu che, nel corso del Novecento, con la chiusura della chiesa, il calice fosse stato acquisito dalla famiglia Torrisi la quale, dopo aver integrato lo stemma facendovi incidere le tre stelle, poteva averlo donato a sua volta alla cappella del monastero delle Vergini. Dal monastero, per vie incognite, il prezioso calice sarebbe poi finito nel mercato antiquario e da qui pervenuto, per ulteriore donazione e in epoca recente, alla chiesa di Trinità d'Agultu in Gallura. La terza ipotesi riguardava il possibile autore dell'opera. Pensai che il marchio DC entro rettangolo potesse appartenere all'importante argentiere genovese Desiderio Croce, documentato dal 1548 al 1594, anno della morte. Il Croce aveva collaborato alla realizzazione dell'imponente cassa del Corpus Domini nel duomo di Genova, essendogli stata affidata, nel 1575, l'esecuzione del nuovo e più monumentale tabernacolo²⁵, ma non erano noti calici di sua produzione, anche se risultava che ne avesse eseguito uno dorato per il gentiluomo spagnolo don Juan de Villafrados²⁶. L'assenza del marchio civico a torretta non mi sembrò rilevante perché, pur essendo prescritto dai regolamenti, non è infrequente negli argenti genovesi di questo periodo. Questa terza ipotesi fu confermata da Franco Boggero, massimo specialista di argenti liguri da me consultato, mentre le due precedenti restarono tali, in quanto non facilmente verificabili.

Erano stati realizzati a Genova anche uno splendido bacile che presenta il marchio torretta col datario 1636 e il marchio NT (fig. 27) e l'acquamane di corredo. I due pezzi, citati dal Rosenberg nel 1922²⁷, furono esposti nel 1989 nell'ambito della XVI Biennale Mostra-Mercato dell'Antiquariato Internazionale svoltasi a Firenze²⁸ e, nel 1991, Franco Boggero ne pubblicò l'immagine e una dettagliata scheda, dalla quale si apprende che l'antecedente collocazione dei manufatti fino al 1924 era stata la collezione Graf Jones Palfy di Budapest. Successivamente le due suppellettili erano

²⁵ F. BOGGERO, F. SIMONETTI, 1991, *cit.*, p. 56.

²⁶ *Ivi*, p. 50.

²⁷ M. ROSENBERG, *Der Goldschmiede Merckzeichen*, Francoforte 1922, nn. 7574-7375.

²⁸ XVI Biennale. Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato, Firenze 1989, pp. 342-343.

finite nel mercato antiquario viennese e, infine, approdate alla collezione degli antiquari Kugel a Parigi²⁹.

Il bacile misura 47 cm di diametro, l'acquamanile ha un'altezza di 27 cm. Entrambi i pezzi, del peso complessivo di 3.650 grammi, sono d'argento sbalzato cesellato, inciso e dorato. Lo studioso leggeva come (16)36 il datario del marchio genovese e attribuiva le iniziali NT dell'artefice all'argentiere alemanno Anastaxius Torrexienghus, collaboratore nel 1603 di Giulio Croce, compreso nell'elenco degli "aurifices" genovesi del 1614-1615 e del 1630 e menzionato tra i Consiglieri dell'Arte nel 1634³⁰. Restava ignota l'arma del proprietario, in quanto lo stemma vescovile al centro del bacile non poteva essere riferito ad alcuna famiglia gentilizia genovese. Boggero rilevava le caratteristiche "nordiche" del boccale, ispirato nella foggia al *tankard* tedesco e non riscontrabili nella produzione genovese di altri argentieri tedeschi e fiamminghi immigrati, e vedeva nelle decorazioni con cartigli e volute simmetriche, inquadranti sul fondo zigrinato composizioni di frutta e coppie di uccelli affrontati del bacile, una forte analogia con quelle di esemplari prodotti a Norimberga alla fine del Cinquecento.

I due pezzi furono esposti a Genova nel 1992 in occasione della mostra *Genova nell'età barocca*³¹ e fu ancora Franco Boggero a compilare la scheda di catalogo, aggiornata e ampliata, abbinata all'immagine dei manufatti³². Qui la datazione iniziale del "servizio" fu anticipata al 1635 ma, nel corpo del testo, si ripropose la data del 1636 e si definì più dettagliatamente la figura dell'artefice, precisando che la sigla di Nastaxius Torrexienghus compare anche nella monumentale statua reliquario di Sant'Evasio nella chiesa dei Santi Giovanni ed Evasio a Mondovì Carassone e in uno degli altri due piatti posseduti dalla collezione Kugel che hanno le medesime insegne vescovili e il datario 1635. Tuttavia, restava ancora oscura la circostanza della commissione dell'opera così come la sua committenza, in quanto non si identificava lo stemma vescovile presente in essa. Si tratta, in realtà, dell'arma della famiglia sardo-corsa dei Vico e il destinatario dell'opera era Pietro de Vico, dal 1636 vescovo coadiutore di Oristano e arcivescovo nel 1641, quindi arcivescovo di Cagliari dal 1657 al 1676. Del

²⁹ F. BOGGERO, in F. BOGGERO, F. SIMONETTI, 1991, *cit.*, foto 182 p.212, sch. 12, pp. 237-238.

³⁰ *Ivi*, pp. 195-196.

³¹ E. GIAVAZZA, G. ROTONDI TERMINIELLO (a cura di), *Genova nell'Età barocca*, Milano 1992.

³² F. BOGGERO, *Ivi*, sch. 225, pp. 352-353.

suo fastoso corredo di argenti sopravvivono in Sardegna due piatti gemelli in argento dorato, con decorazioni fitomorfe a bulino e stemma vescovile centrale, entrambi coi marchi NT e torretta e col datario 1635 (fig. 28), custoditi nel tesoro del duomo cagliaritano. Pietro era figlio del giureconsulto Francisco de Vico, *regente* sardo del Consiglio d'Aragona, *regente* a Cagliari della Real Cancelleria, la seconda carica del Regno di Sardegna dopo quella vicereale, autore nel 1639 della *Historia General de la Isla y Reyno de Sardeña* e della raccolta delle *Leyes y Pragmaticas reales* del 1640, le norme emanate dal sovrano spagnolo. All'epoca i Vico erano la più importante e potente famiglia del Regno e proprio grazie agli appoggi paterni Pietro fu nominato vescovo coadiutore di Oristano in giovane età e presumibilmente in tale occasione furono commissionati a Genova bacili e acquamanili con le sue insegne vescovili. Uomo di potere come suo padre, l'arcivescovo de Vico si dimostrò instancabile e generoso nell'attività pastorale e, nel 1652, fece destinare le sue rendite alla cura degli appestati. Nel 1669 avviò l'opera di ristrutturazione del duomo cagliaritano, l'anno seguente fu esiliato in Spagna perché accusato di essere stato partigiano dei Castelvì nell'*affaire* Camarassa. Fece ritorno dopo due anni a Cagliari, dove morì nel 1676³³.

Nel corredo principesco del prelato, inventariato per sua volontà nel 1658, comprendendovi l'antecedente elenco redatto nel 1636³⁴ e successivamente accluso alla relazione dello spoglio dei suoi beni redatto alla sua morte, si faceva una distinzione fra gli argenti bianchi e quelli dorati. In argento dorato erano un bacile grande e altri due mediani con i relativi acquamanili con coperchio, tutti lavorati a rilievo e con le sue insegne, mentre in argento bianco erano due grandi bacili ben lavorati a rilievo con i relativi acquamanili recanti le insegne nei coperchi e unacquamanile con coperchio ugualmente lavorato. Alcuni argenti compresi nell'inventario furono venduti nel 1676 e, fra di essi, erano compresi: «*dos jarros de plata*» e «*dos fuentes de plata labrada*»³⁵. Un altro gruppo di argenti del Duomo cagliaritano fu alienata nel 1867 e nell'elenco redatto figuravano tre piatti, del peso di kg. 2800, 2200 e 2400, e quattro acquamanili, del rispettivo peso

³³ Cfr. F. FLORIS, 1996 cit, II, p. 678; F. MANCONI, *L'invasione di Oristano*, in *Giudicato di Arborea e Marchesato di Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, Oristano 2000, II, pp. 690-691; A. PILLITTU, 2003, cit., p. 58; M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, cit., pp. 187-188, 205,

³⁴ Archivio Capitolare Cagliari, vol. 202 (1676/91).

³⁵ *Ivi*.

di grammi 1500, 1500, 1400 e 2150³⁶. Non sappiamo se di questo gruppo facessero parte gli argenti di cui finora abbiamo parlato: il bacile e l'acquamanile finiti nella collezione Kugel e pubblicati dal Boggero e il secondo bacile con le insegne del vescovo Vico e il datario di Genova del 1635, anch'esso nella collezione Kugel, oppure se appartenessero al gruppo di argenti venduti nel 1676, all'indomani della morte del prelado. In tal caso, avrebbero "viaggiato" molto più a lungo nel tempo e nello spazio.

Come gli argenti elencati in precedenza, ha "viaggiato" anche un magnifico e imponente braciere-profumiere seicentesco, descritto sinteticamente nello stesso elenco degli argenti alienati dal duomo cagliaritano come «profumiera di 6 kg», identificabile con quello oggi custodito nel Victoria & Albert Museum di Londra, esposto nella sala n. 7 della Galleria Mohammed Al Thani, acquistato nel 1966 da un ignoto venditore che asseriva provenisse da un'importante collezione statunitense (figg. 29-30-31). Il Nucleo di Cagliari del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale lo segnalò nel 2017 all'Ufficio dei Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Cagliari e alla Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, con una dettagliata scheda.

Il braciere-profumiere, in argento sbalzato, traforato, inciso e con elementi a fusione, è alto 60 cm, largo 30 e profondo 35, pesa 5.657g., è privo di marchi ma ha due prove di assaggio nella parte inferiore. Nella parte superiore figura l'iscrizione + *DON HIERONYMVS CAO CANONICVS CALARITANVS* e sulla sommità poggia una statuetta d'argento raffigurante un guerriero classico barbuto con in mano una lancia e uno scudo con inciso lo stemma del ramo sardo della famiglia Cao, sormontato dall'elmo gentilizio. L'oggetto apparteneva a Gerolamo Cao, figlio di Don Pietro Cao e di Donna Giovanna Giordano, nato a Cagliari alla fine del Cinquecento e educato a Roma, dove prese gli ordini. Tornato a Cagliari fu nominato professore di diritto all'Università e canonico della cattedrale. Scrisse opere sulla Storia della Sardegna tra cui una continuazione in italiano del *De rebus sardois* del Fara dagli anni 1557 al 1640, mai pubblicata o, forse, perduta. Ottenne il cavalierato nel 1646, data che potrebbe anche costituire il *terminus post quem* per la realizzazione della preziosa suppellettile che si compone di tre sezioni: una ciotola inferiore sbalzata con volute e due manici con maschere grottesche negli attacchi e, alla base, quattro zampe leonine realizzate a fusione. Nella parte superiore, su una galleria traforata si innesta il coperchio a cupola, ornato da foglie d'acanto sbalzate, protomi termi-

³⁶ Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero P.I. Beni Culturali, b. 10, fasc. 23, in A. PASOLINI, *Mobilità mediterranea*, 2021, cit., p. 65, nota 54.

nali alate e con quattro anse a vite. Sulla sommità poggia la statuetta del guerriero con lo scudo gentilizio. Nell'ampia scheda del museo londinese la suppellettile è detta «sorprendentemente grande rispetto alle dimensioni e al peso di altri bruciatori elencati negli inventari e probabilmente combinava la funzione di bruciaprofumi con quella di braciere». I bruciaprofumi servivano per distribuire un gradevole profumo, in un'epoca in cui un ambiente profumato era considerato non solo gradevole ma anche essenziale per una buona salute. Ve n'erano di dimensioni ridotte e forma sferica con trafori, simili a quelli di provenienza siriana o egiziana, ampiamente diffusi in Spagna, ma anche prodotti a Venezia e di ispirazione orientale (figg. 32-33). Questo tipo di profumiere potrebbe essere identificato con la suppellettile d'argento indicata negli inventari col termine *melò* (anguria), in riferimento alla sua forma. Negli inventari spagnoli cinquecenteschi e seicenteschi oggetti con questa funzione sono spesso descritti come «*braseiro pebetero*» (braciere a caldaia), in quanto univano la funzione di bruciaprofumi a quella di braciere³⁷ o scaldavivande. In Sardegna, durante il dominio spagnolo, piccoli bracieri, profumieri e bracieri-profumieri venivano utilizzati sulle mense di componenti dell'alto clero e della nobiltà e sono talvolta elencati in alcuni inventari del XVII secolo. Un piccolo braciere d'argento a due manici su piedistallo retto da quattro leoni, che serviva a scaldare le vivande sulla tavola, è elencato fra gli argenti del Conte di Bonvehì Pere Nofre de Ferrera, redatto nel 1604³⁸, e due piccoli bracieri facevano parte del citato corredo di argenti dell'arcivescovo Pietro de Vico. Un recipiente d'argento col coperchio dorato e lavorato, detto «*lo melò*», faceva parte del corredo di argenti dell'arcivescovo Antonio Canopolo, morto nel 1621³⁹ e un braciere-profumiere d'argento lavorato e dorato era compreso nel ricco corredo da tavola del Governatore di Sassari e Logudoro Pedro Moros y Molinos, il cui inventario fu redatto nel 1646⁴⁰.

Troviamo raffigurati bruciaprofumi d'argento di varie fogge in diverse nature morte seicentesche italiane, napoletane in particolare, e francesi⁴¹.

³⁷ Cfr. C. OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver: 1400-1665*. London, HMSO, 1968. cat. n. 161, p. 53.

³⁸ Cfr. M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, *cit.*, p. 62.

³⁹ M. PORCU GAIAS, 2003, *cit.*, p. 370.

⁴⁰ Sul personaggio cfr. M. PORCU GAIAS, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996, p. 210; 2003, *cit.*, pp. 381-382; M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, *cit.*, pp. 188-189.

⁴¹ Nella fototeca della collezione Zeri in diverse nature morte di collezioni private compaiono profumieri d'argento di varie fogge, come nella *Natura morta con argenterie* di Carlo

Due esemplari di braciere-profumiere simili al nostro sono ritratti nella *Natura morta con pappagallo in gabbia, scimmia, cesto di pane e statuetta* (fig. 34) del pittore napoletano Giuseppe Recco (Napoli 1634-Alicante 1695), la cui riproduzione, estratte dalla fototeca Zeri, è allegata alla nota dei Carabinieri del Nucleo tutela Beni Culturali di Cagliari, e nella *Natura morta con urna d'argento, fiori e pappagallo* di Paolo Porpora, datata 1655/65 (fig. 35), di collezione privata⁴². Nella *natura morta* del Recco l'atmosfera esotica dell'insieme ben si addice alla foggia dell'oggetto sul quale poggia la statuetta, in quanto questo tipo di braciere-profumiere, come già quello di forma sferica, ha un'origine orientale, come attesta anche lo splendido esemplare in argento, di grandi dimensioni, custodito nel Top Kapi a Instambul (fig. 36). Il dipinto dal Recco potrebbe forse risalire al periodo spagnolo del pittore e ciò potrebbe avvalorare l'ipotesi della provenienza spagnola del profumiere, anche considerando che una simile suppellettile, di minori dimensioni e proveniente dal Messico, area soggetta all'influsso iberico, è presente nella collezione del V & A Museum (fig. 37). Tuttavia, poiché manufatti di questa particolare foggia sono ampiamente prodotti in rame e ottone anche in epoca contemporanea, in area orientale e perfino in Cina, e in Italia soprattutto nel napoletano e nel Molise (fig. 38), ciò potrebbe avvalorare l'ipotesi che l'incensiere cagliaritano oggi al Victoria & Albert Museum provenisse da Napoli o fosse opera di un argentiere napoletano operante a Cagliari.

Proveniva ugualmente da Cagliari, presumibilmente da una collezione privata, anche la bella acquasantiera settecentesca battuta all'asta romana di Christie's il 10 dicembre 2002 (fig. 39). Misurava 40 cm di altezza e 24 di larghezza e pesava ben 850 grammi. Realizzata in lastra d'argento sbalzato e con elementi dorati, ignoriamo se poggiasse su supporto ligneo. Aveva impresso il marchio M.A. entro rettangolo perlinato, presumibilmente del suo artefice, ed era datata dalla casa d'aste al 1750 circa. Le notevoli e rare dimensioni dell'oggetto e il suo peso decisamente rilevante (quasi doppio rispetto a quello degli esemplari più grandi noti) la rendono particolarmente

Masieri (n. 88541); nella *Natura morta con frutta, aragosta e argenti* (n. 96594) di autore ignoto del XVII secolo, comparsa sul mercato antiquario romano (n. 96594); nella *Natura morta con brocche sbalzate, bruciaprofumi, spada e conchiglia in un paesaggio* (n. 91162) del Conte Meiffren (Ephrem Lecomte 1630-1705) oggi nel Metropolitan Museum di N.Y.; Nella scheda del V&A Museum si cita una natura morta della fine del XVII secolo di Madeleine de Boulogne (morta nel 1710) che mostra un brucia profumo d'argento, di forma e dimensioni simili, tra pezzi di armatura da parata (Catalogo dell'asta Christie's, King Street, Londra, del 6 luglio 2007, *Old Masters & British Pictures*, lotto 177).

⁴² È pubblicata nel catalogo Finarte della mostra tenutasi a Milano il 4/11/1986.

interessante, così come la sua foggia architettonica, che simula una sorta di edicola o tronetto tardobarocco per l'esposizione del Santissimo, con grandi volute laterali a ricciolo, ornate da foglia di acanto e da un fregio a tulipani, che reggono un architrave mistilineo con al centro la raggiera con la colomba dello Spirito Santo e un angioletto dalle vesti svolazzanti per lato. L'edicola poggia su una mensola con due volute laterali orlate da foglie aricchiate e al centro ha la vaschetta porta acqua santa di forma ovoidale, dal bordo mistilineo finemente inciso. Nella parte centrale dell'acquasantiera, entro una cornice centinata, ornata da quattro vistosi nodi passanti e da un fregio ad ovoli alternati a fibbie, è raffigurata a sbalzo la Vergine Assunta sul globo terracqueo circondato da nubi e con un angioletto per lato.

La foggia del manufatto e la sua ricca ornamentazione indurrebbero ad attribuirlo ad un argentiere napoletano e, del resto, la dichiarata sua provenienza da Cagliari non significherebbe in assoluto che la sua realizzazione sia avvenuta in loco. Sembra però giustificata da due elementi: la particolare fisionomia del diadema della Vergine e la presenza dell'unico marchio M.A. Il diadema pare una riproduzione in miniatura di quello ampiamente diffuso in Sardegna dal XVI secolo in avanti (fig. 40), con la tesa a mezzaluna traforata e la raggiera con ghirlanda terminale applicata. Questa tipologia, di derivazione iberica, orna in Sardegna il simulacro dell'Assunta, dormiente secondo la tradizione bizantina della *dormitio Virginis*, che viene esposto nella chiesa nella ricorrenza della festa dell'Assunzione a Ferragosto. Quanto alla presenza di un solo marchio, le cui iniziali non corrispondono a quelle di alcun verificatore attivo in Sardegna nel Settecento, sappiamo che nell'isola gli argentieri ecclesiastici potevano essere esonerati dall'obbligo del marchio di garanzia e del verificatore. Il marchio M.A. potrebbe quindi essere attribuito all'autore dell'opera, individuabile nell'argentiere Michelangelo Alfano che, proveniente da Napoli, è segnalato in Sardegna dal 1765, quando produsse due calici per la parrocchiale di Guspini, quindi altre suppellettili liturgiche per quella di Quartu S. Elena, assieme agli argentieri locali Giovanni Antioco Sorgia e Francesco Selis. Col secondo molto probabilmente collaborò nel 1766 per la realizzazione del tronetto eucaristico della cattedrale di Iglesias⁴³ (fig. 41). Infine, a Cagliari, Michelangelo Alfano affiancò Salvador Mameli, assieme ai precedenti tra i più affermati argentieri cagliaritari del Settecento, che si avvale anche di collaboratori esterni alla locale Confraternita di mestiere. Succes-

⁴³ Cfr. A. PASOLINI, in M. PORCU GAIAS, A. PASOLINI, 2016, *cit.*, p. 335.

sivamente, l'Alfano si trasferì a Sassari⁴⁴. La presenza del suo marchio costituisce ad oggi un *unicum*, in quanto non figura nelle sue opere documentate, probabilmente perché, essendo forestiero, inizialmente non gli fu concesso di esercitare in Sardegna in autonomia il mestiere ma solo attraverso l'assistente presso argentieri sardi. Ciò nonostante, a riconoscimento della sua perizia, entro gli anni Sessanta gli fu affidata l'esecuzione della mazza cerimoniale dell'Università di Cagliari, su disegno dell'ingegnere piemontese Saverio Belgrano di Famolasco, comandante del Genio militare nell'Isola (1761-69), progettista della nuova sede nel bastione del Balice⁴⁵. Neanche su questo manufatto, di raffinata fattura, compare il suo marchio né sono presenti marchi di garanzia del metallo o il punzone personale del maggiore del Gremio, pur previsti dalle norme. L'attività dei Michelangelo Alfano in Sardegna è documentata anche negli anni successivi: il 21 agosto 1772 riceveva la caparra di 40 lire sulle 150 necessarie per la realizzazione di un ostensorio d'argento, senza doratura, per la parrocchiale di Quartucciu⁴⁶. Negli anni 1772-73, come assistente e socio dell'argentiere cagliaritano Giovanni Antioco Sorgia, realizzava la corona imperiale della statua di S. Elena, il reliquiario del *Lignum Crucis*, un calice, due pissidi, una navicella portaincenso, un campanello d'altare per la parrocchiale di Quartu Sant'Elena⁴⁷. Trasferitosi alla fine degli anni Settanta a Sassari, dove aveva bottega il suo congiunto Paolo Alfano, napoletano naturalizzato sassarese, che riprodusse alcuni suoi modelli ma con minore eleganza. Nel 1777 Michelangelo Alfano realizzava la croce d'argento della confraternita di Nostra Signora d'Itria; nel 1778 l'ostensorio di S. Pietro di Silki⁴⁸; nel 1780 come «orefice e argentiere della città di Napoli residente a Sassari» stimava i preziosi della contessa di S. Giorgio⁴⁹. Della produzione sassarese gli sono stati attribuiti, fra gli altri: la base della stauroteca in S. Maria di Betlem, datata 1778⁵⁰, l'ostensorio della chiesa di S. Sisto di Sassari, proveniente dal soppresso monastero di S. Elisabetta, e il calice di S. Pietro di Silki, datato 1792⁵¹. Per le caratteristiche

⁴⁴ Su Michelangelo Alfano cfr. *Ivi*, pp. 331-332 e 559-560.

⁴⁵ G. SORGIA, *Lo studio cagliaritano. Storia di una Università*, Cagliari 1986, p. 38.

⁴⁶ Archivio Storico Diocesano Cagliari, Quartucciu C.P. 6, c. 187.

⁴⁷ I. FARCI, 1997, *cit.*, p. 6.

⁴⁸ M. PORCU GAIAS, 2003, *cit.*, p. 429.

⁴⁹ *Ivi*, p. 429.

⁵⁰ A. CASULA, in *Il Santo dei voli*, 2008, pp. 129-130, 155-156, figg. 8 e 9.

⁵¹ M. PORCU GAIAS, 1998, *cit.*, pp. 110-111.

stilistiche, gli può essere attribuita anche la stauroteca della cattedrale di Tempio, simile a quella della parrocchiale di Quartu S. Elena.

L'acquasantiera, che rappresenta un *unicum*, sia per le dimensioni che per la presenza delle supposte iniziali dell'artefice, potrebbe quindi essere stata realizzata da Michelangelo Alfano a Cagliari, per un'ignota committenza, nel secondo-terzo quarto degli anni Settanta, prima del suo trasferimento a Sassari⁵².

⁵² Debbo la segnalazione degli ultimi due argenti ad Alessandra Pasolini che ringrazio.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. Calice, Toledo (Ohio), Museum of Art, proveniente dalla chiesa sassarese di S. Maria di Betlem, cm. 35,5 x14,6; sec. XV, terzo-ultimo quarto, bottega algherese. Argento sbalzato e dorato con smalti a bassorilievo affondato e *a basse taille*. Marchio ALG/UER su due righe in lettere gotiche.



Fig. 2. Marchio degli argentieri algheresi del Quattrocento.



Fig. 3. Calice, Toledo (Ohio), Museum of Art, proveniente dalla chiesa sassarese di S. Maria di Betlem, placchetta smaltata del nodo con l'effigie di S. Gavino, patrono del Capo di Sassari e Logudoro.



Fig. 4. Patena, Toledo (Ohio), Museum of Art, da Sassari S. Maria di Betlem, Ø 28 cm., sec. XV, terzo-ultimo quarto, bottega algherese. Argento sbalzato e dorato, con smalti a bassorilievo affondato e *a basse taille*. nel contorno del tondo centrale iscrizione "GAUDE QUE POST CHRISTUM SCANDIS / ET EST HONOR TIBI GRANDIS / IN CELI PALACIO UBI FRUCTUS VENTRIS TUI / PER TE NOBIS DATUR FRUI / IN PEREMNI GAUDIO AMEN".



Fig. 5. Cuglieri, basilica di S.M. della Neve, calice con coperchio, argento sbalzato, cesellato, dorato e con elementi a fusione, 30, 6,5, 7,2 cm, Germania sec. XVI-XVII.

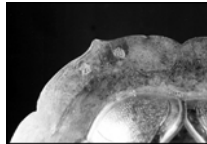


Fig. 6. Cuglieri, basilica di S.M. della Neve Marchio di Augsburg nel rovescio del bordo del calice.



Fig. 7. Londra, V&A Museum, calice con coperchio, Norimberga 1615, Michael Mullner.



Fig. 8. Parigi, collezione Kugel, calici con coperchio, Norimberga 1610-1640.



Fig. 9. Collezione privata, *Natura morta con frutta, crostacei e argenti*, sec. XVII, Abraham Hendricksz van Beyeren.



Fig. 10. In alto a sin, Cuglieri, piatto da elemosine, ottone, Germania, sec. XVI, Ø 39,3 cm.

Fig. 11. In alto a dx, Gonnosfanadiga, piatto da elemosine, ottone, Germania, sec. XVI, Ø 35,5 cm.

Fig. 12. Al centro a sin, Tonara, piatto da elemosine in ottone, sec. XVI, Ø 45 cm.

Fig. 13. Al centro, a dx, Cuglieri, piatto da elemosine, ottone, Germania sec. XVI, Ø 35 cm.

Fig. 14. In basso, a sin, Ollolai, piatto da elemosine, ottone, Germania sec. XVI, Ø 32 cm.



Fig. 15. Cuglieri, S. Maria della neve, piatto da parata detto “del Cellini”, argento sbalzato, cesellato e dorato, Ø 51,5 cm., copia del XIX secolo, settimo decennio, di Antonio Giacché.



Fig. 16. Cuglieri, S. Maria della neve, piatto da parata detto “del Cellini”, marchio Giacché sul rovescio del bordo.



Fig. 17. Stemma su argento del Giacché.



Fig. 18. Tesoro di Hildesheim, cratere romano in argento sbalzato e cesellato, I sec. d. C. (trafugato).



Fig. 19. Londra, V&A Museum, piatto da parata, peltro a fusione, dorato, Francia, 1585, Françoise Briot.



Fig. 20. Trinità d'Agultu, parrocchiale, calice, argento sbalzato, cesellato e a fusione, Genova sec. XVI, ultimo quarto, Desiderio Croce; Fig. 21. Coppa con marchio DC nel bordo; Fig. 22-23. Piede con pendoni di frutta entro cartiglio e testine angeliche alate; con stemma turrato, affiancato da leoni rampanti e sormontato da tre stelle incise; Fig. 24. Stemma di Castiglione chiavarese; Fig. 25. Stemma della famiglia Torrissi di Palermo; Fig. 26. Base del calice con la scritta: «M° DELLE VERGINI»



Fig. 27. Collezione Kugel, Parigi, bacile e acquamanile, argento sbalzato e dorato con stemma centrale del vescovo Pietro Vico, Ø47 cm., peso complessivo 3.650 grammi, altezza acquamanile 27 cm. Genova, 1635/36, Nastasius Torrensienghus.



Fig. 28. Cagliari, duomo, bacile, argento sbalzato, inciso e dorato con stemma centrale del vescovo Pietro Vico, Genova, 1635, Nastasius Torrensienghus.

Fig. 29. V.&A. Museum, Londra, Braciere-profumiere, 60x30x35 cm. peso 5.657 grammi. Iscrizione + *DON HIERONYMVS CAO CANONICVS CALARITANVS* nella parte superiore, stemma famiglia Cao e due segni di assaggio, sec. XVII metà. argentiere napoletano (attr.).

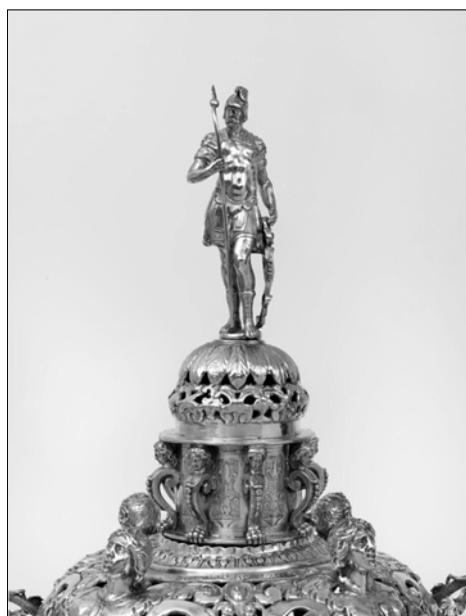


Fig. 30. Particolare della statuetta del guerriero romano sulla sommità.



Fig. 31. Particolare della base su piedi leonini e con mascherone leonino all'attacco della maniglia.



Fig. 32. Bruciapofumi siriano sec. XIV, Firenze Museo del Bargello.



Fig. 33. Londra, V&A Museum, bruciapofumi veneziano del primo '500.



Fig. 34. Giuseppe Recco, *Natura morta con pappagal-
lo in gabbia, scimmia, cesto di pane e statuetta*, XVII
sec. ultimo quarto.



Fig. 35. Paolo Porpora, *Natura morta con urna d'argento,
fiori e pappagallo*, XVII sec. anno '70.

Fig. 36. Instambul, top Kapi, padiglione Bagdad, manganal, argento sbalzato, traforato, cesellato e con elementi a fusione, sec. XVI-XVII.



Fig. 37. Londra, V&A Museum, bruciaprofumi, argento dorato, sbalzato, traforato, cesellato e con elementi a fusione, Messico, 1520.



Fig. 38. Braciere in ottone, Italia centrale, sec. XX, primo ventennio.



Fig. 39. Acquisantiera, argento sbalzato, traforato, inciso e cesellato, mercato antiquario, Cagliari, sec. XVIII, sesto settimo decennio, Michelangelo Alfano (attr.).



Fig. 40. Diadema dell'Assunta, argento sbalzato, ritagliato, con elementi a stampo e gemme, Oristano duomo, XVII secolo, bottega cagliaritano.



Fig. 41. Tronetto eucaristico, argento sbalzato e cesellato, parzialmente dorato e con elementi a stampo, Iglesias cattedrale, iscrizione: "Anno Domini MDCCLXVI M. F Selis", con lo stemma del vescovo Luigi Satta (1763-72) che commissionò l'opera, alla cui esecuzione, nel 1766, assieme al Selis probabilmente partecipò Michelangelo Alfano.

MAURO SALIS

LA RICOSTRUZIONE POST BELLICA
DELLA CHIESA BAROCCA DI SANT'ANNA IN CAGLIARI.
IL RESTAURO TRA TEORIA E PRATICA SOTTO LA DIREZIONE
DEL SOPRINTENDENTE RAFFAELLO DELOGU

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. Storia e forme della chiesa di Sant'Anna. - 3. Raffaello Delogu e le vicende del restauro dell'edificio.

1. *Premessa.* – Nell'intervento *Il patrimonio storico artistico nella prospettiva del recupero dei centri storici*, pubblicato negli atti del convegno *Centri storici e territorio* del 1997, Renata Serra ritornava brevemente su un tema già affrontato qualche anno prima nel profilo biografico dedicato a Raffaello Delogu, apparso nel secondo volume de *I cagliaritani illustri* a cura di Antonio Romagnino¹. Commemorando il maestro, la studiosa ne ricordava l'importante azione di tutela del «patrimonio artistico nel momento più tragico della sua storia»². In riferimento al patrimonio richiamava la necessità di non distogliere l'attenzione dai *monumenta*, da considerare non solo nel proprio intrinseco valore, ma anche nelle reciproche relazioni (di tipologia, dimensione e scala), dal cui insieme deriva la specificità dei luoghi. Puntualizzando che «solitamente l'esistenza di un monumento in un determinato territorio rappresenta una tappa di vicende storicamente significative a diverso titolo, i cui valori travalicano i limiti di una cornice locale resasi, nel tempo, eventualmente angusta», includeva in questa categoria, a titolo di esempio, la basilica di San Saturnino, le torri di San Pancrazio e dell'Elefante, il Duomo e il Pulpito di Guglielmo al suo interno, la chiesa di San Domenico e la chiesa di San Giacomo nella città di Cagliari, tutti monumenti che hanno avuto origine in epoca medievale³.

¹ R. SERRA, *Il patrimonio storico artistico nella prospettiva del recupero dei centri storici*, in G. DEPLANO (a cura di), *Centri storici e territorio*, Milano, FrancoAngeli, 1997, pp. 62-64; EADEM, *Raffaello Delogu*, in A. ROMAGNINO (a cura di), *I cagliaritani illustri*, vol. 2, Cagliari, Edizioni della Torre, 1993, pp. 421-429.

² *Ivi*, p. 421.

³ R. SERRA, *Il patrimonio storico artistico*, cit., p. 63.

Spostandoci in epoche meno distanti, e con lo sguardo volto a quei valori che travalicano l'ambito locale, possiamo includere in questa particolare categoria di *monumenta* anche la chiesa di Sant'Anna a Cagliari, parrocchiale del quartiere di Stampace, che offre agli studiosi diverse vie di approfondimento, sia nell'ambito della storia dell'architettura sia in quello del restauro. Inoltre, le vicende della sua ricostruzione dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale consentono di conoscere un inedito Raffaello Delogu studioso di architettura di età moderna⁴.

2. *Storia e forme della chiesa di Sant'Anna*. – La chiesa di Sant'Anna sorge nel quartiere storico di Stampace, nell'area già in precedenza occupata dalla omonima chiesa di impianto medievale, esistente almeno dal 1263⁵. A causa di mutate contingenze di varia natura, quali l'elevazione allo status di collegiata (1616), lo sviluppo demografico del quartiere e ormai insanabili problemi strutturali, nel 1784 il vecchio edificio e alcune strutture adiacenti furono demoliti per consentire l'edificazione di un tempio più ampio e adatto alle nuove esigenze⁶, la cui prima pietra fu posata il 27 maggio 1785 con la benedizione dell'arcivescovo di Cagliari Filippo Melano⁷.

Riguardo alle vicende costruttive dell'edificio, sono molti i punti non chiari, mancando adeguate notizie sia dalle cronache dell'epoca sia dalla documentazione archivistica. La fonte che fornisce i pochi dati sui quali gli studiosi hanno impostato le successive ricerche è la *Guida* del canonico Giovanni Spano (1861), poi integrata da alcune notizie desunte dai documenti dell'archivio parrocchiale pubblicate da monsignor Antioco Piseddu

⁴ Raffaello Delogu ha pubblicato contributi su toreutica, scultura e pittura dal Medioevo al Novecento, ma in ambito architettonico i suoi studi editi si sono concentrati sul Medioevo, con fondamentali saggi sull'architettura romanica, gotica e tardogotica. Per la bibliografia completa delle sue opere cfr. D. TOMMASELLI, s.v. *Raffaello Delogu*, in M.G. BERNARDINI (coord.), *Dizionario biografico dei soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 207-212. Su Delogu studioso, docente universitario e soprintendente si veda anche P. ROTONDI, *Necrologio Raffaello Delogu*, in «Bollettino d'Arte», anno LVII, serie V, fasc. I (gennaio-marzo), pp. 62-64.

⁵ È questo l'anno in cui l'arcivescovo di Pisa Federigo Visconti, primate di Sardegna, visitò la chiesa nel corso della visita pastorale tenuta nell'isola tra il 23 marzo e il 25 giugno, cfr. D. SCANO, *Forma Karalis*, Cagliari, Società ed. italiana, 1934, p. 108.

⁶ A. PISEDDU, *La chiesa di Sant'Anna in Cagliari*, Cagliari, STEF, 1975, p. 5.

⁷ G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1861, p. 133.

nel 1975. Dalla *Guida* si apprende che la consacrazione fu celebrata il 19 marzo 1817. L'apertura al culto il 25 luglio 1818 non fu conseguente alla conclusione della fabbrica, che ebbe tempi dilatati: la decorazione interna fu avviata nel 1808 con gli affreschi nei pennacchi della cupola maggiore a opera del fiorentino Luigi Carneglias⁸, risultando già parzialmente scomparsa e pesantemente deteriorata nella parti superstiti nel 1896, quando si rese necessario un intervento di restauro⁹, verosimilmente non andato a buon fine se nel 1906 fu dato incarico al piemontese Rodolfo Gambini di dotare di pitture a secco e stucchi le volte¹⁰. Un altro intervento decorativo fu preso in considerazione nel 1934, quando fu dato incarico al pittore Mario Delitala di presentare un progetto per la cupola maggiore¹¹. Anche le cappelle e il presbiterio furono ornati e dotati degli altari in diversi momenti tra il 1818 e il 1932¹².

All'esterno, i campanili che incorniciano la facciata furono eretti: quello di sinistra nel 1832 dal capomastro Giuseppe Ignazio Carta¹³, quello di destra nel 1938¹⁴, mentre la gradinata monumentale fu rifatta almeno quattro volte, l'ultima delle quali nel 1937¹⁵.

Ancora ignoto è il nome dell'autore del progetto, di cui non sono note le carte originali. Una delle prime notizie sulla responsabilità dei lavori è

⁸ *Ibidem*.

⁹ Archivio Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna (d'ora in poi ASABAP-CA), *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna»*, Cartella «Cagliari chiesa S. Anna Restauri dal 1896 al 1981», SottoCartella 3 «Accertamento degli stucchi conservati dietro le riparazioni della chiesa. Restauri alla chiesa 1896», carte sciolte.

¹⁰ A. PISEDdu, *La chiesa di Sant'Anna*, cit., p. 7.

¹¹ ASABAP-CA, *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna»*, Cartella «Cagliari chiesa S. Anna Restauri dal 1896 al 1981», SottoCartella 4 «Decorazione Cupola 1934», carte sciolte.

¹² G. SPANO, *Guida della città*, cit., pp. 135-137; A. PISEDdu, *La chiesa di Sant'Anna*, cit., pp. 18-36.

¹³ Questa data è incisa nell'intonaco in una parete interna del campanile, ritrovata nel corso dei restauri del 2005-2006. Sulla responsabilità di Carta cfr. G. SPANO, *Guida della città*, cit., p. 134.

¹⁴ Il nulla osta fu firmato dall'architetto Renato Salinas per la Regia Soprintendenza alle opere d'antichità e d'arte il 19 febbraio, cfr. ASABAP-CA, *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna»*, Cartella «Cagliari chiesa S. Anna Restauri dal 1896 al 1981», SottoCartella 5 «Torre campanaria - Costruzione nuovo campanile 1938», carte sciolte.

¹⁵ G. SPANO, *Guida della città*, cit., p. 133; A. PISEDdu, *La chiesa di Sant'Anna*, cit., p. 15.

riportata ancora una volta da Spano, il quale riferisce che «gli architetti di questa chiesa sono stati tre in diversi tempi. L'ultimo fu il marchese Boyl sotto la cui direzione venne ultimata»¹⁶. Questo architetto è da identificare in Carlo Pilo Boyl di Putifigari (Sassari 1785-Cagliari 1859), progettista del *Palazzo Boyl* in Cagliari (1840-1850)¹⁷.

Sulla base della lettura formale e stilistica, l'ideazione del progetto è stata ricondotta all'ambito degli architetti piemontesi attivi in Sardegna¹⁸, e poi attribuita specificamente a Giuseppe Viana (1735 ca-1803 ca), in servizio in Sardegna tra il 1771 e il 1781 e dal marzo al settembre del 1784¹⁹, autore di numerosi interventi nell'isola, tra cui la rimodulazione del progetto (di Antonio Felice De Vincenti) e la direzione della fabbrica della Basilica di Nostra Signora di Bonaria a Cagliari (1778) e l'intero processo progettuale-esecutivo della chiesa e del convento del Carmine di Oristano (1776)²⁰. È soprattutto sulla base del confronto con queste due fabbriche, ma anche con gli altri suoi lavori per cantieri ecclesiastici²¹, che gli storici

¹⁶ G. SPANO, *Guida della città*, cit., p. 133.

¹⁷ Su questa famiglia cfr. A. MERIDDA DESSENA, *I Marchesi Pilo Boyl di Putifigari a Milis*, Oristano, E.P.D'O., 2012.

¹⁸ RENATO SALINAS, *Architetti piemontesi in Sardegna*, in AA.VV., *Atti del X Congresso di Storia dell'architettura*, Roma, Centro di Studi per la storia dell'architettura, 1959, pp. 435-444.

¹⁹ Su Giuseppe Viana esistono diversi studi. Per il presente lavoro si è fatto riferimento principalmente al primo studio organico a cura di A. CAVALLARI MURAT, *Giuseppe Viana, architetto sabauda in Sardegna*, in «Atti e rassegna tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino», XIV, 1960, pp. 395-415, poi ai contributi di A. SAIU DEIDDA, *Sull'attività ingegneristica di Giuseppe Viana*, in «Archivio sardo del movimento operaio contadino e autonomistico», XVII-XIX, 1982, pp. 164-186, S. MEDDE, *Giuseppe Viana e l'architettura del XVIII secolo in Sardegna*, in «Bollettino bibliografico e rassegna archivistica e di studi storici della Sardegna», XI, 1994, 18, pp. 27-36, S. MEDDE, *Giuseppe Viana e l'architettura del XVIII secolo in Sardegna*, in «Bollettino bibliografico e rassegna archivistica e di studi storici della Sardegna», XII, 1995, 19, pp. 29-36, M. SCHIRRU, *Il convento della Beata Vergine del Carmelo a Oristano*, in «Annali di architettura», 28/2016, 2017, pp. 109-124. Un profilo di sintesi con riferimento alla bibliografia precedente è in S. MEDDE, s.v. *Viana Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 99, 2020, https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-viana_%28Dizionario-Biografico%29/ [04/11/2022].

²⁰ Su questi progetti cfr. da ultimo M. SCHIRRU, *Dalla carta al legno: Antonio Felice de Vincenti e il progetto irrealizzato del nuovo santuario di Nostra Signora di Bonaria a Cagliari (1722)*, in «ABside. Rivista di Storia dell'Arte», 4 (2022), pp. 31-50; M. SCHIRRU, *Il convento*, cit.

²¹ In Sardegna diresse il cantiere del Seminario Tridentino a Cagliari, apportando modifiche al progetto di Saverio Belgrano di Famolasco; partecipò al completamento della facciata della Cattedrale di Cagliari; progettò la chiesa parrocchiale di Calasetta; diresse i

dell'architettura e dell'arte sostengono la sua paternità del progetto della chiesa di Sant'Anna, la cui fabbrica sarebbe poi stata condotta con scrupolosa osservanza dagli non ancora identificati architetti citati da Spano.

All'esterno l'edificio si presenta come un grande corpo parallelepipedo rettangolare movimentato dalle differenti altezze dei volumi delle coperture (i campanili in facciata, gli estradossi delle volte, le cupole e i rispettivi tamburi).

La facciata si articola in due registri separati da una cornice aggettante modanata; le inflessioni concave che la caratterizzano in tutto l'alzato sono otticamente amplificate dall'andamento convesso della gradinata monumentale che la precede (fig. 1). Nel registro inferiore, la accentuata concavità centrale presenta il portale principale affiancato da due colonne per lato e incassato in una cornice modanata coronata da un timpano curvo spezzato; i partiti concavi laterali – quelli esterni più arretrati di quelli intermedi – sono invece scanditi da tre paraste lisce per lato. Sia le colonne sia le paraste sono impostate su un alto basamento e concluse da capitelli ionici impreziositi da ghirlande floreali appese agli occhi della voluta. Nel registro superiore, scandito da paraste con capitello composito allineate con gli elementi verticali del registro inferiore, in corrispondenza del portale si apre un grande oculo contornato da decorazioni curvilinee, mentre in corrispondenza delle ali più esterne due piccole volute di raccordo contribuiscono allo slancio verticale dell'intera facciata, culminante nella parte centrale in un timpano triangolare che ne segue l'inflessione concava. Sveltano dietro le superfici laterali del prospetto le due torri campanarie a pianta quadrangolare e copertura a cupola.

L'andamento mistilineo e dinamico e la monumentalità della facciata fanno da preludio all'ariosa spazialità dell'interno, sapientemente amplificata dallo slancio in verticale delle coperture e dalla sinuosità degli alzati che delineano una ampia navata unica articolata secondo una planimetria binata: un primo grande spazio oblungo con quattro cappelle radiali e cupola a bacino ellittico si innesta tramite un largo arcone a tutto sesto su un secondo spazio a pianta quadrangolare coperto da una grande cupola su tamburo ottagonale finestrato; su ciascun lato di quest'area si apre una ampia cappella

lavori della parrocchiale di Carloforte; ebbe un ruolo nella fabbrica del Seminario a Oristano; approntò due relazioni per il restauro della ex cattedrale di Santa Giusta; fu supervisore dei lavori della facciata della chiesa cagliaritano di San Giuseppe degli Scolopi. Fuori dall'isola si occupò di alcuni lavori per la parrocchiale di Carouge, per la facciata della chiesa della Santissima Trinità di Torino, per l'Episcopio di Annecy, per il presbiterio della chiesa di Collonges-sous-Salève.

rettangolare con angoli smussati, la cui altezza pari a quella dell'arcone di raccordo contribuisce a creare una spazialità simile a quella di un transetto. Il presbiterio rettangolare e il coro semicircolare sono coperti, rispettivamente, da una cupola ottagonale in tutto simile a quella dell'aula ma di dimensioni minori e da una semicupola. Lungo tutto il profilo interno corre una aggettante cornice a modanatura multipla che marca l'imposta delle volte; l'apparato decorativo plastico consiste in capitelli di ordine composito nelle colonne e nelle paraste, di lacunari quadrati con rosette nei sottarchi e di costolature nelle cupole e nelle volte.

Le soluzioni formali ed estetiche adottate da Viana consentono di inquadrare la sua formazione nell'ambito della cultura architettonica piemontese dell'epoca, giocata sul filo tra il tardo barocco e le tendenze rococò (il cosiddetto barocchetto piemontese). I modelli di base su cui si impostano i lavori dei progettisti sabaudi del Settecento, Viana incluso, sono i lavori di Filippo Juvarra (1678-1736), con il quale egli non ebbe mai direttamente a che fare per ovvie ragioni anagrafiche. Per il progetto di Sant'Anna Viana evoca del grande maestro la pianta ellittica delle cappelle (cfr. la Chiesa della Madonna del Carmine di Torino, 1732-1736)²² e il gioco alternato di linee concave in facciata (cfr. la facciata della Chiesa di Santa Cristina di Torino, 1715-1718). Altri elementi sono frutto dell'esperienza maturata dal 1755 come apprendista e collaboratore di Benedetto Alfieri (1699-1767), astigiano nato a Roma, dal 1739 successore di Juvarra come "primo architetto civile del re di Sardegna"; dal 1767 con il torinese Ignazio Birago di Borgaro (1721-1783), architetto di corte dal 1770²³; nonché dagli studi degli edifici e del trattato del torinese Bernardo Antonio Vittone (1704-1770)²⁴.

Attorno a ciascuno di questi architetti – esponenti di spicco dell'architettura sabauda settecentesca – gravitava una cerchia di progettisti con importanti esperienze non solo a Torino ma in tutta l'area nord-italiana²⁵. Non è da escludere che proprio dagli appunti di Alfieri o di Vittone Viana

²² Per la pianta di questo edificio cfr. V. MESTURINO, *Restauro della Chiesa del Carmine in Torino*, in «Bollettino d'Arte», XXXIV, serie IV, I (Gennaio-Marzo) 1949, pp. 73, 75.

²³ Per le collaborazioni di Viana con questi due architetti cfr. A. CAVALLARI MURAT, *Giuseppe Viana*, cit., p. 395.

²⁴ S. NAITZA, *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Collana Storia dell'arte in Sardegna, Nuoro, ilisso, 1992, p. 130.

²⁵ Per una specifica disamina dei riferimenti culturali di Viana cfr. M. SCHIRRU, *Il convento*, cit.

abbia mutuato il modello planimetrico proposto in Sant'Anna (fig. 2): significative tangenze si rilevano nell'aula ellittica con coppia di cappelle radiali della chiesa dei Santi Michele e Solutore a Strambino, progettata da Carlo Andrea Rana (1715-1804), seguace di Vittone, ma ancora più stringente, è il confronto, segnalato da Marcello Schirru, con l'impianto iconografico binato della chiesa di Santa Maria Maddalena in Roma (impostato da Carlo Fontana)²⁶. Con Birago invece Viana affinò in particolare la pratica della direzione operativa in cantiere.

Come già ampiamente evidenziato dagli studiosi che hanno analizzato l'opera sarda di Viana, la sua peculiarità principale risiede nella matura autonomia formale con cui egli interpreta e sintetizza l'ampio bagaglio di riferimenti sopraccitati²⁷; tuttavia va rilevato che tale autonomia è meno accentuata riguardo alla componente plastica della decorazione, che sembra seguire con rigore quasi filologico le indicazioni e gli esempi illustrati da Vittone nelle *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura civile* (1760). Infatti, a parte qualche eccezione e dettagli minimi, il partito decorativo di Sant'Anna (modanature di cornici e cornicioni, capitelli, mensole, riempimenti dei lacunari ecc.) attinge al repertorio di modelli del trattato vittoniano, coniugandolo in nuove combinazioni (fig. 3).

In generale, se si escludono gli interventi novecenteschi, la chiesa di Sant'Anna può coerentemente essere inclusa nella categoria della architettura piemontese: benché nel 1785 Viana risulti aver già definitivamente abbandonato l'isola quando la fabbrica viene avviata, i direttori dei lavori, verosimilmente in contatto con l'architetto, si dovettero attenere alle linee guida del disegno progettuale, non è noto se per naturale o volontaria adesione ai modi di quella scuola o se per esplicita richiesta della committenza, determinata a innalzare un tempio maestoso che contendesse all'altra grande basilica della città, quella di Nostra Signora di Bonaria, il primato di edificio "moderno".

3. *Raffaello Delogu e le vicende del restauro dell'edificio.* – La questione delle forme e del disegno originari dell'edificio è un aspetto al quale ha dovuto prestare particolare attenzione Raffaello Delogu nelle sue funzioni di Soprintendente ai monumenti e gallerie della Sardegna allorquando si rese necessario l'intervento di ricostruzione e restauro dell'edificio a seguito dei

²⁶ M. SCHIRRU, *Il convento*, cit., p. 113.

²⁷ *Ibidem* e bibliografia precedente.

danni subiti a causa dei bombardamenti aerei della città nel 1943. In particolare, una bomba sganciata nel pomeriggio del 26 febbraio distrusse tre quarti della cupola maggiore, il contiguo quarto destro della volta ellittica e le cappelle seconda e terza a destra (fig. 4); il bombardamento del 13 maggio determinò il crollo delle superstiti strutture della cupola maggiore.

Secondo una lettura critica del secolo scorso, accolta dalla comunità scientifica e condivisa anche nella relazione storico-artistica del 2012 redatta per la pratica di vincolo dell'edificio²⁸, «l'attuale aspetto è frutto di un restauro o, meglio, di un accurato e rispettoso rifacimento recente che rende leggibile in modo soddisfacente il corpo dell'edificio, la facciata e il suo interno»²⁹. Lo studio della documentazione archivistica relativa ai restauri consente di meglio precisare tale affermazione. Dalla lettura delle carte emerge infatti che il recupero delle linee originali dell'edificio era una delle finalità perseguite da Delogu, ma l'obiettivo fu in parte disatteso per due motivi: una parzialmente viziata lettura stilistica da parte dello stesso Delogu e la compromissione dell'andamento dei lavori, con la non osservanza delle specifiche indicazioni della Soprintendenza da parte degli enti che avevano in capo la parte operativa della ricostruzione, il Provveditorato alle opere pubbliche per la direzione lavori e il Genio civile per la loro esecuzione.

Le prime comunicazioni tra Soprintendenza e Provveditorato risalgono al 7 ottobre 1944: Delogu, richiamando le disposizioni allora vigenti, sollecitava l'avvio dei lavori di messa in sicurezza delle strutture superstiti e la predisposizione dei lavori di ricostruzione; il giorno seguente inviava una analoga comunicazione al Genio civile³⁰. Non avendo ricevuto riscontro

²⁸ Nella relazione, a firma del funzionario architetto della Soprintendenza Stefano Montinari, il quale riprende, segnalandolo, la relazione trasmessa dalla proprietà dell'edificio, si legge: «nel 1945 iniziò la fedele ricostruzione delle linee strutturali essenziali e delle componenti architettoniche fondamentali – negli esterni e negli interni – a meno della riproposizione di tutte le decorazioni (ornamenti murari, stucchi, dorature, affreschi) che la arricchivano». La relazione e il relativo decreto di vincolo sono reperibili alla pagina web del Segretariato Regionale del Ministero della Cultura per la Sardegna (<https://www.sardegna.beniculturali.it/it/466/beni-dichiarati-di-interesse-culturale/14222/cagliari>) e anche in ASABAP-CA, *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna»*, Cartella «Cagliari chiesa S. Anna vincolo DDR n. 70 del 23.04.2012», carte sciolte.

²⁹ S. NAITZA, *Architettura dal tardo '600*, cit., p. 120.

³⁰ ASABAP-CA, *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna»*, Cartella «Danni di guerra. Ripristino chiesa 1945/1949», nota 688/419 del 07/10/1944 e nota 686/487 del 08/10/1944.

positivo, il 1 settembre 1945 inoltrava una nuova richiesta al Genio civile, senza esito³¹. L'8 ottobre 1945 inviava un nuovo sollecito al Provveditorato e per conoscenza al Genio civile³², cui fece seguito, il giorno dopo, il sollecito del Provveditorato al Genio civile³³. Avendo individuato il referente operativo del Genio civile, con ruolo di direttore dei lavori (geometra Mioni), Delogu conferiva mandato al funzionario architetto della Soprintendenza Guido Crudeli di prendere i dovuti accordi (12/10/1945)³⁴. Tuttavia anche questa richiesta non ebbe seguito e il Soprintendente inviava un nuovo sollecito all'Ingegnere capo del Genio civile (superiore del direttore Mioni) e per conoscenza al Provveditorato (17/10/1945) in cui sottolineava che l'incontro tra le parti aveva anche lo scopo di «stabilire di comune accordo i criteri da eseguire nella esecuzione tanto nei lavori di demolizione e parziale restauro, quanto di restauro definitivo [...] anche allo scopo di evitare incresciose interferenze»³⁵. Era quindi già evidente a Delogu non solo la possibilità che i lavori potessero svolgersi con tempistiche dilatate nonostante l'urgenza del caso, ma anche che potessero derogare dalle linee guida indicate dalla Soprintendenza, che la normativa individuava come unica responsabile delle decisioni metodologiche e stilistiche del restauro, cosa che effettivamente avvenne, come sarà specificato in seguito. Da una nota inviata dal Provveditorato all'Alto commissariato per la Sardegna (27/10/1945), si apprende che il ritardo nell'avvio della procedura era dovuto sia allo straordinario carico di lavori urgenti, sia alla «ben nota scarsità qualitativa del personale», ragion per cui si avanzava la richiesta che il Genio civile potesse avvalersi «dell'opera di un ingegnere libero professionista per affidargli l'incarico mediante stipulazione d'apposita convenzione dello studio e della compilazione del progetto»³⁶. La richiesta fu accolta con comunicazione del 6 novembre ma ancora il 15 gennaio 1946 Delogu sollecitava per la seconda volta il conferimento dell'incarico³⁷. Ciò nonostante, il Genio civile aveva già avviato, almeno dal 10 novembre 1945,

³¹ *Ivi*, nota 679/521 del 01/09/1945.

³² *Ivi*, nota 791/584 del 08/10/1945.

³³ *Ivi*, nota 1157 (376/806) del 09/10/1945.

³⁴ *Ivi*, nota 813/597 del 12/10/1945.

³⁵ *Ivi*, nota 826/606 del 17/10/1945.

³⁶ *Ivi*, nota 12744 (347/858) del 27/10/1945.

³⁷ *Ivi*, nota 32922 (355/871) del 06/11/1945; nota 880/628 del 09/11/1945; nota 70/47 del 15/01/1946.

i lavori nel campanile di sinistra, a rischio crollo, intervenendo anche sulle modanature, per le quali la Soprintendenza aveva dato specifiche indicazioni³⁸.

Contestualmente ai procedimenti amministrativi, Delogu aveva avviato uno studio sul linguaggio architettonico e decorativo dell'edificio, come attestano i suoi appunti manoscritti conservati nell'archivio della Soprintendenza³⁹. Oltre alla ricerca di notizie nelle fonti locali⁴⁰, egli studiò le chiese juvarriane e vittoniane tramite le descrizioni testuali (in tedesco), grafiche e fotografiche (in bianco e nero) del trattato all'epoca più completo sull'architettura barocca piemontese, il *Theatrum novum Pedemontii* di Brinckmann (1931)⁴¹. Negli appunti Delogu stilò una casistica e una statistica sulla colorazione e sulla plastica interne delle chiese barocche piemontesi che costituivano il riferimento privilegiato per il progettista di Sant'Anna e giunse alla conclusione che su «12 chiese del Vittone 10 sono tutte in bianco», che «Juvarra è, nelle piante e negli alzati, molto più rigido e classicheggiante di Vittone» e che – considerando l'edificio cagliaritano esito genuino e diretto di quella tradizione – «di conseguenza S. Anna è una chiesa vittoniana trattata in maniera juvarriana, e cioè una chiesa settecentesca trattata in maniera seicentesca»⁴². In ragione di questa conclusione egli stilò un memorandum manoscritto con le linee guida da rispettare nella ricostruzione:

«Prospetto esterno:

Ripristino facciata esterna principale consistente nella demolizione di intonaci. La fornitura è messa in opera di pietre calcaree, occorrente la ricostruzione degli ordini architettonici tutti, compreso capitelli, zoccoli in travertino per la parte mancante, la tassellatura delle pietre da taglio in calcare travertino, rifacimento di intonaco in finta pietra da taglio (imitazione travertino).

³⁸ *Ivi*, nota 17513/16030 (817/895) del 10/11/1945.

³⁹ *Ivi*, carte sciolte non numerate e senza data.

⁴⁰ P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, vol. III, Cagliari, Stamperia reale, 1841; G. COSSU, *Della città di Cagliari notizie compendiose sacre e profane*, Cagliari, Stamperia reale, 1780; G. SPANO, *Guida della città*, cit.

⁴¹ A.E. Brinckmann, *Theatrum novum Pedemonti. Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvara, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des Piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf, L. Schwann, 1931.

⁴² ASABAP-CA, *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna», Cartella «Danni di guerra. Ripristino chiesa 1945/1949»*, carte sciolte non numerate e senza data.

Parte interna:

Ripristino degli ordini architettonici interni e cioè: intonacatura in terra di roccia del cornicione interno ottagonale, superfici interne della volta ovale, cupola [sic] ottagonale a tamburo, fascia di divisione, formazione di cassettoni con cornice semplice, cornici a sagoma correnti, fascio sopra i capitelli, restauro capitelli, ricostruzione di capitelli, lesene sotto gli archi, lesene cappelle e colonne, conforme a quelli già esistenti.

Sviluppo metrico delle seguenti parti sino a quota m. 20,40:

Abside, presbiterio, volta presbiterio, tamburo cupola, fra la cupola ovale e centrale, cupola ovale, pareti in curva atrio (arcone), pareti ritte, pareti della cantoria e nelle 4 cappelle»⁴³.

— — —

«Lavori:

1° di tinteggiare in grigio avana scuro i fondi e in bianco le articolazioni.

2° di fare lo zoccolo in travertino.

3° di fare le balaustre mancanti alle tribune in marmo.

4° di ripristinare i rosoncini e le modanature ai lacunari dei sottarchi.

5° di conservare le cartelle sulle chiavi degli archi delle cappelle.

6° di non concedere il prolungamento della tribuna dell'organo.

7° di non ripristinare le scannellature e le candelature delle paraste delle cappelle»⁴⁴.

La posizione di Delogu risulta ben definita e allineata alla "immagine" che aveva potuto ricostruire del linguaggio barocco piemontese sulla base delle conoscenze e degli strumenti disponibili all'epoca (fotoriproduzioni in bianco e nero). Tale posizione è chiarita ulteriormente dalle carte che seguono l'avvio dei lavori, essendosi creata la situazione per cui il Provveditorato e il Genio civile, in corso d'opera e di propria iniziativa (pur non avendone titolo), erano intervenuti, progettualmente e operativamente, nella questione riguardante la decorazione degli interni. La reazione di Delogu a questo sconfinamento di competenze fu netto: il 28 luglio 1946 inviò al Provveditorato e al Genio civile un richiamo formale⁴⁵, e il 21 settembre successivo scrisse ufficialmente al Ministero della Pubblica Istruzione-Dire-

⁴³ *Ivi*, carta sciolta non numerata e senza data.

⁴⁴ *Ivi*, carta sciolta datata 03/12/1945.

⁴⁵ *Ivi*, nota 718/436 del 28/07/1946.

zione Generale Antichità e Belle Arti (da cui dipendevano all'epoca le Soprintendenze) per avere supporto nella controversia e chiedere l'istituzione di una commissione che si pronunciasse sulla linea da adottare:

«La chiesa di S. Anna di Cagliari, eretta tra il 1780 e il 1817 su moduli planimetrici e d'ornato tipici del tardo barocco piemontese, ha subito, come noto attraverso mie precedenti comunicazioni, gravissimi danni a seguito dei bombardamenti aerei sulla città dei giorni 26 febbraio e 13 maggio 1943.

A cura del locale Ufficio del Genio Civile sono in corso da circa un anno, e per un importo di oltre 20.000.000 di lire, i lavori di riattamento intesi alla ricostruzione del rustico del fianco destro, della volta della navata e della cupola, crollate in conseguenza dei citati bombardamenti e, volgendo tali lavori alla fine, sorge ora il problema della decorazione dell'interno che, per essere stata in parte distrutta con i crolli ed in parte danneggiata per lo spostamento dell'aria e per l'azione delle scheggie [sic], deve essere completamente rifatta.

Tale decorazione, essendo mancati i necessari mezzi all'epoca in cui fu ultimata la costruzione dell'edificio (quando poterono essere affrescate soltanto piccole zone come le vele sottostanti alla cupola) è stata per intero eseguita e rifatta là dove preesisteva alla fine del secolo scorso da umili e maldestri artigiani locali e consiste in una serie di brutti stucchi, malamente arieggianti il repertorio d'ornato tardo barocco, ed in tempere, di carattere marcatamente profano, grossolane e volgari sia nella loro impostazione disegnativa che, e peggio, nel colore tenuto in prevalenza su pacchiane gamme giallo-viola-verdi. Il fatto stesso che una buona metà di tale decorazione non esiste più, e quanto si è rilevato a proposito della sua qualità ed inadeguatezza, impongono di conseguenza il suo totale rifacimento.

Sorge, a questo punto, il problema del carattere da dare alla nuova decorazione che dalla Autorità Ecclesiastica, si vorrebbe, ricca e sfarzosa e perciò nuovamente eseguita a stucchi ed affreschi, sulla falsariga di quella già esistente, mentre per altro ordine di considerazioni sembra a chi scrive che debba ben diversamente procedersi nel suo studio e, a suo tempo, nella sua esecuzione.

Premesso, come è stato sopra riferito, che la chiesa discende direttamente da antecedenti iuvarriani e vittoniani e che, nonostante l'irrigidimento di talune articolazioni (peraltro osservabile in opere dello stesso Vittone, quali la Parrocchiale di Riva di Chiesi⁴⁶ (Brinckmann: *Theatrum*, tav. 121)), rientra perfettamente nel gusto barocco piemontese della seconda metà del Sette-

⁴⁶Trattasi della chiesa di Maria Vergine Assunta nel comune di Riva Presso Chieri (TO).

cento, sembra che una sua decorazione non possa essere concepita fuori da quello che fu il gusto ornamentale di tale periodo e di tali architetti, segnatamente il Vittone, e cioè fuori da una stretta aderenza al principio della soppressione del colore, materialmente inteso, a vantaggio di liberi e minuti giochi chiaroscurali ottenuti a mezzo della decorazione a stucchi: sembra, quindi, che la decorazione da coloristica, quale era, debba essere trasformata in chiaroscurale tenendo come base il bianco e concedendosi, tutt'al più, ed in conformità a talune eccezioni alla regola, (ad es. Santa Chiara di Bra dello stesso Vittone; Brinckmann: *Theatrum*, tav. 37), l'inserzione di piccole superfici ad affresco debitamente incorniciate e con molta discrezione distribuite tra la sobria decorazione in rilievo, come sembra opportuno fare anche allo scopo di creare, sulle vaste superfici delle volte, dei nuclei di coordinazione della rimanente decorazione in bianco.

Quanto sopra accennato risponde come è ovvio ad una personale visione e ad una sommaria impostazione del problema; ma poiché la chiesa di che trattasi è la migliore tardo barocca della Sardegna e merita quindi particolari cure e poiché i molteplici problemi ai quali il restauro della sua decorazione dà luogo non possono essere né riassunti per lettera e neppure giudicati a distanza, per tali motivi chiedo che venga nominata apposita commissione ministeriale la quale, previo accurato esame sopra luogo, possa impartire le direttive e fornire i criteri da seguirsi nella esecuzione del lavoro.

Intanto, poiché risulta che, nonostante il mio invito a soprassedere (Prot. 718/436 in data 28 luglio u.s.), in attesa che questa competente Amministrazione potesse pronunciarsi circa i criteri da eseguire nel restauro, il locale Provveditorato alle Opere Pubbliche svolge pratiche anche allo scopo di fare definire i preventivi della decorazione della chiesa sulla falsariga di quella preesistente, prego codesto On. Ministero di volere fiancheggiare la mia azione, intervenendo autorevolmente presso detto Provveditorato con propria apposita comunicazione che faccia chiaramente intendere che ogni decisione in materia è di stretta ed esclusiva competenza di codesto Ministero. Sarò grato di un cenno in merito alle determinazioni che si vorranno adottare relativamente a quanto sopra esposto e richiesto e intanto allego alcune fotografie della chiesa di che trattasi precedenti al sinistro»⁴⁷.

La risposta della Commissione, presieduta da Roberto Pane, giunse tre settimane dopo la richiesta di Delogu (12/10/1946), indirizzata dal Ministero direttamente al Provveditorato (e per conoscenza alla Soprintendenza):

⁴⁷ ASABAP-CA, *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna», Cartella «Danni di guerra. Ripristino chiesa 1945/1949», nota 913/560 del 21/09/1946.*

«La Sottocommissione per i monumenti, costituita presso la Direzione Generale alle Antichità e Belle Arti, avendo preso in attento esame la questione della nuova decorazione della monumentale Chiesa di S. Anna in Cagliari, danneggiata dalla guerra, ha espresso il parere che la ricostruzione dell'edificio debba escludere il rifacimento delle grossolane e volgari decorazioni ottocentesche, per evitare che si rinnovi il contrasto col tipico aspetto plastico della architettura interna.

Questo Ministero, pertanto, facendo proprio il parere della predetta Sottocommissione, prega codesto ufficio di voler prendere opportuni accordi col Soprintendente ai Monumenti di Cagliari, affinché, pur proseguendosi nei lavori di restauro, intrapresi dal locale Genio Civile, la decorazione venga eseguita d'intesa col Soprintendente stesso, mediante il solo criterio conveniente all'ambiente, e cioè limitandola a semplici tinteggiature»⁴⁸.

La decorazione grossolana a stucchi e dipinti cui Delogu fa riferimento, qualificata nei medesimi termini anche dalla Commissione ministeriale, è da intendersi essere quella realizzata da Rodolfo Gambini nel 1906.

Delogu, a una missiva di Ugo Nebbia (Soprintendenza di Milano) che su richiesta del parroco di Sant'Anna gli raccomandava il figlio di Gambini, Luigi, per la "nuova" decorazione delle volte rispondeva:

«che il divieto di nuova decorazione in luogo di quella eseguita a suo tempo dal Gambini [...] non è mio, ma è stato sancito dalla Sottocommissione ministeriale con provvedimento n. 3695 in data 12/10/46 reso esecutivo del Ministro.

Tale deliberato è stato adottato dopo sopralluogo del Prof. Roberto Pane, facente parte del consesso citato, ed è, naturalmente, condiviso da me dato che la chiesa di Sant'Anna di Cagliari, come opera di architetto piemontese della seconda metà del Settecento dipendente da gusti e tendenze iuvarriane e vittoniane, rifiuta il colore e chiede nel gioco del bianco ed oro la sua peculiare e più appropriata veste»⁴⁹.

Nonostante le chiare e inequivocabili direttive da parte del Ministero, girate dal Provveditorato al Genio civile il 3 novembre (dopo tre settimane dalla loro ricezione)⁵⁰, il 12 novembre Delogu era costretto ancora una

⁴⁸ *Ivi*, nota 3695 (572/1054) del 12/10/1946.

⁴⁹ *Ivi*, nota 496/821 del 31/07/1947, giunta il 05/08/1947 (missiva di Ugo Nebbia); nota 835/502 del 05/08/1947 (risposta di Delogu).

⁵⁰ *Ivi*, nota 31188 del 03/11/1946.

volta a sollecitare il Provveditorato affinché il Genio civile prendesse contatti con la Soprintendenza al fine di concretizzare le indicazioni in merito⁵¹. Le difficoltà di comunicazione e intendimento tra Soprintendenza da una parte e Provveditorato-Genio civile dall'altra non riguardavano peraltro solo la questione della decorazione ma anche altri aspetti di natura strutturale. Il 14 febbraio 1947 Delogu si vedeva costretto a un nuovo richiamo all'ingegnere capo del Genio civile, in quanto

«dai grafici del progetto [...] risulta che è stata prevista la ricostruzione della cupola maggiore, posta a coronamento del transetto, senza lanterna. Poiché peraltro la cupola originaria era provvista di lanterna, e la medesima appare necessaria perché normativa nelle chiese del tipo e dell'epoca di quella in questione, pregasi disporre perché il progetto venga opportunamente integrato in accordo con questo Ufficio»⁵².

La refrattarietà da parte di Provveditorato e Genio civile ad attenersi alle indicazioni della Soprintendenza sembra mutare in un vero e proprio ostruzionismo, forse finalizzato all'assunzione del pieno controllo dell'intero processo di ricostruzione, incluse le questioni strettamente formali e di metodo che la normativa vigente assegnava senza possibilità di equivoco esclusivamente al Ministero-Soprintendenza, anche in casi di emergenza/urgenza quale quello della ricostruzione postbellica. Mentre il 28 novembre è possibile cogliere un segnale di distensione nella nota manoscritta che l'architetto Valente del Genio inviava a Delogu per ringraziarlo del prestito del volume del Brinckmann e per fissare un appuntamento «per visitare S. Anna ove ho fatto approntare i campioni di tinte e per decidere in merito alle decorazioni in stucco da eseguire»⁵³, nuovamente con nota del 10 dicembre Delogu doveva sollecitare l'ingegnere capo del Genio civile sulla questione delle decorazioni⁵⁴, ricevendo come risposta, il 26 dicembre, un diniego alla sua richiesta in quanto «il Provveditorato alle OOPP con voto del Comitato tecnico Amministrativo n. 3396 del 29-11-47 ha escluso lavori relativi agli stucchi proposti da questo ufficio nella perizia relativa alle decorazioni della Chiesa»⁵⁵.

⁵¹ *Ivi*, nota 1060/636 del 12/11/1946.

⁵² *Ivi*, nota 151/89 del 14/02/1947.

⁵³ *Ivi*, nota 710/1175 del 28/11/1947.

⁵⁴ *Ivi*, nota 1198/700 del 10/12/1947.

⁵⁵ *Ivi*, nota 32823 (767/1255) del 26/12/1947.

La replica del Soprintendente, del 5 gennaio 1948, puntualizzava le ragioni e i termini di legge a sostegno della sua richiesta, che però, forse per sbloccare uno stallo che avrebbe ulteriormente compromesso il prosieguo dei lavori, cedeva alle resistenze dei suoi interlocutori nel merito di alcuni punti, come per esempio il risarcimento delle rosette nei lacunari del sottarco, inizialmente da recuperare nella loro totalità e ora solo in parte. Ferma restava invece la volontà di non voler lasciare traccia dell'intervento del Gambini:

«Il locale Ufficio del Genio Civile, col quale questa Soprintendenza aveva stretto opportuni accordi per la condotta dei lavori di prima rifinitura al restauro in oggetto, interpellato circa l'esecuzione dei lavori medesimi, fa conoscere che a seguito del voto del Comitato Tecnico Amministrativo n. 3396 del 29/11/1947 codesto On. Provveditorato ha ritenuto di dovere escludere la rimozione delle decorazioni in stucco sovrabbondanti nelle parti sopravvissute dopo il sinistro e la ripresa di quelle così risparmiate sulle parti di nuova costruzione.

Al riguardo questa Soprintendenza prega codesto On. Provveditorato di volere cortesemente riesaminare il problema della prima sistemazione da dare all'interno della chiesa in parola tenendo presente quanto appresso:

- 1° che ai sensi della Circolare del Ministero dei LL.PP. n. 11.647 del 4/X/1944 sui lavori di ripristino di edifici sinistrati adibiti a culto, il divieto di eseguire opere di rifinitura in occasione di restauri sancito dall'art. 1 del D.L.P. 27/6/1944 n. 35 non è da interpretarsi in senso letterale, intendendosi anzi autorizzati, giusta il tenore di detta circolare, tutti quei lavori di rifinitura che dovessero caso per caso essere ritenuti opportuni per assicurare il decoro dei sacri edifici;
- 2° che nelle direttive concordate col locale Ufficio del Genio Civile non è previsto il rifacimento della antica decorazione a stucchi – il che peraltro contrasterebbe con le disposizioni impartite dal Superiore Ministero della Pubblica Istruzione con lettera n. 3695 s.d. – ma anzi ed in armonia con tali disposizioni, la rimozione di buona parte di tali decorazioni là dove sono rimaste in opera e, infine, la sola ripresa dei pochi elementi così risparmiate nelle parti di nuova costruzione, in modo che, sempre secondo le direttive ministeriali, risultassero abolite le superfetazioni decorative ottocentesche e sottolineato, con i pochi stucchi lasciati in opera dove ancora esistono e proseguiti dove è stato ricostruito, l'originario carattere plastico dell'interno della chiesa.

Il programma concordato consiste, in altri termini, nello sfrondare l'antica decorazione a rilievo – abolita per intero rimanendo quella pittorica – lasciando in opera e riprendendo soltanto pochi elementi (quali cornici, sagome, qualche rosone a commento chiaroscurale di lacunari) atti a sottolineare l'organismo settecentesco.

Fatto presente che non sembra possibile, per lo stesso decoro della chiesa quale dovrà essere utilizzata dopo la fine dei lavori in corso, lasciarla con le strutture del tutto spoglie e nude e soltanto tinteggiata pregasi riesaminare il problema al lume dei chiarimenti con la presente forniti.

Si sarà grati di un cenno in merito alle deliberazioni che saranno adottate»⁵⁶.

Le pur ragionevoli richieste e relative argomentazioni non furono accolte (forse neanche prese in considerazione) e il Soprintendente ricevette dopo un mese (12 febbraio) una sintetica risposta dal Provveditore Martelli in cui «in relazione alla richiesta formulata con foglio 5 gennaio scorso n. 10 e relativo alla ricostruzione della chiesa di S. Anna in Cagliari si comunica che non è possibile eseguire a carico e cura dello Stato lavori maggiori di quelli approvati dal Comitato Tecnico Amministrativo di questo Provveditorato»⁵⁷.

Il Provveditorato, che in tal modo mostrava di non aver compreso il discorso sul recupero della originaria plastica interna dell'edificio e di non cogliere le differenze tra decorazioni e stucchi pre- e post- Gambini, non avendo argomenti con cui controbattere quelli avanzati dal Soprintendente e non volendo considerare cambiamenti all'indirizzo dato ai propri lavori, si trincerava dietro giustificazioni burocratiche che chiamavano in causa gli interessi dello Stato.

Restavano comunque margini di aggiustamento alla situazione, grazie anche alla mediazione dell'architetto Valente del Provveditorato, che sembrava voler favorire un compromesso, laddove possibile e per quanto di sua competenza, tra le due posizioni contrapposte: in una nota manoscritta del 27 febbraio in cui comunicava a Delogu l'elenco dei lavori da eseguire in base alla perizia già approvata (dal Comitato Tecnico Amministrativo), faceva presente che le decorazioni dell'interno (e il prospetto esterno e le balaustre degli altari) sarebbero state oggetto di una nuova perizia⁵⁸. Dello stesso argomento dovettero discutere di persona Delogu, il Provveditore e monsignor Vincenzo Costantini⁵⁹, presidente della Pontificia Commissione di Arte Sa-

⁵⁶ *Ivi*, nota 10/6 del 05/01/1948.

⁵⁷ *Ivi*, nota 400 (89/164 del 12/02/1948).

⁵⁸ *Ivi*, nota manoscritta priva di protocollo datata 27/02/1948.

⁵⁹ Questo nome così riportato da Delogu va correttamente inteso come Giovanni Battista Costantini (1880-1956), alto prelato della Curia romana (prima arcivescovo, poi cardinale), presidente della Pontificia commissione centrale per l'arte sacra in Italia dal 1943 al 1946.

cra, nel sopralluogo alla chiesa del 10 marzo 1948, di cui non si ha un verbale ma solo richiami in note successive: in quella inviata al Provveditore, il Soprintendente confermava sostanzialmente le deroghe al suo progetto iniziale già cedute il 5 gennaio⁶⁰, che stavolta dovettero essere accolte, come dimostra la configurazione interna attuale dell'edificio, sostanzialmente invariata dalla ricostruzione di fine anni Quaranta.

Alla luce della documentazione archivistica non è comunque possibile precisare le ragioni alla base delle divergenze interpretativo-operative che hanno caratterizzato il rapporto tra i diversi enti coinvolti nell'operazione di ricostruzione (Soprintendenza-Ministero, Provveditorato alle opere pubbliche, Genio civile, Pontificia Commissione di Arte Sacra-Curia-Parrocchia, Alto commissariato per la Sardegna), in parte forse imputabili a effettivi vincoli di natura economica, come è desumibile dalle numerose perizie e varianti presenti nella documentazione amministrativa inviata dalla ragioneria del Provveditorato agli uffici dell'Alto commissariato per la Sardegna, che in questo frangente aveva compiti di approvazione delle spese, verifica della correttezza dei prezzi e dei preventivi, e vigilanza sulla correttezza dei procedimenti amministrativi⁶¹.

In definitiva, riguardo alla questione della decorazione interna, gli iniziali obiettivi di Delogu hanno avuto buon esito solo in riferimento alla tinteggiatura, da proporre uniforme in tutte le superfici dell'alzato, e alla rimozione dei dipinti e degli ornati di Gambini, mentre il risarcimento degli altri elementi distrutti ha avuto solo parziale riscontro.

In ogni caso, pur con un risultato finale frutto di compromessi amministrativi, la metodologia di lavoro adottata da Delogu, allineata ai principi delle moderne teorie del restauro dell'epoca, considerava la lettura filologica dell'opera come guida del processo, nel quale erano ammesse ricostruzioni e risarcimenti solo di quegli elementi che la documentazione grafica e fotografica avrebbe consentito di riproporre nella loro forma originaria, con gli opportuni e appropriati accorgimenti che avessero consentito di riconoscerne la evidente fattura moderna a una distanza congrua, e di apprezzare il tipico aspetto plastico dell'edificio nella sua organicità a una distanza di osservazione più ampia.

⁶⁰ *Ivi*, nota 324/209, non datata ma successiva al sopralluogo del 10/03/1948.

⁶¹ La documentazione dell'Alto commissariato per la Sardegna relativa ai lavori di ricostruzione della chiesa di Sant'Anna si trova in Archivio di Stato di Cagliari, *Fondo «Alto Commissariato per la Sardegna»*, Faldone 4F «Lavori di restauro a edifici parrocchiali», Cartella «Ricostruzione Chiesa di Sant'Anna Cagliari».

Verificando tale metodologia alla luce dei dati aggiornati e nuovi rispetto a quelli considerati da Delogu, quali le immagini a colori delle chiese juvarriane e vittoniane, le indicazioni contenute nel trattato del Vittone, i dati scaturiti dalle indagini effettuate in occasione dei restauri operati su quelle chiese, emerge la correttezza delle sue intuizioni rispetto a elementi all'epoca difficilmente (o solo parzialmente) riscontrabili, a causa delle sovrastrutture decorative novecentesche e dei crolli. Un confronto con qualunque chiesa vittoniana, ma anche con la chiesa del Carmine a Oristano dello stesso Viana, pone effettivamente in evidenza che l'intradosso di volte e cupole è sempre caratterizzato dalla presenza di rilievi plastici (non solo in corrispondenza della congiunzione tra vele e specchiature) che ne amplificano e esaltano lo slancio e l'ariosità. Delogu ipotizzava che la stessa tipologia di rilievi fosse presente anche nella cupola maggiore di Sant'Anna, come peraltro è confermato dalle immagini precedenti alla distruzione, forse a lui non tutte note (fig. 5): i rilievi e le cornici originari (vianiani) erano stati inglobati e sovraornati nella decorazione di Gambini ma erano ad essa preesistenti.

Anche riguardo al colore delle tinteggiature, ma più in generale alla cromia degli interni, la via indicata da Delogu era quella più al sicuro dal pericolo di incorrere in astruse interpretazioni: sulla scorta della statistica da lui condotta sulle chiese del Barocco piemontese è infatti possibile risalire a una lettura filologicamente corretta della concezione plastico-cromatica delle chiese della tradizione juvarriana-vittoniana (e vianiana). Va tuttavia fatto un aggiustamento di tiro alle conclusioni cui egli giunse. Dalle immagini in bianco e nero del Brinckmann egli non poteva che desumere una colorazione "bianca" delle chiese vittoniane laddove invece si trattava di un accostamento di tinte chiare. Le immagini a colori, le notizie storiche, i saggi di indagine infatti mostrano uno schema preciso che si ripete in tutta la produzione vittoniana e del Barocco piemontese in generale. Infatti, ove non siano intervenute decorazioni figurative, la colorazione consisteva nella alternanza dei bianchi negli elementi in rilievo – pilastri, colonne, capitelli, cornici marcapiano, elementi plastici delle volte – con tinte sobrie ma decise nelle pareti e nelle specchiature (fig. 6). Tale misurato e rigoroso gioco di toni era poi stemperato e animato da due elementi: la linea sinuosa degli elementi plastici e delle modanature e le lumeggiature dorate che ne arricchivano alcune parti. Questo aspetto era già stato colto da Delogu il quale pur "rifiutando il colore" in base alla falsa traccia offerta dalle fotografie del Brinckmann, considerava «la più appropriata veste» dell'edificio «nel gioco del bianco e oro».

Una indicazione precisa da parte di Delogu manca invece riguardo al rifacimento della pavimentazione, di cui non vi è traccia né nei suoi appunti manoscritti né nel carteggio con il Provveditorato e il Genio civile. Data la disinvoltura mostrata da questi due enti nella conduzione dei lavori, con scelte e decisioni talvolta apprese accidentalmente dalla Soprintendenza, e data la composizione della attuale pavimentazione, con lastre di marmi di tipi e colori differenti, non è da escludere che essa sia frutto della unione di nuove lastre procurate ad hoc e del recupero e del reimpiego di quelle superstiti. Riguardo alla pavimentazione originaria, le fotografie d'epoca mostrano un manto in lastrato di marmo posato a scacchiera, con contrasti di chiaro e scuro. Non sarebbe sfuggito a Delogu il confronto con altri edifici vittoniani che lo avrebbe incoraggiato verso una proposta di pavimentazione non dissimile da quella ante bombardamenti. Per certo la configurazione prebellica conferma ulteriormente la formazione vittoriana di Viana e la sua conoscenza delle indicazioni contenute nelle *Istruzioni*: «i pavimenti di lastre marmorine, si costruiscono ordinariamente di pezzi quadri di due diversi colori, cioè bianchi, e griggi alternamente disposti: e questi anche s'adoprano nelle chiese»⁶².

Verosimilmente da imputare all'iniziativa del Genio civile è anche la decisione di dotare esternamente le coperture con un manto in guaina bituminosa (aula, cupola minore, presbiterio) e con un manto in lamina di rame (cupola maggiore) (fig. 7), laddove prima dei bombardamenti la cupola maggiore e quella minore presentavano una copertura con tegole piane a squame, mentre le restanti coperture erano con tegole curve a coppo (fig. 8). Tale scelta non solo appare arbitraria e priva di una ponderata riflessione metodologico-progettuale a suo sostegno – se si escludono i già menzionati eventuali vincoli di natura economica –, ma anche in controtendenza rispetto ai principi del restauro urbano che uno studioso attento e aggiornato come Delogu difficilmente poteva non conoscere⁶³: un ripristino della configurazione ante bombardamenti, oltre a ristabilire la perduta coerenza con la natura formale e tipologica dell'edificio, sarebbe andato a favore di una ritrovata omogeneità con le coperture dei suoi stessi campanili e delle altre chiese del quartiere (Sant'Efisio, San Michele).

⁶² B.A. VITTONI, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura civile*, vol. I, Lugano, presso gli Agnelli stampatori della suprema superiorità elvetica nelle prefetture italiane, 1760, p. 517.

⁶³ Si pensi ai principi sulla città e sull'ambiente urbano enunciati nella Carta del restauro di Atene del 1931.

L'unica scelta adottata da Delogu che mal si concilia con la metodologia da lui stesso seguita riguarda il trattamento della facciata: negli appunti, oltre alla necessità di ricostruire tutto l'ornato e le modanature di capitelli e cornici, disponeva che sopra i cantoni di pietra calcarea venisse applicato un intonaco imitante il travertino. Tale disposizione risulta ribadita anche in una nota del 17 novembre 1949 al Genio civile, in cui, soddisfatto dell'esito dell'effetto ottenuto in facciata, riteneva «opportuno, per assicurare l'omogenea presentazione di tutti gli elementi che costituiscono il prospetto, che anche i campanili venissero restaurati con lo stesso procedimento già adottato per le altre parti e cioè con intonaco a finti cantoni in pietre di tonalità eguale a quella già prescelta»⁶⁴. Questa antica tecnica, ottenuta con l'inclusione di pigmenti, sali e ossidi nella malta di calce per replicare la *texture* del travertino, non ha riscontri negli edifici del barocco settecentesco piemontese, presentanti facciate con semplici intonacature o con mattoni laterizi a vista: anche in questo caso, una spiegazione plausibile è che Delogu sia stato tratto in inganno dalle immagini in bianco e nero del Brinckmann; un'altra possibilità è che volesse in qualche modo richiamare le suggestioni delle tonalità calde dei conci di arenaria del Sinis della facciata della chiesa del Carmine di Oristano, l'altro celebre esempio di barocchetto piemontese in Sardegna progettato da Viana.

Nonostante il limitato materiale di studio e un quadro delle conoscenze inevitabilmente parziale, e a fronte dello stato emergenziale e delle contingenti difficoltà in sede di cantiere, con il restauro della chiesa di Sant'Anna Delogu ha mostrato di saper adattare il suo ben sperimentato approccio metodologico anche a una realtà non contigua ai suoi precipui interessi di ricerca nell'ambito dell'architettura medievale, a conferma che per tutti i *monumenta* sia necessario – per usare parole di Renata Serra – reclamare e pretendere con ogni sforzo e con il massimo impegno la conservazione e il restauro.

⁶⁴ ASABAP-CA, *Faldone CA/11-(6)-3- «Cagliari Chiesa S. Anna»*, Cartella «Danni di guerra. Ripristino chiesa 1945/1949», nota 1209/807 del 17/11/1949.

APPENDICE FOTOGRAFICA

Crediti fotografici

Fig. 1. Foto dell'autore.

Fig. 2. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna; riproduzione vietata.

Fig. 3. Fotocomposizione dell'autore.

- Per i disegni: da B.A. VITTONI, *Istruzioni elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'Architettura civile*, vol. II, Lugano, presso gli Agnelli stampatori della suprema superiorità elvetica nelle prefetture italiane, 1760, tavv. VII-VIII.
- Per la foto: foto dell'autore.

Fig. 4. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna; riproduzione vietata.

Fig. 5. Fotocomposizione dell'autore.

- Per la foto d'epoca: Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna; riproduzione vietata.
- Per la foto moderna: foto dell'autore.

Fig. 6. Fotocomposizione dell'autore.

- Foto d'epoca: da A.E. BRINCKMANN, *Theatrum novum Pedemonti. Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvara, Vittone wie anderen bedeutenden Architekten des Piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf, L. Schwann, 1931, tav. 67.
- Foto moderna: dal Sito Istituzionale del Comune di Chieri (https://www.comune.chieri.to.it/flex/images/u/n/i/D.cf2bdccb68d5fae87960/Gallery_2.jpg) (CC BY-NC-SA 2.5 IT: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>).

Fig. 7. Foto di Giova81 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SannaCA8.jpg>) (CC BY-SA 3.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.it>).

Fig. 8. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali – Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna; riproduzione vietata.

La ricostruzione post bellica della chiesa barocca di Sant'Anna in Cagliari. ...



Fig. 1. Cagliari, chiesa di Sant'Anna, facciata.

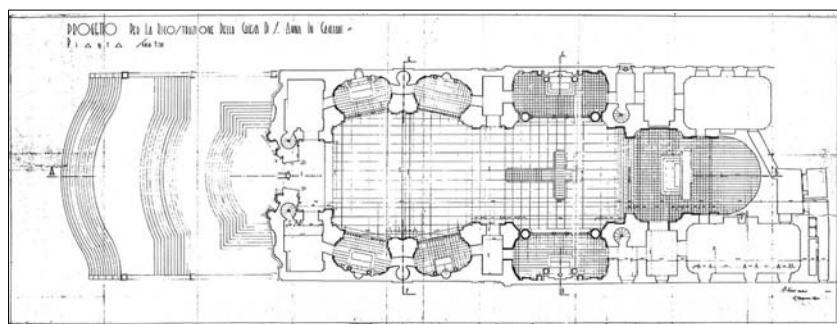


Fig. 2. Cagliari, chiesa di Sant'Anna, pianta.



Fig. 3. Cagliari, chiesa di Sant'Anna, capitelli dalle *Istruzioni* di Vittone (ai lati) e capitello in facciata (al centro).



Fig. 4. Cagliari, chiesa di Sant'Anna dopo i bombardamenti del 26 febbraio 1943.



Fig. 5. Cagliari, chiesa di Sant'Anna, cupola (ante 1943 e post 1947).



Fig. 6. Chieri, chiesa dei Santi Bernardino e Rocco (progetto di B.A. Vittone), cupola (a sinistra immagine in b/n da Brinckmann).



Fig. 7. Cagliari, chiesa di Sant'Anna, coperture attuali delle cupole e delle volte.



Fig. 8. Cagliari, chiesa di Sant'Anna, coperture delle cupole e delle volte prima dei bombardamenti del 1943.

MAURIZIO VIRDIS

UT PICTURA POESIS.

PAESAGGIO UMANO E SOCIALE NEI VERSI DEL PISURZI
(JUAN MARIA DEMELA PESUCCIU – 1707-1796)

Nel panorama della poesia sarda moderna non contemporanea, ossia precedente la seconda metà dell'Ottocento, spicca, per il registro linguistico e stilistico adoperato, l'opera di Juan Maria Demela Pisurzi, più correntemente noto e abbreviato nel nome come Pisurzi o Pesucciu (Bantine 1707 - Bantine 1796); e non dunque Pedru come fino a pochi anni fa era erroneamente conosciuto, denominazione invece, quella di Juan Maria, correttamente ristabilita da Giancarlo Porcu nella sua pregevolissima edizione delle *Canzoni* del nostro autore.

A questa edizione – che ci restituisce un testo sicuro della produzione pisurziana, basata sull'escussione lucidamente critica dei testimoni e della tradizione, nonché su di una esegesi linguistica e letteraria rigorosissima – farò costantemente riferimento in queste mie righe qui sotto, e da questa edizione ovviamente cito.

Come ci riferisce G. Porcu nell'Introduzione, «dopo un quindicennio di attività pastorale nei villaggi di Tissi e Usini, nell'archidiocesi di Sassari (1734-1750), nel 1751 il sacerdote Gian Maria Demela rientra nel villaggio natale di Bantine, dove funge da “vicario” perpetuo della chiesa di *Santu Giagu* (San Giacomo), e dove vivrà sino alla morte, avvenuta il 3 dicembre 1796. Al suo rientro a Bantine Pisurzi è ormai un uomo maturo e qui eserciterà il ministero dall'età di 44 anni all'età di 70 anni; nel 1776 cesserà dalle funzioni di “Vicario” della chiesa di *Santu Giagu*, già allora dipendente dalla pievania di Pattada».

L'interesse che il Pisurzi suscita sta nel fatto che egli rifugge, e forse non ne è stato mai interessato, da un registro aulico sostenuto, tributario di lingue esogene e titolate, dai loro registri e dalla loro tradizione, soprattutto dell'italiano: tanto nei contenuti quanto nei moduli e nei toni espressivo linguistici che li mediano. Il suo parlare, il suo poetare – è stato detto e così è anche per me – è assolutamente ‘realistico’, immerso nella vita quo-

tidiana di un minuscolo villaggio rurale e pastorale del Monteacuto quale era Bantine (o meglio, come in sardo si dice, Bantina, oggi, e dal 1875, frazione di Pattada); un poetare che, dal linguaggio stesso di una tale comunità umano sociale, fa emergere la realtà di questo ambiente, e di tanta Sardegna tradizionale; in e con un poetare che si è formato alla scuola della poesia popolare, e dei poeti estemporanei e improvvisatori dalla consumata abilità d'invenzione poetica.

Pisurzi ritrae dunque ambienti, persone, tipologie umane e sociali; li raffigura attraverso il linguaggio, perché il linguaggio stesso, e in quanto tale, con le sue declinazioni e i suoi registri, con la sua duttilità e plasticità, connota e può pertanto generare immagine, essendo così capace di raffigurazione.

Ogni scrittura letteraria può avere analogie o raffronti con l'arte pittorica, o magari plastica, e lungo è stato il dibattito sul tema di questo rapporto fra le due arti: si può cominciare, se non già da Simonide di Ceo, da Orazio (*Lettera ai Pisoni*, o *Ars Poetica*); ben noti sono i versi:

*Vt pictura poesis: erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
Haec amat obscurum, uolet haec sub luce uideri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*

(vv. 361-366)

Ma in Orazio però la questione restava di fatto marginale e incidentale. Le parole del poeta latino furono riprese e amplificate nel Rinascimento che dava rilievo a tale affinità comparativa, quando si voleva dare alla pittura la dignità di arte liberale pari a quella della letteratura, venendo a creare la figura intellettuale del pittore erudito che si confrontava con la letteratura. Tale prospettiva di comparazione fu poi negata successivamente, e in particolare da Lessing, che vedeva una profonda differenza ontologica fra l'arte figurativa (pittorica o plastica), statica e legata allo spazio e l'arte della parola, legata invece al tempo e dinamica. E già Jeanne de La Fontaine, nel suo *Conte du Tableau*, aveva detto che:

*Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles
Ni les yeux ne sont les oreilles.*

Il dibattito si riaccende oggi in chiave estetica e cognitiva. Di tutta rilevanza sono le proposizioni di W.J.T. Mitchell, *Image and Word*, che suggerisce esservi

una dialettica fra pittura e poesia: «the dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself»; infatti possiamo parlare di «interpretive and representational complementarity of word and image, the way in which the understanding of one seems inevitably to appeal to the other» (MITCHELL 1986); sì che viene pertanto rimosso il sospetto già proprio dell'empirismo «that beneath words, beneath ideas, the ultimate reference in the mind is the image, the impression of outward experience printed, painted, or reflected in the surface of consciousness. It was this subversive image that Wittgenstein sought to expel from language [...] The modern pictorial image, like the ancient notion of 'likeness,' is at last revealed to be linguistic in its inner workings» (*ivi*); pertanto dobbiamo accettare «the fact that we create much of our world out of the dialogue between verbal and pictorial representations» (*ivi*). Sono d'altra parte da tenere in conto le posizioni di Stefan BEYST 2010 che rivendica la pittoricità del testo letterario il quale «conjure up images», perché «in reality, painting and literature are two different ways of making image – by making them directly perceptible to the eye (unmediated mimesis, painting), or by conjuring them up in the mind (mediated mimesis, literature); sebbene «whereas painting and music have only one entrance gate [i.e. vista, udito], literature has many».

Ma qui non voglio certo infilarmi in un tale dibattito, che esula largamente dalle mie competenze. Cercherò più semplicemente di vedere quale tipo di analogia possa sussistere fra i due termini della comparazione in un autore come il nostro. Ciò nel ricordo della cara Renata Serra, che ha contribuito ad accrescere il mio amore per l'arte e più in particolare per l'arte della nostra Sardegna. E che mi è stata guida in alcuni momenti di questa mia esistenza.

Pisurzi, in vero, non ci dà una visione paesaggistica della sua Bantina né della Sardegna più riposta; non colora e non lumeggia, non descrive la natura, né strade né dimore o cose, con l'eccezione forse di *S'Anzone*. Egli dipinge il linguaggio stesso, e attraverso il linguaggio ritrae anime e tipi sociali; un linguaggio usato a volte come dialogo, a volte in un monologo invettivo, oppure come discorso riportato rimemorativo, od anche impiegato come mimesi drammatica. Pisurzi pone così in atto quella "mimesi mediata" di cui dice Stefan Benyst, qui sopra citato, la sua capacità di evocare immagini per tutti i sensi, ed anche immagini non immediatamente sensoriali ma anche di percezione mentale, cognitiva e critica. La lingua del nostro Juan Maria/Pesucciu è per lo più aderente al parlato quotidiano, un parlato che egli però eleva a oggetto di rappresentazione, oltre che usarlo come mezzo per la rappresentazione. Cosa che non sfuggiva all'intuizione

di Pietro Nurra, il quale aveva affermato la distanza che separa la scrittura del nostro poeta dalla tradizione aulica isolana, scevro qual era da ogni intento di voler 'ripulire' la lingua sarda, come già l'Araolla o come il suo contemporaneo Matteo Madao; ed evidenziava il Nurra la capacità espressiva che il sardo ha insita in sé se lo si sa maneggiare, come Pisurzi che sapeva trasporre la virtualità del sardo, tanto spesso inespressa e pure sottovalutata, in parola poetica. Di un sardo non tributario dell'esogeno illustre, ma impiegato non solo con piena competenza, ma con grande maestria: alla scuola della poesia popolare, da lui volta in rilevante valenza estetica.

È un parlare, soprattutto per noi lettori d'oggi, dalla lettura difficile, per il quale non è sufficiente solo una buona competenza della lingua sarda (scritta/letteraria): esso infatti necessita pure di una abitudine e di un allenamento alla conversazione sarda (in sardo) quale la si può udire e praticare ancora fra la gente profondamente radicata nella cultura dei paesi di Sardegna, gente magari non scolarizzata, anzi molto poco scolarizzata, o che comunque sa o può scavalcare e obliterare la scolarità. Un linguaggio fatto di idiomatismi, di allusioni, metafore, brachilogie, che procede su di una sintassi e su una testualità non sempre lineare e tantomeno classica, ma che per lo più costeggia l'oralità; un linguaggio più d'una volta antifrastico, e che spesso rasenta quello che in sardo si chiama *su suspù*, ossia quel codice se non proprio cifrato, certo ammiccante ed equivoco, che presuppone una compartecipazione semio-antropologica stretta fra gli interlocutori, ed esclude chi non è partecipe; talvolta implicando, magari pure, un coinvolgimento situazionale fra le persone degli interlocutori. È dunque una pittura che guarda e ritrae dall'interno profondo quella che il Pisurzi assai spesso genera. Egli non è l'osservatore esterno dallo sguardo esotico, anche moderatamente esotico, o oggettivo: Pisurzi si cala nel mondo che è suo tramite la semiotica antropolinguistica propria di esso, che egli possiede per via naturale ed esistenziale, e attraverso di essa compartecipa e fa compartecipare di tale mondo il lettore. È qui utile riportare quanto dice Luciano Carta 2023:

Pietro Pisurzi, parroco di Tissi e poi del paesino natale di Bantine (Pattada), è il primo poeta-pastore del Settecento che descrive con accenti profondi e realistici il mondo pastorale, derivando i suoi modelli espressivi e tematici dall'Arcadia, che era il mondo entro il quale si muoveva la poesia italiana del Settecento. Tuttavia, pur all'interno di quei modelli, «quello che distingue Pisurzi – scrive Brigaglia – da mille abatini mascherati da pastori che circolano nel paesaggio d'Arcadia è proprio questo, che la sua parola, piuttosto che a suggerire suoni e impressioni, tende sempre a definire, animando il quadro con la presenza ferma e nitidissima degli oggetti, dei nomi, dei verbi più quotidiani e consueti».

Ne vengon fuori non tanto quadri e quadretti di vita quotidiana, se pur certo più volte anche quella, ma prospettive mentali oscillanti fra etica e pragmatica, anche minuta, significative dentro un universo particolare e circoscritto, che non affronta le grandi questioni, o se lo fa, lo fa a partire dal caso specifico. Tutto ciò che, a voler dire il vero, allontana il nostro autore da quella sarda Arcadia entro la quale lo si è voluto iscrivere.

Non mi diffonderò pertanto sulle più note canzoni del Pisurzi, *S'abe e S'anzone*, di cui altri hanno già parlato e che hanno indebitamente inchiodato il nostro Pesucciu al genere arcadico. Intendo solo proporre qualche notazione su alcuni componimenti meno conosciuti e poco o niente presi in considerazione, dai quali meglio esce il genio più personale del nostro poeta.

Nella canzone VI, *Si naras ch'as un'imbustu*, mi pare si sia davanti a un testo che ha un certo tasso di ambiguità. A tutta prima l'argomento è la vanità femminile: la voce che qui parla in prima persona mostra il proprio compiacimento complimentoso per l'*imbustu*, il corpetto acquistato da una donna, protagonista indiretta tramite lo sguardo di questa voce che qui parla. Viene descritta la fattura, anche in determinati particolari, di questo capo d'abbigliamento, il portamento elegante che esso attribuisce a lei che lo indossa (*bessi galana e pomposa cun cussu pinzos de appentu*), il valore della confezione artigianale, il *passamanu biancu*, i *traucos* (occhielli), le *fettas* (i nastri), gli *aggiuntos* (le giunture ricucite), la stoffa di buona qualità, *su sestu* (il taglio), *su cosinzu* (la couture): colei che lo porta può essere l'invidia delle sue pari perché la fa apparire una gran dama. Ma non mancano frecciate, sottotraccia ma neanche poi tanto, alla donna, con tutta evidenza una popolana che presume di mettersi un tantino al di sopra delle sue compaesane per via di quel suo corpetto. Che cosa significa infatti *no lu meressias*, non lo meritavi? E perché ribadisce, a mo' di consiglio, la voce qui parlante che tale corpetto va indossato solo nei giorni di festa, e che comunque nei giorni feriali lei deve portarlo rivoltato (*a s'infacche no lu oltes*) perché non si sciupi? Certo a una dama di rango non si danno consigli di tal genere. Viene così ribadita la popolanità della donna vanitosa; ancor più sottolineata dal dire che a lei mancano *mucaloru e cobertedda e iscoffia* (il fazzoletto copricapo, la mantella e la cuffia): lei non ha quindi l'abbigliamento completo di una vera signora a puntino, e quel corpetto è solo un orpello isolato in un abbigliamento non confacente ad esso.

Ma altri particolari mi inducono a un intendimento più salace e malizioso. Mettono sull'avviso i versi 138-139: *No intro in sos imbandinzos/de similes laberintos*. Ora *imbandinzu* (o varianti sarde *gaddinzu*, *caddighinzu*) significa 'giramento di testa', 'stordimento', 'intontimento', 'stato confusionale' (si veda an-

che il verbo *imbaddinare*, che ha più o meno gli stessi significati, e per il quale il *Vocabolario* di Pietro Casu dà tra l'altro il significato di 'abbindolare'). Dunque la voce qui loquente dice di non voler perdere la testa dietro simili *laberintos* ('labirinti'), forse raggiri, dai quali non saprebbe come venir fuori ⁽¹⁾.

Quali raggiri? Al principio della composizione la voce che parla dice: *Un imbustu de remejule in cosinzu e in sestultou siat o anzenu* (un corpetto *de remeju* di buona fattura e di buon taglio, sia tuo o altrui); che significa "che sia tuo oppure altrui"? Si dubita che il corpetto sia suo, fatto per lei o comprato da lei, forse verrebbe da pensare che sia un capo d'accatto, rimediato, come potrebbe perfino far pensare il *de remeju* del v. 138 dal significato anfibologico: *s'imbustu* sarebbe di pregio ma anche di rimedio, rimediato appunto. E allora di chi è il capo d'abbigliamento in questione? *Leare* non significherebbe tanto 'comprare', come pure in sardo significa, quanto invece 'prendere', 'acquisire', 'venire in possesso'. Come lo ha avuto allora, o meglio rimediato, questa popolana in questione? Qui il discorso si farebbe veramente malizioso e volto alla censura. L'insistere sulla parola *sestu* metterebbe sull'avviso: *sestu* in sardo significa primariamente 'taglio (del sarto)', ma, per chi conosce bene il sardo, la parola ha pure un altro e traslato significato, che qui non dico per non dover arrossire, tuttavia la metonimia imperniata sul taglio (qui in relazione al femminile) dovrebbe rendere chiaro il senso. Nella *pesada* della canzone, ai vv. 3-4, la voce dice *no 'nd'appo 'idu un attèrude sestigliu che-i custu* (non ne ho visto un altro di *sestigliu* come questo); *sestigliu* dovrebbe essere 'busto/corpetto', ma come ben dice l'editore G. Porcu, la forma è alquanto anomala in sardo che ha, per questo significato, le varianti *zustillu*, *zistillu*, *sostigliu*, ispanismi da 'justillo'; G. Porcu ipotizza un incrocio fra queste forme e, appunto, *sestu*: la forma *sestigliu* potrebbe essere allora un diminutivo, o meglio un termine che sminuisce quasi dispregiativamente il *sestu/sestigliu*, il 'corpetto' che sarebbe allora un capo di poco valore; con il sovrappiù, però, dell'associato senso salace di *sestu*, che dicevo qui sopra. Più volte viene detto inoltre che *s'imbustu*

(¹) Il testo ai vv. 138-141 così recita: *No intro in sos imbandinzos/de sìbiles laberintos,/ in imbandinzos no intro/pro pius chi mai nd' este*. G. Porcu, al v. 142, p. 397, chiosa in apparato il sintagma *nd'este* come: «'ne vesta', con terminazione *-e* del cong. pres., in luogo di *-a* (*'esta*; cfr. I 96 nota e *Morf, Osservazioni* 2.3). Ma è lezione sospetta che, pur mantenendosi prudentemente a testo, potrebbe stare per *mai nd' 'esse* 'mai ne esca' (ugualmente con terminazione in *-e* del cong. invece di *'essa*), in buon rapporto con il non voler 'entrare' nei *laberintos* 139. In altri termini l'*este* testimoniato potrebbe procedere dalla volontà di stabilire rima perfetta con con 144 *este* (*est* + parag.); mentre la rima *-esse: -este* può darsi per tradizionalmente accettata, cf. un canto popolare di Olmedo "Un aranzu doradu | M'at ruttu in manu mia | No iyo ite ted'esse [Non so che cosa sia] | Su Deus soberanu | In corpus de Maria | Omine fatu s'este" (CIAN-NURRA: II 420)».

è stato ottenuto a *barattu*, a poco prezzo, e già questo potrebbe essere coerente col doppio senso che vado dicendo, ma teniamo conto pure che in spagnolo 'barato' significa, pure 'fraude, engaño, trapicheo', ossia inganno raggiro; significato forse oggi desueto ma che doveva essere presente al Pisurzi che ancora partecipa della cultura e della lingua spagnola. Ai vv. 115-117 leggiamo *Pius montat s'abbertural/de su pannu però contat/pius s'abbertura montat/pro culpa de su traperi*: G. Porcu così traduce: "l'allacciatura costa più della stoffa, ma è quel che conta, vale più l'allacciatura per colpa del sarto". Anche qui non si sfugge però a una sentore di anfibologia insinuante della proposizione: *s'abbertura* è certo l'allacciatura, ma può essere anche quell'apertura equivalente al *sestu* nel senso traslato che accennavo poc'anzi; e *montare* in sardo significa eminentemente 'accoppiarsi carnalmente (soprattutto degli animali)', mentre per altro in spagnolo *montar* ha entrambi i significati: 'ser de importancia, consideración o entidad', ma anche, come per altro l'italiano 'montare', 'cubrir a la hembra'. E allora, se così, la 'colpa' del sarto sarebbe quella di aver approfittato di colei che ora indossa il corpetto, e che forse ha concesso a lui i propri favori per ottenerlo, o magari è cascata nei raggiri (nei *laberintos* e negli *imbandinzos*) di lui che, dopo averla abbindolata e aver di lei goduto, l'ha compensata con un *imbustu* di non poi tanto gran pregio; o magari v'è una tresca, fra lei e il sarto, che dura da tempo, riguardo alla quale colui che parla (ipostasi della voce del popolo) non vuole stare a rimestare e andar troppo a fondo (*no intro in sos imbandinzos/de similes laberintos*), altrimenti chissà dove si va a finire: in fin dei conti sono fatti loro e loro se li aggiustano. Comunque lei sfoggiando vanitosa il suo *sestigliu/imbustu*, rivela sia la scarsa qualità di esso, ma desta pure sospetti su di sé e sulla propria condotta. Ed è questo ciò che *contat*, o, anche, ciò che il panno, o la confezione tout court di tal corpetto racconta e svela in maniera allusiva fra la popolazione di un piccolo paese, che, nel suo spirito e nella sua antropologia censoria, non si lascia sfuggire nessun particolare e tutto e di tutti intuisce. E sanziona sparlandone.

Dunque Pesucciu dipinge con le parole, e distende diversi strati di tinta e di immagini sulla tela della sua scrittura poetica, ciascuno ben articolato e vivace, ma ciascuno più profondo dell'altro, quasi fossero strati diversi sedimentati di volta in volta come in palinsesto, per cui bisogna grattare ciascuno di questi diversi strati per trovare quello sottostante, anch'esso dovizioso di dettagli pittorici, concreti o sociali e comportamentali, o interiori. Ma tutto l'insieme è a sua volta una pittura a un tempo linguistica e antropologica: perché in questa canzone è ritratto quel parlare criptico allusivo che tanto spesso si sente ancor oggi nei nostri paesi, volto alla critica e alla censura morale e comportamentale; quella modalità illocutiva che in

sardo viene chiamata *su suspu*. Ciò che va inteso infatti in questa canzone non è la voce e la proposizione dell'autore o di un qualche suo alter che giudica e condanna, ma è soprattutto la voce di una intera comunità, i suoi gesti e le sue modalità di giudizio e di censura. Ciò che può a mio avviso dedursi dai vv. 90-93: *Oh ch'istei troppu patzulchi unu no mi nde lèeil/ oh chi troppu patzu isteil/cando in sa buttega fia* ossia: 'oh che son stato pazzo a non procurarmene uno (un che cosa? Un approccio, un incontro, un amplesso?) quando ero in bottega': qui è la voce popolare e maligna che stigmatizza la faccenda: forse la lei che possiede il corpetto è facile da avere a buon mercato; tanto più se teniamo conto che in sardo, ma non solo, la bottega significa pure la braghetta. Quindi: 'fui troppo stupido a non approfittarne quando mi trovavo in fregola'. Non è l'autore che parla, è la gente; è la gente scommatica. L'autore dipinge più che altro la gente.

Nella canzone IX, *Poetas dade a mie attenzione*, il poeta ci presenta e ci parla di una visione onirica avuta durante la notte. Il soggetto di tale visione, che è la voce che qui parla, sogna d'essere a caccia di un cinghiale, quando vede un falco (*un'astore*) piombare e avventarsi su di una gallina che vuole ghermire. Il cacciatore, armato di un bastone, riesce a mettere in fuga il falco e la gallina ne esce incolume, avendo giusto perduto qualche penna. Ma la gallina, appena vistasi libera e ancora tremante e fredda come la neve, anziché mostrarsi grata al suo salvatore, inopinatamente *movet de alas incogorostida e impugnat sas unghias*, sbatte le ali e con la cresta sollevata tira fuori le unghie contro di lui. Ciò provoca l'irato risentimento del cacciatore salvatore che minaccia di non soccorrerla più se dovesse trovarsi di nuovo in tali frangenti, e di tenerla legata in modo che non se ne vada in giro sconsideratamente, non perché voglia poi mangiarsela, ma *solu ch'aeren bidu sos bighinos/ ch'aia pudda cun sos puddighinos*, solo perché i vicini possano vedere che egli ha una chioccia con i suoi pulcini. Ma mentre dunque il cacciatore, che ha salvato la gallina, cerca, senza arrivarvi, di stanare il cinghiale (*mai lu podia segudare*), scorge fra i pruni selvatici (*in sa prunatza*) una femmina di muflone; sta per andare a spararle quando si ritrova in mano *unu puntorzu*, un pungolo, un bastone appuntito; si infuria arrabbiato e, tutto agitato e scalciante, cade giù dal letto. Un sogno erotico, non c'è che dire: colui che salva la gallina preda del falco è a sua volta un cacciatore che va in cerca di preda, e dopo aver mancato la cattura del cinghiale, attira la sua attenzione una preda femminile, *una mura*, una femmina di muflone che egli vorrebbe catturare: non è dunque poi così diverso dall'astore, e se salva la gallina è per tenerla soggiogata e farle fare la chioccia di cui potrà vantarsi, di lei insieme

con i suoi, con i loro pulcini. E forse la nostra gallina ben sa tutto questo; quindi costei – insondabile è talvolta l'animo umano, ma forse manco poi tanto – anziché rimanere soggiogata in un ménage di asservimento e imprigionata in un ruolo predeterminato da un uomo, si rivolta contro il suo farisaico salvatore, che vorrebbe tenerla legata (*t'app'a tennere in domo incadenadal a su pèe 'e s'istrippide o 'e sa banca*) perché non se ne vada girovagando *discuidada*. Essa preferisce forse le maniere un po' ruvide e sbrigative del falco, che magari le garantisce una maggiore libertà, e magari pur anche un tantino di gratificazione, sia pure al prezzo di un brivido, che poi tanto male non sarebbe.

Una sorta di sdoppiamento del soggetto onirico che qui vediamo agire: protettore soggiogante e, a un tempo, lui pure, falco predatore. I sogni sono rivelatori dell'inespresso e dell'inconfessabile, ben lo sappiamo; e non c'è bisogno di scomodare il vecchio zio Sigmund per vedere in questa contraddizione l'eterna antinomica guerriglia fra l'*ich* e l'*es*; né a lui dobbiamo ricorrere per notare la coincidenza metaforico onirica fra il *puntorzu*, sostituto del fucile, che egli si ritrova in mano un attimo prima del risveglio, con una più che banale tumescenza notturna e mattutina. A tutto ciò Pessucci c'era arrivato ben prima del fondatore della psicanalisi moderna, e precede tanto contemporaneo femminismo: acuto dipintore delle cose del mondo e degli uomini. E delle donne.

Su un doppio registro di significato può porsi anche la Canzone X, *A su coro appas toroju*; dove una serva-governante accusa il padrone di non averle dato quanto le spettava dopo lungo servizio. Segue la lunga replica di quest'ultimo che la rimprovera d'essere dissennata, avida e profittatrice. Tu vendi più di quanto ti do, sei malfidata e parli fuori di senno se dici quello che dici. *Su mere* ammette pure di parlare in modo alquanto alterato e sopra le righe. Si resta incerti se si tratti di una serva che si sia fatta, o sia voluta essere, per quanto ha potuto, padrona, ciò che non sfugge al suo datore di lavoro che comunque ha sopportato e che ora, dinnanzi a l'ennesima pretesa di lei, non si trattiene più. Ma questa canzone pisurziana potrebbe anche adombrare una lite fra due amanti che l'uno/a dall'altra/o esigono reciprocamente, per affermare ciascuno il proprio dominio, o se non altro il riconoscimento preteso da parte dell'altro/a, reclamando che ciò che è stato dato: attenzione, preoccupazione, amore e/o sesso che sia, deve essere contraccambiato, restituito e ripagato; in un insistito e caparbio esigere che non può avere conclusione, perché non procede da affettuosa generosità, ma da risentimento. O si tratta magari di una relazione serva-padrone che è trascesa o

almeno scivolata in una relazione amorosa o quanto meno erotica: di che tipo non è detto, né importa. Chi parla nel testo poetico? Chi ha servito chi? Chi, nel verso iterato che chiude ogni strofa, dice *'Pusti de t'aere servitu'*? A volte si è in dubbio che non vi sia accennato un dialogato fra i due; e se così non è, dovrebbe essere la serva (la perpetua?) a ribattere al padrone la sua rimostranza col suo *pusti de t'aere servitu*. È una rappresentazione realistica che si fa metafora di (tanti tipi di) amore? Ci sarebbe di che pensarlo.

Un vero e gustoso bozzetto di vita paesana, di tipi sociali e psicologici è contenuto nelle due canzoni, VII *Lu cabaddu polta Antoni* (in lingua sassarese) e VIII *Tremende nde so che canna* (in logudorese), che vanno lette congiuntamente in quanto l'una è il seguito dell'altra ⁽²⁾. La prima è una canzone di beffa e di scherno a spese di Antoni Manuel, *procurador di colti* (i.e. procuratore di corte), ossia commissario del tribunale baronale di Ozieri. La ragione della canzonatura è il suo cavallo, bolso e grasso, tale che non si sa se sia l'animale a portare l'uomo o l'uomo a dover portare l'animale, quasi incapace di procedere, tanto che sarebbe meglio andare a piedi: *po chissu cabaddareddu/megliu mi nn'andu a pidoni*; «l'argomento della satira è particolarmente sensibile per la società d'un tempo in cui il cavallo segna lo *status* del suo possessore [...] Pisurzi rappresenta il velleitarismo del proprietario Antoni Manuel che, con l'illusione donchisciottesca, vede un destriero nel proprio ronzino» [G. Porcu, p. 412]: *palde' s'era com'e tenil' megliu mi nn'andab'a pedil' o chi farai ti gredilla cumparsa d'un dragoni?* (Perdio, se fossi nei tuoi panni, sarebbe meglio andare a piedi, o credi forse di fare la figura di un dragone?), dice la gente irridendo, e poi, con antifrasi canzonatoria,

(2) Riguardo a queste due canzoni ritengo interessante riportare quanto dice Luciano Carta 2019: «Non si può però, sotto questo profilo, escludere del tutto che egli [Pisurzi] sia stato in qualche modo lambito da quella temperie riformatrice, soprattutto se si tiene conto che egli fu in rapporti di stretta amicizia con un personaggio eminente delle vicende politiche della seconda metà del Settecento. Quale fu il magistrato ozierese Gavino Cocco (1724-1803), elevato nel luglio 1794 alla suprema carica di Reggente la Real Cancelleria nel cuore della contrapposizione rivendicazionista dei Sardi di carattere autonomista dopo il fallimento della missione stamentaria per la richiesta delle "cinque domande". Personalità di grande intelligenza e politicamente molto duttile (questa sua 'duttilità' spingerà il Manno a affibbiargli la qualifica di "ambidestro"), Gavino Cocco aveva contribuito notevolmente, come funzionario regio, prima come Assessore della Reale Governazione di Sassari e poi come Giudice della Reale Udienza, alla realizzazione nell'isola delle riforme boginiane. Di questa amicizia e di questo possibile influsso sulla personalità del Pisurzi di un uomo aperto alle riforme, quale fu Gavino Cocco, è chiara testimonianza la gustosa satira delle due composizioni poetiche complementari *Lu cabaddu polta a Antoni* [*Cantone de su cabaddareddu*] e *Tremende nde so che canna*».

rincara: *lu procurador di coltilu teni grassu e foltila guisa di signoroni* [...] *Basta di chi fazi onorilal ginete chi lu posa/culla sua vista pomposa/andend'a sonu di cori* (il procuratore di corte lo tiene [il cavallo] grasso e forte, come un gran signore [...]) Basta dire che [il cavallo] fa onore al cavaliere che lo monta, con la sua figura pomposa e con andatura vivida e focosa.

Nella seconda canzone, in logudorese, alquanto lunga, 271 versi, è rappresentato il risentimento del commissario Antoni Manuel, fatto oggetto di derisione, contro l'autore della canzonetta beffarda, ossia contro il Pisurzi stesso che qui si autorappresenta, con tono assolutamente sornione, sorretto a sua volta dalla sornioneria del giudice Gavino Cocco, personaggio storicamente vero, e amico caro del nostro poeta ⁽³⁾, al quale tiene bordone. Il procuratore Antoni Manuel, saputo che don Gavino Cocco doveva recarsi a Pattada, sede di tribunale minore e non lontana da Bantina, decide di recarvisi anche lui per chiedere soddisfazione: *e manna*, completa, davanti al magistrato, contro coloro che lo dileggiano con la canzonetta in questione, e più in particolare nei confronti del Pisurzi medesimo, che di tale canzonetta è l'autore, e che egli ha composto poiché certi *segnores*, funzionari, colleghi del canzonato, esigevano che egli, in quanto poeta socialmente riconosciuto come tale, dovesse comporla: una richiesta ritenuta un loro *dirittu* ⁽⁴⁾; e peraltro – dice la voce del poeta nell'incipit – per lui comporre tale canzone di scherno era stata *una grande tentassione*; anche se ora gli si ritorce contro, dice con antifrastica ironia, tanto che ora sta *tremennde che canna* (tremando come una canna al vento), nel timore della ritorsione giuridica di Antoni Manuel. Dunque Antoni Manuel giunge a Pattada dopo un viaggio reso arduo dal forte maltempo, con la faccia truce, il berretto calciato sugli occhi e col fucile provvisto di baionetta, e chiede udienza al magistrato don Gavino. Si dà però il caso, ma non certo fortuito, che insieme con costui sia presente anche il Pisurzi autore e responsabile della beffa. Il

⁽³⁾ «Sul piano dei riferimenti storici spicca però la figura di don Gavinu Cocco (Ozieri 1724-Cagliari 1803): personalità di primo piano nella Storia sarda del Settecento, dato che giunse (nel 1794) a occupare il posto di Reggente la Real Cancelleria, la carica più elevata nel Regno di Sardegna, seconda solo a quella di Viceré» [G. Porcu, p. 438]. Il magistrato, come ci riferisce Pasquale Tola, fu intimo amico del Pisurzi il quale nutriva per lui una sincera venerazione; stima ricambiata dal Cocco che propose al poeta di trasferirsi con lui a Cagliari, cosa che però quest'ultimo rifiutò (cfr. *ivi*, p. 439).

⁽⁴⁾ «*dirittu*: 'diritto feudale, tassa, tributo'. Intendiamo che, in quanto socialmente investito dal ruolo di poeta, era richiesto all'autore di canzonare la ridicola cavalcatura di Antoni Manuel, a soddisfazione della committenza dei funzionari (*segnores* 9) colleghi di quest'ultimo» [G. Porcu, p. 439, n. 10]

querelante si lagna di non poter più andare per Ozieri quando ne ha necessità, poiché tutti, giudici e notai, gli cantano dietro la canzonatura, cosicché lui si deve nascondere ed è costretto a uscire soltanto durante la notte. E tutto ciò *pro culpa de un'indignu satzerdote*, nei confronti del quale, se non fosse per il rispetto dovuto a don Gavino, si sarebbe già fatta giustizia da sé, né gli sarebbe mancata l'occasione.

Don Gavino Cocco, sornione e amico del poeta, chiede a Pesucciu ragione della cosa, ed egli gli risponde che le cose non vengono riferite con esattezza dal querelante Antoni, “sappia che è successo questo e questo”, egli dice; il testo non riporta altro, ma si dovrebbe supporre che, lui, Pesucciu, ha agito per commissione d'altri. Il procuratore Antoni Manuel attenua i toni dicendo che non ce l'ha col sacerdote ma con la poesia; e chiama in causa Guanne Ruzzu e Giummama Cau, luogotenenti campestri, forse i veri ispiratori della canzone derisoria composta da Pesucciu: sono loro, loro sì, a dover essere oggetto della canzone/canzonatura, altro che il cavalluccio, dice Antoni. E il magistrato conciliante dice che sì: “*Bi degbet una bona poesia. Est rejone*” (qui ci vuole una buona poesia. È più che giusto); perché egli vuole che torni la pace fra Pesucciu e Antoni Manuel; e dunque, dice sorridendo e ammiccando a Pesucciu, nella canzone devono entrarci tutti e tre: Antoni, Ruzzu e Cau. Al ribattere di Pesucciu che egli poco sa di queste due persone, Antoni fornisce su di loro notizie degne di essere materia di burla ed essere messe in versi.

E così il querelante Antoni racconta una storia alquanto sgangherata che ha per protagonisti il Ruzzu e il Cau, maldestri conduttori di cavalli ch'essi non sanno governare, uno dei quali muore per la loro scarsa capacità di accudirli e gestirli: una delle loro bestie è stata lasciata impastoiata e senza mangiare per tre giorni, sì che cade nel fossato e si deve faticare per tirarla su; e al cavallo ormai sfinito Cau fa il serviziale, e la povera bestia ne muore. La cosa pare impossibile a Pesucciu, ma Antoni Manuel spergiura che è la verità, e se non ci crede vada pure a prendere informazioni sull'accaduto. “Se metto tutto ciò in canzone, Ruzzu e Cau avranno odio e rabbia contro di voi”, dice Pesucciu a Antoni. “Ed io gliela canterò con tutto il mio indispettito risentimento (*bi lis app'a cantare isticca in s'aju*: cfr. Casu. *Vocabolario*, s.v. *isticca*), replica Antoni; e se non si tengono su per bene i calzoni, dovranno restare svergognati mostrando la nudità delle loro infime parti (*s'aju de sa ciappa*), se mai io sia stato motivo di critica da parte di una combriccola di maligni buontemponi”.

In queste due canzoni appaiate il Pisurzi ci dà una rappresentazione vivace e mimetica di uno squarcio di socialità rustica con sguardo antropologico che guarda allo stesso tempo dall'esterno e dall'interno; perché egli

partecipa appieno del mondo che egli mette in scena, ma allo stesso tempo ha le capacità e il necessario distacco per osservarlo con occhio lucido, ponendo per altro sé stesso fra i protagonisti di questa composizione poetica in cui abbonda il dialogato in una sorta di drammatica commedia; e in compagnia di una personalità come quella del magistrato Gavino Cocco, cosa che aumenta la capacità di distaccata partecipazione, trattandosi di uomo che comprende benissimo ciò che accade, e le dinamiche psico-sociologiche di tali accadimenti, in quanto anche lui proviene da quel mondo; ma egli, appartenendo a uno strato sociale alto e addirittura figura istituzionale, ne ride sotto i baffi. Chi dà a tutto ciò rilievo, sbalzo e colore è ovviamente il Pisurzi, che prima ci propone una canzone di scherno da lui composta secondo l'uso del satireggiare mordace e beffardo, tanto tipico delle piccole comunità, e non solo sarde. Successivamente egli mette in scena l'atteggiamento di un piccolo funzionario, vanaglorioso nella sua pochezza, di quelli che a stento sanno leggere e scrivere. Costui, a causa di tale vacua boria, diventa oggetto di satira irridente, ma ha allo stesso tempo l'animo avvelenato dai lazzi pungenti, diventati ormai voce pubblica e che, rendendolo zimbello, lo umiliano. Il suo desiderio di rivalsa, dapprima rivolto al sacerdote poeta, dà l'occasione a quest'ultimo, su input del deriso medesimo che chiede soddisfazione, di ampliare il suo raggio di visuale per andare a toccare e a raffigurare due goffe guardie campestri che non sanno gestire i cavalli; e anch'esse vengono così poste in burla e irrise. La soddisfazione che Antoni Manuel ottiene è così solo parziale, perché, su scaltro istanza di don Gavino dall'aria bonaria e accomodante, nel canto di riparazione che deve mirare agli avversari di Antoni, vi deve essere compreso pure lo stesso Antoni. La burla, ai danni di costui reiterata, consiste in larga misura nel fatto che il resoconto fatto dal deriso postulante è altrettanto sgangherato e naïf, quanto l'agire degli altri due, e tale sua scompostezza, zotica e scalcagnata, va a rientrare nella canzone 'riparatrice'. Così che il tutto prende la forma e l'andatura di una baruffa generalizzata e compartita, abilmente giostrata dal poeta e dal magistrato.

La semiotica è qui metatestuale: Pisurzi mette in scena, nella sua composizione, l'avantesto fittizio ma allo stesso tempo forse veritiero, della composizione stessa, e dunque la sua genesi; dandoci, in una sorta di *aby-me*, uno squarcio della dinamica pre-testuale che ha dimensioni poetiche, antropologiche e raffigurative. Rappresentandoci in termini tangibili una prassi che doveva essere corrente ai suoi tempi e nel suo mondo, e dentro la quale lui stesso era implicato sia in quanto autore, sia in quanto attore. Ne risulta non tanto un autoritratto, ma un autoritrarre entro un quadro

di contestuale, autentica e veridica oggettività. Un'altra maiuscola prova di pittorica mimesi del linguaggio. Con il sovrappiù della rappresentazione dello stimolo che la mette in atto: come se il regista-autore della pièce venisse a collocarsi dentro l'azione e fra gli attori. E nel quadro che egli dipinge, dipinge sé stesso che lo dipinge, ed in azione mentre lo dipinge.

Riferimenti Bibliografici

- BEYST, S., *w. j. t. mitchell and the image (review of 'Iconology: Images, text, ideology', University of Chicago Press, 1986; 'Picture theory, Essays on verbal and visual representation', University of Chicago Press, 1994.)* 2010; al sito web <http://www.d-sites.net/english/mitchell.html>, visitato il 13 marzo 2023.
- CARTA, L., *Leggendo il Pisurzi di Giancarlo Porcu*, Fondazione Sardinia, ISTORIAS DE SARDIGNA contada dae Luciano Carta. Sa de treighe, 2019; al sito web <http://www.fondazioneSardinia.eu/ital/?p=16580>, visitato il 13 marzo 2023.
- CARTA, L., *La Sardegna nel Settecento*, Cagliari, UNICApres, Università degli Studi di Cagliari, 2023.
- CASU P., *Vocabolario sardo logudorese-italiano*, Nuoro, Ilisso, 2003.
- LEE, R.W., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, in «The Art Bulletin», n. 22, 1940, pp. 197-269.
- MITCHELL, W.J.T., *Image and Word*, in «Art Theory III Texts, Writings & Manifestos», 1986, al sito web <http://theoria.art-zoo.com/image-and-word-w-j-t-mitchell/>, visitato il 13 marzo 2023.
- NURRA, P., *Antologia dialettale dei classici poeti sardi*, Sassari, Dessì, 1897; reprint Cagliari, Edizioni della Torre, 1980.
- O'DONOGHUE, S. (2005) *Ut Pictura Poesis and the Relationship Between Poetry and Painting During the Renaissance*, in «The Pegasus Review: UCF Undergraduate Research Journal (URJ)»: n. 1, 2005.
- PORCU, G., *Le canzoni di Pisurzi. Edizione critica*, Nuoro, Edizioni il Maestrale, 2017.
- PUDDU, M., *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari, Condaghes, 2015.
- TOLA, S., *La letteratura in lingua sarda. Testi, autori, vicende*, Cagliari, CUEC, 2006.

MARIA DOLORES PICCIAU

PERCORSI DELL'IDENTITÀ NELL'OPERA DI SALVATORE
FANCELLO, COSTANTINO NIVOLA, PINUCCIO SCIOLA*

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. La meteora Fancello. - 3. Nivola e i percorsi dell'identità. - 3.1. L'identità come innovazione. - 3.2. La tecnica del sand casting. - 4. Sciola e il valore paradigmatico delle sculture in pietra. - 5. Riflessioni di sintesi.

1. *Premessa.* – Da giovane studentessa negli anni Novanta seguii le lezioni di storia dell'arte medievale della professoressa Renata Serra inserite nel mio piano di studi e da neolaureata condivisi con lei una ricerca sulle riviste sarde del Ventennio, che fu anche l'oggetto della mia tesi di specializzazione in Studi Sardi, e che poi sfociò in un volume sull'identità artistica isolana tra sardismo e fascismo.

Il presente saggio è frutto di un lungo lavoro iniziato in quel periodo e proseguito in tempi recenti sul tema dell'identità artistica nell'opera di Salvatore Fancello, Costantino Nivola e Pinuccio Sciola. Si tratta di una riflessione articolata, il cui minimo comun denominatore è rappresentato dalla ricerca di un codice identitario originale capace di segnare un netto distacco rispetto alle coeve rappresentazioni etnografiche ancorate a stilemi tributari del pittoresco.

La scelta degli artisti autori di codici paradigmatici a prima vista è problematica, e perciò occorre motivarne le ragioni di fondo. Se infatti, da una prima lettura, emergono delle similitudini tra i primi due artisti che si conobbero e frequentarono durante il Ventennio, la distanza anche cronologica con l'opera di Pinuccio Sciola sembra invece più netta. Si tratta in realtà di un distacco solo apparente e il compito del presente saggio sarà quello di dimostrare come l'opera dei tre artisti, seppure in momenti storici diversi, sia portatrice di un nuovo modello identitario aperto al confronto e che colloca l'isola al centro del dibattito artistico internazionale. In particolare, si cercherà di documentare le comuni radici che permettono di unificarli in un unico disegno.

* Il presente saggio pressoché privo di note bibliografiche costituisce la sintesi di un più ampio saggio in corso di elaborazione.

Alcune brevi note biografiche permettono di fornire in prima battuta alcuni elementi a conferma della tesi centrale che qui si intende sviluppare.

Salvatore Fancello (1916-1941) morì giovanissimo sul fronte greco-albanese durante il secondo conflitto mondiale e in poco tempo dimostrò uno straordinario talento nel campo della ceramica, della pittura e della scultura.

Antine Nivola (1911-1988) fu pittore e scultore e col primo condivise negli anni Trenta gli studi all'ISIA, la prestigiosa Università delle arti decorative nella Villa Reale di Monza, grazie a una borsa di studio offerta dal Consiglio dell'Economia Corporativa di Nuoro. Il primo trascorse la sua breve esistenza fuori dalla Sardegna, Nivola visse tra Monza, Parigi e New York.

Pinuccio Sciola (1942-2016), che nell'isola ha sempre mantenuto le radici pur compiendo continui viaggi nella Penisola e all'estero, è conosciuto per l'attività nella promozione del muralismo a San Sperate e per le imponenti sculture in pietra, presenti in numerose città del mondo.

È sufficiente ripercorrere la loro biografia artistica per cogliere che per tutti e tre l'emigrare ha rappresentato una sorta di forza nobilitante, la spinta per scoprire il vero significato della propria eredità culturale, semplicemente attingendo dai codici della nostra storia millenaria. La partenza e il confronto con altri contesti culturali ha offerto l'occasione per aprirsi a nuove esperienze, ma soprattutto per recuperare il sostrato artistico-culturale della terra d'origine e tradurre la forza della nostra coscienza identitaria in espressione artistica.

Nel caso specifico di Fancello e Nivola, bisogna ricordare che operano durante il Ventennio, quando la valorizzazione del patrimonio identitario era sostenuto dalle politiche fasciste in difesa delle antiche buone tradizioni popolari e delle radici paesane. Non a caso il fascismo diventerà il "volano di molti recuperi e catalizza processi di autoriconoscimento che la depressività del nostro atavico pudore non avrebbe consentito di sperare"¹. In sostanza in quel periodo si finisce per riattizzare involontariamente il sentimento di specificità dell'isola esaltandone l'autopercezione, fungendo da potente attrattore delle rivendicazioni identitarie. Ci riferiamo in modo particolare ai linguaggi sintetico-simbolici dell'arte, dove è possibile discernere tra «una figurazione che parla ancora il linguaggio dell'ideologia e

¹ P. CHERCHI, *Saggio introduttivo. Un'ermeneutica contromano*, in M.D. PICCIAU, *Tra Sardinismo e Fascismo. Arte e identità nelle riviste sarde del Novecento*, Zona, Cagliari 2007, p. 16.

che traduce senza molti scarti le tesi propagandate dal regime» e una «figurazione che, negli input della programmazione statale, incomincia a discriminare, per esempio, tra una progettualità alta e realmente innovativa e una progettualità dozzinale e gonfia di retorica»².

Il mito fascista della mediterraneità nella sua azione di recupero dei regionalismi, incentiva l'esaltazione delle radici regionali e delle civiltà antiche, ponendo l'accento su ascendenze storiche meno visitate dai linguaggi figurativi accademici: «È un versante nel quale accadono agnizioni importanti e autoriconoscimenti significativamente bilanciati tra passato e futuro. Da una parte ci si rende conto di avere alle spalle una storia di gran lunga più estesa di quella celebrata dal culto eurocentrico della classicità, dall'altra diventa inevitabile concludere che le radici pre-classiche della mediterraneità possono predisporre a un rapporto diretto con le scelte linguistiche indicate dalle avanguardie del primo Novecento»³. Una componente di questo tipo, piuttosto marginale nel resto del paese, diventa fondamentale in Sardegna, dove si riscopre la presenza della planarità bizantina nell'arte sarda e si prende coscienza di come il nostro linguaggio artigianale abbia incorporato la stilizzazione astratta di quella matrice e l'aniconismo arabo-islamico⁴. Questo processo ci porta a concludere che «i caratteri più importanti della modernità erano già iscritti nel *filum* culturale della nostra storia e che a noi era sufficiente attingerli dal linguaggio dei nostri manufatti artigianali o tradurli direttamente dalla struttura ipotetico-dilemmatica della nostra *forma mentis*»⁵.

I ricordi dell'infanzia, i saperi del mondo agro-pastorale, i mestieri antichi sono suggestioni che influenzano continuamente i nostri artisti. Ma, a differenza di moltissimi pur importanti maestri coevi, non si tratta di idealizzazioni etnografiche e musealistiche, icone mute di un passato cui si può accedere solo tramite il medium della nostalgia. Infatti, il ricchissimo humus isolano, stratificato e denso di stimoli e commistioni con il contesto euro-mediterraneo, offre a pochi artisti la chiave di svolta per impostare un nuovo linguaggio che, rifuggendo dalle facili giustapposizioni fra una Tradizione e una Modernità interpretate come contrastive, formula un codice innovativo e denso di spunti.

² *Ibidem.*

³ *Ivi*, p. 17.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

Ad esempio, Nivola senza la Sardegna interiorizzata durante l'infanzia non avrebbe mai potuto produrre alcune impressioni straordinarie della sua opera, che trovò poi, nella fondamentale esperienza americana, un terreno paradossalmente fertile che lo spinse di continuo a rivalutare la terra d'origine e a guardare in modo inedito le radici, «portando all'universale le espressioni e i sentimenti che ne sapeva trarre»⁶. Così l'opera nivoliana è un richiamo continuo alle emozioni dell'infanzia ripensate secondo stilemi di trasfigurazione che sin da subito tradiscono una ricerca delle forme archetipali: le sculture isolate si riferiscono all'emergere delle rocce sarde, i disegni acquerellati sulla Sardegna sono cronache di un'isola oscillante tra il bene e il male e che col tempo saranno popolate dai simboli di una comunità in trasformazione che pone l'accento sui cimiteri di automobili, il consumismo, i blocchetti di cemento senza intonaco. La sua ricerca non è «quella vistosa del folklore esteriore» che da un lato guarda all'infanzia paesana dall'altra alla preistoria sarda. Non a caso l'uomo è raffigurato con pietre sovrapposte, la donna ha riferimenti col tema della fecondazione e della fertilità o col pane sardo⁷.

Anche Fancello dimostra sin dal periodo dell'apprendistato all'Isia di Monza di aver interiorizzato il fascino profondo delle più remote civiltà artistiche che vanno dalla preistoria sarda ai ricordi dell'infanzia. Nonostante la giovane età grazie a una grande padronanza tecnica, compone un repertorio originalissimo disegnando formiche, lucertole, cinghiali, tronchi cavi, muretti a secco, allontanandosi in questo modo dal carattere oleografico di un certo filone pittorico isolano. I soggetti costituiscono nobili pretesti per far passare nuove rappresentazioni in grado di dialogare, sin da subito, con i linguaggi postmoderni tramite la realizzazione di fondamentali rimodulazioni di forme e stilemi tradizionali di lunga durata.

Infine Pinuccio Sciola, quando con le pietre sonore ipotizza la presenza di un'anima imprigionata nella pietra e di un possibile risveglio di una voce millenaria da liberare, fa supporre all'interno anche la presenza di antiche mitologie mediterranee? È certo che l'artista di San Sperate, per far uscire il lamento antico dalla materia, è andato a ricercare la memoria cosmica, le strutture astrali impresse nelle asperità della pietra, le armonie cristallizzate nel tessuto del materiale litico. «Quel che nella pietra si presenta come sordo rancore della materia imprigionata, altro non sarebbe che un'implicita ten-

⁶ A. SATTÀ, *Nivola e la Sardegna*, in ID., *Opere*, a cura di A. Contu, vol. II, *Identità e Sottosuolo*, Condaghes, Cagliari 2009, pp. 223-224.

⁷ *Ivi*, pp. 232-233.

sione dell'inerte a ritrovare lontane origini perdute o l'urgenza di un *nostos* che miliardi di anni non sono riusciti ad attenuare»⁸. Anche Sciola, sulla scia di una nuova stagione aperta alla ricerca di contaminazioni e di riletture ardite dei materiali tradizionali, cerca la perfetta rappresentazione, la sintesi fulminante che non consenta più di separare artificiosamente la falsa dicotomia Tradizione/Modernità, ma di realizzare semmai una fusione perfetta senza eccedenze etnografiche. Sotto questo profilo, sono soprattutto le pietre sonore a fungere da collante archetipico con Fancello e Nivola.

2. *La meteora Fancello*. – Partito a soli quattordici anni da Dorgali, Salvatore Fancello⁹ ha attraversato poco più di un decennio da grande protago-

⁸ P. CHERCHI, *Suoni di basalto. Pietre sonore*, Grafiche Sainas, Cagliari 2001, p. 6.

⁹ Nato a Dorgali l'8 maggio 1916, fu penultimo di dodici figli. Dotato di un grande talento naturale, nel 1927 concluse il quadriennio, s'iscrisse alla scuola di avviamento professionale del suo paese, dove due anni dopo conseguì il diploma e venne assunto come apprendista nella bottega artigiana di Ciriaco Piras (allievo di Francesco Ciusa). Nel 1930 partecipò al concorso bandito dal Consiglio di economia corporativa di Nuoro, e vinse una borsa di studio grazie alla quale poté frequentare l'Isia di Monza (l'Istituto superiore per le industrie artistiche). Il 28 ottobre 1930 Fancello rimase da poco orfano anche di madre (il padre era morto due anni prima), partì per Monza con il diciottenne Giovanni Pintori, anch'egli vincitore di una borsa di studio. Qui seguì la sezione ceramica e si diplomò nell'anno scolastico 1933-1934. Durante il periodo estivo a Dorgali frequentò la bottega di terracotte artistiche di Simeone Lai, dove realizzò disegni preparatori per ceramiche e forme per la riproduzione in serie di oggetti. Terminati gli studi, venne ospitato per qualche mese a Padova dal suo maestro, Virgilio Ferraresso; in questa città realizzò diverse ceramiche prima di tornare a Monza e prepararsi per partecipare alla VI Triennale di Milano. In una delle sale dell'esposizione di Milano Fancello decorò, con la collaborazione di Nivola, una parete con un graffito, andato perduto, tratto da un suo disegno ingrandito raffigurante quattro giraffe e un leone, due bassirilievi in piastrelle maiolicate con figurazioni agresti, architettoniche e simboliche. Tra le altre opere realizzò la serie di piastrelle graffite e maiolicate dei *Dodici mesi* e dei *Segni dello Zodiaco*, un *Presepe* in maiolica colorata composto di venti pezzi e un gruppetto di *Animali*. Nel 1937 Fancello su suggerimento di Giulio Carlo Argan (allora funzionario del ministero dell'Educazione nazionale), presentò una domanda allo stesso ministero per ricevere un aiuto economico per frequentare la sezione scultura all'Accademia d'arte, premio che ottenne nel marzo del 1938. Quello stesso anno ottenuta una licenza dal servizio di leva, lavorò ad alcuni disegni decorativi per oggetti da esporre alla Mostra internazionale di Berlino. Collaborò col giornale umoristico milanese "Il Settebello", e iniziò a lavorare ad Albisola Marina nel laboratorio dei ceramisti Tullio e Giuseppe Mazzotti. Durante questo soggiorno Fancello realizzò circa centoventicinque modelli unici e un grande *Presepe* di ventidue gruppi di

nista: dapprima come apprezzato studente all'Isia di Monza, dove emergerà per lo straordinario talento, poi grazie a un'interessante produzione che ha raggiunto il culmine con la partecipazione alla VI e VII Triennale di Milano, e con i lavori eseguiti per l'Università Bocconi. Molto stimato da studiosi e critici come Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Edoardo Persico e Giuseppe Pagano, Fancello si era distinto per il linguaggio autentico e per essersi ritagliato uno spazio personale nei movimenti del Novecento. In particolare Argan, conquistato dalla straordinaria vocazione e dalla semplicità del giovane artista, lo veicolerà nei salotti culturali, presentandolo a Giorgio Rosi e Cesare Brandi: «Chi l'ha conosciuto – scriverà più tardi - può dire soltanto ch'ebbe un vivace talento, una sincera passione per il lavoro dell'arte e, nei suoi disegni, c'era la stessa grazia, la stessa carica di simpatia immediata ch'era nella sua persona (...). Non fece il retorico elogio della propria terra, che pure appassionatamente amava, non fece del populismo sardo. Raccontò la propria vicenda umana, quasi facendo della tenue ironia sul proprio amore per la favolosa, nuragica e fenicia Sardegna, luminosa, fervida, brulicante di vita animale e vegetale»¹⁰.

È proprio la specificità della sua grafia a distinguerlo e a renderlo portavoce di una nuova immagine della Sardegna. Abbandonata la visione mitizzante e paesana di un'isola arretrata e tagliata fuori dai circuiti della storia europea, con il suo originalissimo repertorio dimostra di essere molto più vicino ai linguaggi avanguardisti europei, piuttosto che alle rappresentazioni folkloriche e oleografiche veicolate da una certa pittura etnicizzante e dal gusto bozzettistico. È importante sottolineare, perciò, quanto la sua opera abbia contribuito alla costruzione di una visione dell'identità meno angusta e più aperta al panorama internazionale, o quanto la sua produzione costitui-

statuine e dieci gruppi di animali. A gennaio del 1939 l'artista venne richiamato sotto le armi. Durante una breve licenza poté partecipare alla VII Triennale di Milano per conto della ditta Olivetti, ottenendo il diploma d'onore per il settore ceramico. Dall'aprile del 1940 al gennaio dell'anno successivo rimase a Milano in licenza straordinaria illimitata. Realizzò, per incarico del Comune, alcuni lavori in ceramica per l'università Bocconi, dispersi in seguito alla ristrutturazione dei locali tranne un pannello per la mensa con una grande figura femminile bianca su sfondo azzurro e ai lati piccole figure. I lavori, eseguiti sotto la direzione di Giuseppe Pagano, rimasero incompiuti. Nel 1941 qualche mese dopo aver raggiunto il suo reggimento, non ancora venticinquenne, Fancello morì a Bregu Rapi, in Albania. Gli venne conferita una medaglia d'argento al valor militare. Il 31 marzo 1954 la sorella Luisa Fancello richiese la sua salma, che fu rimpatriata il 3 aprile 1962 con una solenne cerimonia. Le spoglie furono tumulate nel cimitero di Dorgali.

¹⁰ G.C. ARGAN, *Prefazione* a S. NAITZA, *Salvatore Fancello*, Ilisso, Nuoro 1998, p. 9.

sca ancora oggi un modello cui guardare con attenzione. Ciò che sorprende è che Fancello approderà all'ISIA di Monza già con un suo importante bagaglio culturale, che sarà arricchito, durante gli anni dell'apprendistato lombardo, dal confronto con l'opera di altri grandi maestri.

All'epoca infatti l'Isia, che ideologicamente proseguiva il modello della Bauhaus tedesca, proponeva un programma didattico fortemente internazionalista e vantava tra i propri insegnanti Arturo Martini, Marino Marini, Pio Semeghini, Raffaele De Grada, Karl Walter Posern, Virgilio Ferraresso e Umberto Zimelli. Dal 1932 fu la volta invece di Edoardo Persico e Giuseppe Pagano, massimi rappresentanti della cultura razionalista italiana. In poco tempo Fancello diverrà l'allievo prediletto dell'architetto Pagano, famoso in Italia e molto apprezzato all'estero per i suoi tentativi di sprovincializzare l'architettura italiana del periodo, attraverso interventi sulle pagine della rivista "Casabella" da lui diretta.

Sugli anni trascorsi a Monza è fondamentale la testimonianza di uno dei suoi docenti, Umberto Zimelli, che nel 1953 lo ricorderà così: «Egli giunse a Monza nel settembre del 1930, proveniente da Dorgali dove era nato nel 1916. Ancora un fanciullo quindi, spaurito, con grandi occhi buoni e una piccola bocca sfiorata appena da timido dolce sorriso (...). Fu ammesso al corso preparatorio che frequentò con ottimo profitto. Nel 1931 entrò nella sezione della ceramica per compiere il triennio di scuola d'Arte. Fino al '32 si sa che egli fu tra i migliori allievi e che nel laboratorio, dove il Maestro Ferraresso lo coccola come un figliolo viziato, Fancello plasma già piccole bestiole nelle quali trasfonde quella gentilezza di atti e quella bonaria ironia di cui anima poi tutte le sue figure. Quando il direttore dell'ISIA prof. Palazzo mi chiamò a Monza per dirigere le Sezioni della Ceramica e dei Metalli Preziosi, Fancello aveva sedici anni. Lo compresi subito, e subito gli volli bene per la sua timida dolce bontà. Favorii la sua inclinazione a modellare animali, suggerendogli temi appropriati, cercai di alleggerirlo il più possibile del programma scolastico, lo sollecitai a dedicarsi al graffito su bianchetto che si prestava magnificamente alla sua vena improvvisatrice ed alla sua felice grafia (...). Sono lieto di non averlo mai forzato a far cose non adatte al suo temperamento. Di aver sempre favorito lo svolgersi della sua personalità. Di averlo protetto da facili influenze estranee»¹¹.

La presenza di un originario retaggio semantico autonomo nell'opera di Fancello verrebbe confermato anche dall'intenso apparato iconografico pro-

¹¹ U. ZIMELLI, *Salvatore Fancello* (postuma), Ronando Hettner, Galleria Totti, Milano 1953.

dotto in pochissimo tempo (più di quattrocento opere in cinque anni), dove è possibile ritrovare con continuità alcune costanti sintattiche, un diagramma di inflessioni linguistiche, che si ripetono con regolarità.

È fondamentale perciò supporre che la formazione di Fancello avvenga già all'interno del piccolo universo dorgalese a contatto con i mestieri artigianali, con materiali primitivi e artisti già maturi, come il ceramista Simone Lai, con il quale egli collabora al rientro in Sardegna durante le vacanze estive. È in occasione di queste brevi permanenze a Dorgali che l'artista realizzava disegni preparatori per ceramiche da riprodurre in serie, che Lai gli commissionava.

Anche la critica Giulia Veronesi sembra confermare questa ipotesi in un articolo pubblicato sulla rivista "Corrente": «Fancello ha portato in sé dall'isola un chiuso e dolce carattere che la grande città non ha violato ancora. Tace, si ritrae, sta con se stesso. E vede. Ritornano a lui, forse dal mistero dell'infanzia, le immagini della prima scoperta della vita. Un poco ricorda l'arte rupestre, questa sua natura eroica graffita sulla carta (...) L'onda della memoria gli riporta come un suggerimento segreto ed esaltante le immagini della grande natura ... Scuole? Influenze? Derivazioni? Fancello ignora Klee quanto Rousseau, i cinesi quanto la Bibbia di Borso; e le analogie che i suoi lavori talvolta palesano non autorizzano a riferimenti: egli sta con sé stesso. Proprio in tale ostinata solitudine è il segno più certo della serietà dell'artista, che "deve" ricominciare dal principio, e la garanzia di un'originalità che sarà ad ogni costo salva: come quella di un'arte che non si misura su mode o aggiornamenti o polemiche, ma soltanto sul battere segreto del cuore»¹². L'attento articolo della Veronesi confermerebbe che Fancello sin dalla prima giovinezza aveva già assimilato alcuni codici espressivi intrinseci nella nostra cultura arcaica: la sintesi formale, il processo di progressiva stilizzazione dell'immagine, la tendenza alla planarità, l'assenza delle coordinate prospettico-spaziali nelle composizioni. Uno schema che l'artista aveva visto impresso nei tappeti sardi, che pur nelle infinite declinazioni delle varietà locali, erano unificati dagli stessi principi basati sulla scansione ritmica e geometrica delle forme, sulla sequenza degli scomparti decorativi, sulla vivacità cromatica e sulla stilizzazione delle figure¹³. Un mosaico di motivi che prendeva spunto dalla vita quotidiana

¹² G. VERONESI, *Disegni di uno scultore*, in «Corrente», Milano, 15 agosto XVI (1938).

¹³ O. SELVAFOLTA, *Il regionalismo alle Biennali di Monza*, in *Nivola Fancello Pintori. Dalle arti applicate all'industrial design* a cura di R. Cassanelli, U. Collu, O. Selvafolta, Jaca Book, Milano 2003, p. 42.

in paese e dal microcosmo di figure reali o immaginarie da cui uscivano «pampini, coralli, cavalli e uccelli fantastici, donne in abiti fantastici»¹⁴.

Si tratta di soluzioni «che partono dalla scarsa importanza assegnata costantemente in Sardegna all'elemento metrico della prospettiva o alla rappresentazione tridimensionale *tout court* e riprendono il gusto, sempre confermato dall'oggettistica artigianale sino ai grandi manufatti artistici del mondo popolare quali i tappeti, della superficie come luogo di proiezione di simboli iconici semplificati (sino al geometrismo), svincolati da gerarchie di grandezza date dalla distanza misurabile, ma legati da fattori psicologici ed espressivi, compositamente ritmici»¹⁵.

Al di là di alcuni pur interessanti spunti critici, occorre notare che nelle precedenti recensioni a Fancello permane, quasi come un cliché invalicabile, la stereotipia dell'artista sardo isolato, e per questo 'originale', senza peraltro andare a scavare non tanto e non solo in merito al paradigma citazionista (peraltro ben presente in tantissimi artisti coevi), quanto alla funzione e alla valenza delle commistioni fancelliane, che semmai rimandano, come si vedrà, a una ricerca formale di altissimo spessore nella quale gli elementi del codice identitario si confrontano criticamente proprio con una miriade di influenze, che l'artista sardo non poteva, e non volle ignorare. Si ha in altri termini l'impressione che di fronte al titanico orientamento fancelliano, rivolto ad una sintesi complessa di tradizione e avanguardia, la critica non adusa a scavare entro tali spericolate intuizioni non trovi di meglio che postulare una mai dimostrata solitudine, una sorta di eccezione sistemica che varrebbe certo un riconoscimento di originalità, ma che non spiega affatto i procedimenti e le stratificazioni che pure trapelano dal codice di Fancello.

Un gusto per il particolarismo è presente anche nel *Disegno ininterrotto*, (figg. 1-4), sei metri e quaranta centimetri di disegni acquarellati tracciati su un foglio di carta da telescrivente, dono di nozze per Costantino Nivola. Il rotolo è un documento importante del *modus operandi* di Fancello, perché qui non solo troviamo tutti i temi cari all'artista, gli animali inglobati in spunti autobiografici e riferiti alla Sardegna¹⁶, ma anche una continuità narrativa che è anche *continuum* del racconto e in quanto tale non è isolabile. Insomma nel linguaggio di Fancello da subito si intravedono i segni di un'attenzione linguistica orientata in senso nuovo rispetto alle indicazioni

¹⁴ G.U. ARATA, G. BIASI, *Arte Sarda*, Treves, Milano 1924, pp. 37-46.

¹⁵ S. NAITZA, *Salvatore Fancello*, cit., p. 21.

¹⁶ A. SATTA, *Salvatore Fancello: disegno ininterrotto*, in *Opere*, vol. II, cit., pp. 344-345.

classicheggianti dell'accademia. Alla rinuncia alla plasticità prescritta dalle regole canoniche corrisponde un'immagine risolta nei valori planari dello spazio-colore, orientata in senso antiprospectico e antidisegnativo. Sono scelte formali che derivano più da influenze di natura bizantina e arabo-islamica, piuttosto che dalle soluzioni espressive della modernità occidentale, ma che tuttavia acquisiscono lo status di originale linguaggio espressivo solo a partire da una riflessione sui codici moderni e avanguardisti, che nel dissimulare e celare i prestiti e le suggestioni dell'Alterità inserita nella diacronia, di fatto, anche inconsapevolmente, si prestano a porsi come uno strumento idoneo per le più spericolate sperimentazioni.

La ricerca di Fancello, basata sull'uso di materiali semplici, sull'interdisciplinarietà, sull'idea di forma provvisoria, è infatti perfettamente in linea «coi linguaggi della 'modernità' e con le semantiche uscite dall'esperienza dell'astrazione e del funzionalismo europeo»¹⁷. Perciò Fancello, per potersi confrontare con i linguaggi contemporanei, non deve fare altro che attingere selettivamente dalla storia culturale e dal bagaglio simbolico della nostra tradizione, passando dall'eredità arcaica preistorica sarda per approdare sino alla "planarità" tardo-antica. Non c'è da stupirsi perciò se «Nivola e Fancello, giunti alla scuola ultramodernista di Monza negli anni Trenta, in poco tempo si inseriranno perfettamente nel quadro delle proposte cubistico-astrattizzanti portate avanti da quella didattica»¹⁸. In quel contesto ciò che per gli altri artisti rappresentava un'esperienza totalmente nuova, per gli studenti sardi significa riconoscere un patrimonio inciso nel loro Dna, costitutivamente caratterizzato dalla sensibilità per le stratificazioni che compongono la complessità dei codici tradizionali: pensiamo alla stilizzazione dei nostri manufatti arcaici, al retaggio del repertorio islamico e bizantino, entrato come una costante nelle forme del nostro artigianato, al primitivismo delle sculture megalitiche che diventeranno il ponte dialogico ideale con le ricerche più avanzate delle semantiche moderne¹⁹.

Entrambe le ricerche si distinguono per l'assenza dell'elemento metrico della prospettiva e della rappresentazione tridimensionale *tout court*, per il carattere paratattico delle strutture ritmiche e compositive del nostro artigianato, per la ripetizione ieratica e seriale di simboli. Per Fancello abbrac-

¹⁷ P. CHERCHI, *Nivola*, Ilisso, Nuoro 1990, p. 14.

¹⁸ P. CHERCHI, *Su alcune pieghe profonde dell'identità*, in «Quaderni bolotanesi», n. 23, 1997, p. 55.

¹⁹ *Ibidem*.

ciare i codici moderni significa semplicemente attingere dal proprio bagaglio di conoscenze, riattraversare le modalità praticate dal nostro passato culturale, nella più assoluta convinzione che «la nostra antichità fosse già di per sé un fatto moderno»²⁰.

3. *Nivola e i percorsi dell'identità.* – Tutto sembra essere stato scritto su Antine Nivola, uno degli scultori più originali e creativi del nostro tempo. Eppure l'artista oranese vissuto tra il 1911 e il 1988 offre ancora nuovi squarci interpretativi e la sua ricerca, che si dipana dalla prima produzione lombarda sino alla più feconda attività newyorchese dagli anni '40, consente ancora oggi nuove interpretazioni. Ad eccezione del periodo dell'apprendistato avvenuto negli anni '30 a Sassari nella bottega di Mario Delitala, Nivola ha svolto buona parte della sua attività lontano dalla Sardegna, dall'Isia di Monza a Milano, da Parigi a New York. Nel 1931, grazie a una borsa di studio assegnatagli dal Consiglio dell'Economia di Nuoro, raggiunge a Monza, l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA) i conterranei Salvatore Fancello e Giovanni Pintori. Sono anni fecondi e il giovane Nivola, iscritto al corso di grafica pubblicitaria, è originariamente influenzato dal monumentalismo di Mario Sironi e dall'arcaismo di Arturo Martini e da Marino Marini, suoi maestri a Monza, com'è evidente negli interventi alla VI Triennale di Milano del 1936²¹.

«Un discorso a parte merita Nivola, grafico, ma anche pittore murale. Nei lavori che precedono l'emigrazione in America, avvenuta nel 1938 (...), rimane tutto il legame con la cultura isolana, dove si forma accanto al pittore e incisore sassarese Mario Delitala, quanto la composizione tipica sironiana e la qualità grafica riferibile a Ugo Zovetti, disegnatore di stoffe e carte all'amido e professore di Decorazione e pittura parietale all'ISIA»²². Sono que-

²⁰ P. CHERCHI, *Su alcune pieghe profonde dell'identità*, cit., *passim*.

²¹ A. CRESPI, *Gli anni monzesi*, in *Nivola. Dipinti e grafica*, Milano 1995, p. 13. Sempre Crespi (La VI Triennale di Milano, 1936, in *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno*, cit., p. 92) scrive: «Il pannello decorativo di grandi dimensioni a piastrelle litoceramiche firmato da Costantino Nivola e Salvatore Fancello presentava una sorta di fantasia rurale, soggetto assai prossimo a quello della parete graffita. Vi si riscontravano quelle peculiarità segniche esplicitate dai due artisti anche nelle coeve pitture su pannelli a prevalente sviluppo orizzontale».

²² P.P. PERUCCIO, *Nivola, Pintori, Sinisgalli e la grafica Olivetti*, in *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno*, cit., pp. 201-202.

sti gli anni in cui il lavoro di Titino è vicino per intenti a quello di Salvatore Fancello, iscritto al corso di ceramica²³. Entrambi infatti partono dal recupero della memoria, dai rituali del mondo comunitario, delle tradizioni e dei mestieri²⁴, forti di un bagaglio acquisito sin dalla giovinezza in Sardegna. Per Nivola saranno fondamentali per gli sviluppi successivi della sua arte le tecniche ereditate dal padre muratore²⁵: «Il paese di Orani aveva più muratori del necessario, cosa ben nota in tutta la provincia. Cinque tra

²³ In una lettera di Costantino Nivola pubblicata su *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno*, cit., p. 246, si legge: «La scuola di Monza era chiamata pomposamente “Bauhaus” d’Italia. Graziosamente all’italiana, nessuno degli insegnanti si era preso la briga di conoscerne il programma di quella straordinaria scuola. Malgrado l’alto livello artistico di quasi tutti gli insegnanti (...) l’insegnamento era rimasto a livello artigianale. Così, come nelle botteghe dei tessitori del Guatemala l’apprendista guarda per ore, giorni, mesi, il maestro tessitore, fino a quando batte leggermente sulla sua spalla per far intendere che ora lo sa fare anche lui, anche noi abbiamo guardato Marino Marini mentre modellava i primi cavalli, abbiamo ascoltato le sue barzellette toscane, il saluto che conteneva tutta la sua lezione».

²⁴ Le istanze del primissimo dopoguerra sono il terreno favorevole per la rinascita delle arti decorative italiane, alla formazione di una cultura del design e alla valorizzazione del regionalismo come sottolinea Ornella Selvafolta (*Il regionalismo alle Biennali di Monza. La mostra d’arte sarda del 1923*, in *Nivola, Fancello, Pintori. Percorsi del moderno*, cit., p. 31), la quale scrive che Nivola, Fancello, Pintori sono «legati alle proprie radici d’origine e nello stesso tempo proiettati verso la ricerca di una libera e moderna espressività. Ed è vero inoltre che le istanze del regionalismo connesso alla valorizzazione delle tradizioni, dei mestieri e delle tecniche, hanno costituito una sorta di sigla distintiva delle mostre di Monza, dettandone l’avvio e l’impostazione caratterizzante, tali, quindi, da “meritare” una più specifica e mirata attenzione»; e sempre a proposito del regionalismo sottolinea: «Ecco quindi un primo richiamo ai valori regionali e alle diverse Italie, ricche di saperi, di lavoro, e di storia che, in quello scorcio del Novecento, apparivano come un patrimonio da custodire e valorizzare puntando sul pregio della varietà e delle differenze, piuttosto che su quello dell’omologazione e dell’uniformità. Come se, all’indomani della guerra, quando tutte le regioni si erano similmente sacrificate per la vittoria, il paese volesse alfine “risarcirle” onorando e rivalutando le loro differenti identità». Notizie sul rapporto Nivola-Fancello sono state pubblicate nel recente volume di R. CASSANELLI, *Alla periferia del paradiso. Il «Disegno ininterrotto» da Salvatore Fancello a Costantino Nivola*, Milano 2003.

²⁵ Interessante il commento che il Dott. Ugo Collu, Presidente della Fondazione Costantino Nivola a Orani fa sull’artista (in C. NIVOLA, *Memorie di Orani*, Ilisso, Nuoro 2003, pp. 6-7): «Nel viaggio a ritroso Nivola vuol conoscere la ragione di quello che è diventato; e come mai, dopo la immensa strada percorsa, si trovi ancora lì, ad Orani, attorniato da quell’ammasso di rocce granitiche, con le mani ancora impegnate all’impasto di sabbia e cemento.... Come se non fosse mai andato via. La risposta forse si trova nella firma lasciata sui pannelli del Palazzo della Compagnia di Assicurazioni di Hartford nel Connecticut: Costantino Nivola scultore, muratore, manovale. Un illuminante autoritratto e una mirabile sintesi biografica».

i migliori del mestiere, compreso mio padre, avevano formato una cooperativa. Come tanti muratori di Orani, si spostavano a piedi per andare a prestare la loro opera dove serviva. A undici o dodici anni mi portarono con loro in una di queste occasioni»²⁶. Nivola arriva a Monza avvantaggiato perché si porta dalla Sardegna un importante patrimonio di immagini storiche e antropologiche, e il suo merito è quello di essere riuscito a calibrare sapientemente i codici originari di una cultura millenaria con l'esperienza che acquisirà in città come Milano, Parigi e New York a contatto con i nuovi linguaggi delle avanguardie.

Se da un lato Fancello filtra con intelligenza i termini più innovativi del Novecento ritagliando un suo spazio personale²⁷, Nivola è più vicino alla ricerca grafica grazie anche al lavoro di art director della Olivetti. Un ruolo di primaria importanza in questo momento gioca anche l'amicizia con Saul Steinberg conosciuto a Milano, che lo indurranno a un libero approccio spazio-temporale, all'uso di segni fantastici e fortemente evocativi. Sempre in questa direzione si inserisce la ricerca di Antine in occasione del suo impegno come art director (1940-45) a New York per la rivista "Interiors and Industrial Design". Sono, questi, anni fecondi in cui stringe amicizia con altri artisti europei come Willem De Kooning, Franz Klein, Fernand Léger, e di nuovo Steinberg, con il quale rafforza il sodalizio.

E intanto si dedica soprattutto alla scultura "minore", e in sintonia con la ricerca di Brancusi e Moore, recupera non solo i rituali legati alla panificazione, alla casa, le abitudini quotidiane (i lettini), riproducendo «una verità antropologica archetipica»²⁸. Antine insomma non si limiterebbe a coartare le linfe della memoria, semmai affonda nelle radici di una mediterraneità più antica, che si colloca fra civiltà nuragica e civiltà cicladica (fig. 5). Da questo patrimonio deriva la tendenza alla sintesi, all'incisività iconica dell'immagine, alla sua essenzialità con una particolare attenzione all'espressività materica²⁹. Materia che è di volta in volta terracotta, bronzo, marmo, pietra, e che non si colloca mai, come vuole il pensiero antropocentrico tipico dell'idealismo classico-rinascimentale, quale elemento passivo che si lascia plasmare dal di fuori, in modo inerte, esterno alla creatività dell'arti-

²⁶ C. NIVOLA, *Memorie di Orani*, cit., p. 85.

²⁷ M.D. PICCIAU, *Salvatore Fancello. Tra mito e sogno, la coscienza delle proprie radici*, in «Quaderni Bolotanesi», n. 27, 2001, p. 102.

²⁸ E. CRISPOLTI, *Uno scultore mediterraneo*, in *Nivola*, cit., p. 30.

²⁹ *Ibidem*.

sta³⁰. Semmai si pone come elemento interlocutorio che condiziona continuamente la creatività dell'esecutore. Anche la pietra che perde la sua gravità per diventare leggera e malleabile, assume il significato di "metafora pregnante" della nostra terra³¹.

3.1. *L'identità come innovazione.* – La memoria e la Sardegna sono la sorgente da cui Costantino Nivola (Orani 1911- East Hampton 1988)³² attinge nella sua produzione artistica, sia che utilizzi la terracotta, il marmo, la pietra o materiali meno nobili come il bronzo e il legno. La sua ricca iconografia viene spesso ricondotta alle origini isolate, ai rituali del mondo comunitario (spiagge, lettini, piscine, la serie dei lavoratori) e dei mestieri (la tecnica della colata di cemento sulla sabbia denominata *sand casting*), alla stilizzazione formale e la sintesi dei nostri reperti archeologici (le dee madri). «In Nivola la cultura isolana, la cultura antropologica dei Sardi si interseca con altre culture, soprattutto mediterranee, in un affollarsi di *transfert* con richiami alla preistoria, di rimpianti e di sogni»³³.

Antine con la Sardegna manterrà per tutta la vita un legame indissolubile, ma anche un rapporto di amore-odio che si manifestava ora con la nostalgia ora col disappunto per il graduale processo di cementificazione, l'inquinamento delle fabbriche, l'invasione esterna. «Senza le mie radici

³⁰ P. CHERCHI, *Antine Nivola e il mito della patria culturale*, in *Nivola*, cit., p. 24.

³¹ *Ivi*, p. 22.

³² Costantino Nivola, detto Antine (Orani 1911 - Long Island, New York, 1988) è stato pittore e scultore. Nel 1926 lavora come garzone e assistente del pittore Mario Delitala che sta realizzando l'ala dell'università. Grazie a una borsa di studio assegnatagli dal Consiglio dell'Economia di Nuoro, dal 1931 al 1936 può frequentare l'Isia (Istituto per le industrie artistiche di Monza) con Marino Marini, Giuseppe Pagano ed Edoardo Persico, dove si diploma in grafica pubblicitaria. Realizza decorazioni per varie esposizioni e dal 1937 lavora come art director alla Olivetti. Dopo un soggiorno a Parigi, nel 1939 si trasferisce a New York, dove entra in contatto con l'avanguardia americana ed europea. In quegli anni nascerà anche la collaborazione con l'architetto Le Corbusier e Eero Saarinen che lo portò a considerare in particolare la scultura in rapporto all'architettura, e a riprendere la tecnica muratoria del *sand casting* (colata di cemento su sabbia). Realizzerà le sculture e i bassorilievi per la Mutual Hartford Insurance Company (1957), la Harvard University (1958-59), la Yale University (1960), la sistemazione della piazza Sebastiano Satta di Nuoro (1966), sculture per il palazzo del Consiglio regionale di Cagliari e lo zoccolo dell'edificio ispirato al *Disegno ininterrotto* di S. Fancello (1987). Muore il 6 maggio 1988 nella sua casa di East Hampton.

³³ A. SATTÀ, *Nivola e la Sardegna*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 234.

sarde – diceva – forse non sarei stato neppure un artista. In ogni uomo dotato di un minimo di sensibilità c'è una componente chimica che lo lega al luogo di nascita. Nel mio caso, mi propongo sempre di far affiorare questa componente, ma senza rimanerne schiavo, osservandola con occhio critico, a costo di provare dolore, e disciplinandola in contesti ampi»³⁴. C'è un richiamo costante alla Sardegna dalle opere minori come i delicati lettini in terracotta alle opere di grandi dimensioni. I lettini vennero esposti nel 1973 alla Galleria dell'Ariete e «(sono pervasi – secondo lo storico dell'arte Gillo Dorfles – da una atmosfera paesana “nella soavità delle figurazioni e nella estrema sapienza della tecnica ceramica), queste, da molti, vennero considerate come ancora legate al folklore isolano invece che come “recupero” di una atmosfera nativa da parte di un'artista che aveva mantenuto intatto il suo amore per la terra degli avi e per le sue origini, pur avendo realizzato al di là dell'oceano delle operazioni del tutto diverse, improntate ad una visione del mondo tanto più vasta e imponente. Ma l'universalità della scultura “paesana” di Titino non è certo minore di quella della sua produzione transatlantica. (E, poi, la Sardegna non è forse – più che un'isola sperduta nel Mediterraneo – un piccolo “continente” a sé stante?)»³⁵.

Anche qui occorre sfatare un persistente luogo comune, produttivo di stereotipie ormai logoro, e soprattutto incapace di fornire una chiave interpretativa della poetica nivoliana separata dal mito della Sardegna insulare come eccezione sistemica rispetto alla Modernità. L'incapacità manifestata da molta parte della critica su tali aspetti dirimenti deriva da un profondo misconoscimento dei codici tradizionali isolani, e quindi da una difficoltà a collocare l'originalità degli artisti sardi che hanno scelto di abbandonare l'etnografia oltre la postulata, ma in ogni caso mai approfondita, specialità/ellitticità della Sardegna. Del resto, una conferma del fatto che non esiste discontinuità tra riduzione archetipica della poetica nivoliana e ricezione dei linguaggi delle avanguardie, è data da alcune evidenze biografiche. Il trasferimento di Nivola fuori dall'isola, e il contatto con la cultura urbana (Milano, Parigi, New York), non rappresenteranno un impatto eteronomo, non si porranno in funzione oppositiva, e neppure avranno i connotati di un ingenuo cosmopolitismo di maniera che giustappone sincretisticamente le influenze più diverse a partire da un contesto identitario che non le può contenere. È invece evidente che l'esperienza di Nivola nei centri della produzione

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ G. DORFLES, in *Nivola*, a cura di S. Naitza, Ilisso, Nuoro 1994, p. 26.

artistica e culturale internazionale rappresenta l'emblema di una apertura di nuovi orizzonti, che non si pongono in contrasto con l'esperienza identitaria 'locale', ma anzi ne costituiscono la naturale prosecuzione.

I contesti differenti in cui l'artista potrà confrontarsi rappresenteranno per lui luoghi di dialogo e a differenza di tanti protagonisti di aree periferiche, i quali si caratterizzano per il progressivo abbandono dei propri impasti identitari percepiti come ingombranti se misurati con le logiche dei nuovi mercati della cultura e dell'arte, Nivola ha il merito di saper mediare questi diversi stimoli. Identità e innovazione non rappresentano momenti idealtipici oppositivi. È per questo che l'artista sardo ha potuto, man mano che cresceva e si sviluppava il confronto culturale e umano, trasmettere la tradizione sarda in termini universalmente comprensibili, assunti, per di più, come elementi di plusvalore piuttosto che come linee residuali di una dimensione identitaria priva dei codici di accesso alla cultura internazionale.

L'emigrare in Nivola rappresenterà una grande occasione di rilancio perché, a dirla con lo studioso Fred Licht, sarà New York ad offrire il lievito, «la spinta alla scoperta di sé, la distanza necessaria per capire e per esprimere il vero significato della sua eredità culturale». Per Licht non è affatto un paradosso affermare «che Nivola doveva diventare interamente e consapevolmente americano per diventare interamente e consapevolmente sardo»³⁶. E non a caso la sua ricerca è un continuo tributo alla madre e al tema della vita fecondante: le terrecotte dal fascino ancestrale, le ruvide e astratte figure di cemento, la serie memorabile delle dee madri, dove l'artista affonda nelle suggestioni megalitiche più antiche, ne sono un esempio. Come se volesse entrare negli spazio incommensurabile del mito, nel suo carattere di internazionalità, di universalità, e allo stesso tempo sentire la «sardità» come il recupero di paradigmi archetipali capaci di parlare un linguaggio perfettamente inserito nella trama mobile del contesto internazionale. Ad agire nell'immaginario di Nivola è «la matrice di una cultura umanistica, ma appunto nei modi di una verità antropologica archetipa. Matrice che non sarà difficile situare, non tanto semplicisticamente in un generico riferimento alla Sardegna, quanto piuttosto, comunque pur attraverso questa, nelle radici di una mediterraneità più remota, fra civiltà nuragica, sicuramente dunque, ma anche civiltà cicladica»³⁷.

La Sardegna, da luogo del radicamento attraverso l'uso dell'elemento mitico, diventa un centro dialogante con il resto dell'Europa, la via privi-

³⁶ F. LICHT, *Due ottiche di Costantino Nivola*, in *Nivola*, a cura di S. Naitza, cit. p. 14.

³⁷ E. CRISPOLTI, *Uno scultore mediterraneo*, cit., p. 30.

legiata d'accesso ai linguaggi della modernità. «Autoriconoscimento significava andare oltre (...) la riduzione delle "origini" a sensuale ritualità cerimoniale. Significava rintracciare l'essenzialità di un linguaggio originario e i patterns attraverso cui quel linguaggio era venuto sintetizzando il mondo: significava, infine, riscoprire i ritmi profondi del pensiero e del gesto, o certe inconfondibili gutturalità della voce e del modo di parlare o di essere parlati. Ma significava, in particolare, tornare a quella sorta di grado zero dell'espressione che avrebbe consentito di risillabare il mondo secondo le scansioni fenomenologiche dell'astrazione e secondo l'intenzionalità cosmogonia che quest'ultima era venuta opponendo alla crisi dell'oggettività»³⁸.

È evidente perciò in Nivola una visione identitaria innovativa, laddove non si limita semplicemente al recupero delle radici in una posizione marginale ma dà ad esse un'aggiunta creativa, strutturale e percettiva. Per l'artista di Orani la tradizione è un patrimonio di ricchezze storiche e umane che possono essere giocate nel confronto con altre civiltà. La modernità è così data dall'impasto tra codici tradizionali e forme del presente. Non si limita più semplicemente a un confronto tra tradizione e modernità, quasi si trattasse di due polarità escludentesi almeno in linea di principio, ma a una sintesi dinamica dell'uso. In Nivola forme e codici tradizionali sono innovativi in quanto portatori di archetipi dell'uso e assumono una dimensione operativa. Non a caso oltre all'utilizzo dei materiali fittili, del graffito, Antine, ricollegandosi alle tecniche dei «maestri 'e muru» utilizza la pratica muratoria della colata di cemento sulla sabbia modellata del *sand casting*, che parte dal connubio tra scultura e architettura³⁹ come dimostreranno le imponenti opere nella decorazione plastica dello show room della Olivetti a New York, nel palazzo della Hartford Insurance, nelle metope che fasciano le strutture architettoniche di Saarinen, il Fe-

³⁸ P. CHERCHI, *Nivola*, cit., p. 15.

³⁹ In proposito è interessante una testimonianza di Nivola: «Io ho imparato molto (...) per quanto riguarda l'arte, in particolare per la scultura, anche dai muratori del paese dove da ragazzo lavoravo da manovale. Si ritiene che l'attività consista soltanto in tecniche del mestiere. Invece io trovo che c'è, anche a livello artigiano, un aspetto teorico di apprendimento. Per esempio, quando ho eseguito il graffito per la chiesa di Orani, il muratore che aveva preparato l'intonaco, s'era limitato a stenderlo soltanto sulla superficie della facciata. Ma la facciata di questa chiesa è quasi libera, ai lati, cioè il suo muro "gira". È passato un muratore, un vecchio muratore, ha guardato ed ha detto: "Ma non fate girare l'intonaco attorno al muro? Se l'intonaco non 'gira' non fa muro". Questa osservazione significa che la forma senza dimensioni non può costituire scultura. L'artigianato non consiste solamente in tecniche. Per eseguire opere d'artigianato si devono anche seguire dei principi che direi universali» (C. [ANTINE] NIVOLA, *Momenti di un percorso artistico*. Intervista di A.G. Satta, in «L'umana avventura», primavera 1988, p. 52).

deral Office a Kansas City e in altre zone fra il centro e il nord-est degli Stati Uniti. Questa tecnica «nasceva direttamente dal gioco improvvisato con i materiali più naturali e (...) arrivando in un momento in cui l'avanguardia richiedeva il massimo livello di spontaneità nella esecuzione, (...) non poteva non creare una profonda impressione»⁴⁰.

Ma per comprendere ancora meglio il radicamento di Nivola alla sua terra dobbiamo andare alla serie memorabili delle Dee Madri con le quali ci avviciniamo alla sintesi formale, all'arcaismo e al primitivismo presente nella ricerca condotta da Costantin Brancusi e da Henry Moore, elemento che accorcia le distanze tra Nivola e la scultura figurativa occidentale. L'opera nivoliana è senza dubbio il contesto in cui la pregnanza archetipale delle forme identitarie più apparentemente arcaiche esprimono in quanto tali dimensioni comunicative capaci di interpretare le pieghe della modernità e di rapportarsi ai nuovi contesti come veri e propri elementi di plusvalore. L'artista sardo non si preoccupa di agire direttamente sull'identità arcaica, ma di decostruire la modernità nella ricerca della forma pura. L'archetipo che utilizza è puro, e infatti Nivola non vuole integrare la serie delle mater col contesto e lo stesso accade con la tecnica del *sand casting* che innesta nelle costruzioni nella sua forma originaria senza mediazioni. Sono queste a integrarsi nel paesaggio urbano moderno, dove non c'è osmosi tra plasticità scultorea e paesaggio architettonico/urbanistico. «La visione identitaria di Nivola “sfonda” in direzione della preistoria più arcaica l'orizzonte delle nostre origini culturali. Oltrepassando di molto il quadro dei recuperi bizantini e arabo-islamici suggeriti a Biasi e agli altri dagli stilemi del nostro artigianato, l'idea di “sardità” che corteggia l'immaginario del maestro di Orani è fin dall'inizio sintonizzata sull'onda delle impressioni megalitiche più ancestrali. È un modo di uscire di slancio dalle condizioni di una connotabilità storica ancora chiusa e di entrare con forza negli spazi sconfinati del mito. Ma è anche un modo di sentire la “sardità” come un luogo di archetipi categoriali e di consacrarla nella forma più alta, affidandola alla dimensione atemporale di una universalità assoluta»⁴¹.

E del resto non è un caso che la ricerca di Nivola si collochi sul filone di quella fondamentale cesura storica, culturale e politica che il Combattentismo aveva inesorabilmente creato in Sardegna. L'esperienza bellica, e il movimento combattentista in particolare, avevano contribuito alla costruzione di una nuova coscienza 'nazionale', civile e storico-culturale per la Sardegna. Allo stesso modo, tale passaggio ha contribuito alla costruzione

⁴⁰ F. LICHT, *Nivola scultore*, cit., p. 15.

⁴¹ P. CHERCHI, *Saggio introduttivo. Un'ermeneutica contromano*, cit. pp. 21-22.

di una visione identitaria meno angusta e più aperta al panorama internazionale anche tramite una originalissima visione federalista nella linea che va da Tuveri a Lussu⁴². La ricerca storica, la riscoperta del proprio patrimonio culturale, la diffusione di una nuova coscienza identitaria non ha nulla a che vedere con la logica museale del recupero di una originalità perduta, dato che spesso i grandi passaggi storico-politici si accompagnano alla 'invenzione' del patrimonio identitario. La Sardegna finalmente prende coscienza della propria soggettività, del suo essere Nazione: «In questo clima febbrile, dominato dall'arrivo di riscatto, è presente la coscienza di dover interpretare attivamente una profonda divisione storica, una discontinuità radicale che segnava, anche simbolicamente, la partecipazione dell'isola alla nuova storia che si apriva con il nuovo secolo»⁴³. Sull'onda di questa consapevolezza il contributo di Nivola è stato quello di aver trasmesso un'idea della Sardegna e una visione dell'identità capace di dialogare produttivamente con il resto della cultura internazionale, senza atteggiamenti ancillari ma anche senza il compiacimento autoreferenziale frutto di una concezione dell'identità impermeabile e incapace di permeare.

3.2. *La tecnica del sand casting*. – Trasferitosi nel 1948 a East Hampton, Long Island, Nivola, ispirato agli insegnamenti paterni, inventa la tecnica della colata di cemento sulla sabbia modellata, ovvero il *sand casting* con la quale realizzerà la grande decorazione plastica dello show-room della Olivetti a New York. Si ritrovano in questa importante opera alcuni tratti essenziali del fare di Nivola e soprattutto l'esigenza di inserire la scultura dentro un rapporto diretto con l'architettura. «La soluzione di un continuum spazio-temporale serve all'artista sardo per mandare ad effetto un tale miracoloso equilibrio; stabilisce sul piano narrativo una poetica evocazione di simboli e memorie dei suoi luoghi e, sul piano formale, una spazialità non stereometrica, qualitativamente diversa da quella prospettica dell'architettura alla quale aderisce, ma nemmeno conflittuale (...) grazie all'essenzialità figurativa, alla chiarezza della composizione, (...) alle ragioni di un ordine apparente»⁴⁴.

⁴² A. CONTU (a cura di), *Il pensiero federalista in Sardegna*, 2 voll., Condaghes, Cagliari 1996-1997.

⁴³ M.D. PICCIAU, *Tra combattentismo e Fascismo. Cultura artistica e problemi dell'identità nella "Rivista Sarda" (1919-1923)*, in ID., *Tra sardismo e fascismo. Arte e identità nelle riviste sarde del Novecento*, cit., p. 78.

⁴⁴ *Ivi*, p. 39.

Inoltre la sua estetica è collegata all'etica dell'ambiente. «La natura è quindi sacra per Nivola; è la vera fonte dell'arte. Da lei il nutrimento dell'intuizione e da lei i materiali semplici e reali di un'arte ontologicamente resistente. In questo senso Nivola è un antimoderno, un sopravvissuto del rinascimento animistico che professa l'inseparabilità di soggetto e oggetto e coglie l'essenza e il vero solo nella totalità»⁴⁵.

Oltre all'uso dei materiali fittili, al graffito, Antine, con la tecnica del *sand casting* realizza imponenti opere che uniscono insieme scultura e architettura come quelle sul palazzo della Hartford Insurance, le metope che fasciano le strutture architettoniche di Saarinen, il Federal Office a Kansas City e in altre zone fra il centro e il nord-est degli Stati Uniti. Questa tecnica «nasceva direttamente dal gioco improvvisato con i materiali più naturali e (...) arrivando in un momento in cui l'avanguardia richiedeva il massimo livello di spontaneità nella esecuzione, (...) non poteva non creare una profonda impressione»⁴⁶. Si tratta di un impiego artigianale del cemento e l'uso di materiali e di tecniche tradizionali, quindi di forme, simboli archetipici che sono comunemente usati nella rappresentazione delle forme della modernità. È evidente perciò in Nivola una visione identitaria pienamente innovativa laddove non si limita semplicemente al recupero dell'identità in una posizione marginale ma offre ad essa un'aggiunta creativa, strutturale e percettiva. L'artista è «rimasto immune da folclorismi o effusioni nostalgiche. Nulla di regionalistico in lui, pur così ricco di linfe sarde, nulla di direttamente e precisamente derivato da stilemi arcaici»⁴⁷. La tradizione è un patrimonio di ricchezze storiche e umane di risorse che possono essere giocate nel confronto con altre civiltà; «la tradizione è un fare, non un subire, è un procedere, non uno stare. Non si ereditano cose morte (...) ma linguaggi: miti, riti, poesia, beni culturali e artistici, costumi e valori»⁴⁸.

La modernità è data così dal connubio tra codici tradizionali e forme contemporanee. Non si limita più semplicemente a un confronto tra tradizione e presente, quasi si trattasse di due polarità escludentesi almeno in linea di principio, ma a una sintesi dinamica dell'uso. Forme e codici tradizionali sono innovativi in quanto portatori di archetipi dell'utilizzo. Con

⁴⁵ U. COLLU, *Museo Nivola. Un promemoria per il futuro*, in AA.VV., *Museo Nivola*, Ilisso, Nuoro 2005, cit., p. 11.

⁴⁶ F. LICHT, *Nivola scultore*, cit., p. 15.

⁴⁷ L. CARAMEL, *Uno scultore antico di oggi*, in AA.VV., *Museo Nivola*, cit., p. 37.

⁴⁸ B. BANDINU, *Lettera a un giovane sardo*, Domus de Janas, Cagliari 1996, p. 66.

Antine questi elementi assumono finalmente una dimensione operativa che vale a relegare la *vexata quaestio* dell'etnografia nell'ambito del musealismo, e a proiettare il plusvalore dei nuovi codici nell'ambito dei linguaggi delle avanguardie.

4. *Sciola e il valore paradigmatico delle sculture in pietra* – La ricerca condotta sino qui consente una rilettura complessiva dell'identità, e se l'opera di Nivola non si ferma alla mitografia, a un'idea morta, fissa, statica, ma si presenta come materia viva, aperta al confronto, in Pinuccio Sciola⁴⁹ ritro-

⁴⁹ Giuseppe Sciola, noto Pinuccio (San Sperate, 15 marzo 1942-Cagliari, 13 maggio 2016), è stato uno scultore e pittore italiano. Conosciuto per la sua attività nella promozione del muralismo a San Sperate, e per le sue sculture sonore, presenti in diverse città del mondo. Nato in una famiglia di contadini, ha potuto frequentare il Liceo artistico di Cagliari, grazie a una borsa di studio. Dopo aver frequentato il Magistero d'arte di Firenze e l'Accademia Internazionale di Salisburgo dove ha seguito i corsi di Minguzzi, Kokoschka, Vedova e Marcuse, nel 1967 si è iscritto all'Università della Moncloa a Madrid; l'anno successivo, invece, è a Parigi. Negli anni Settanta trasforma il suo paese natale, San Sperate (CA), in un autentico "paese-museo". Si reca a Città del Messico per lavorare con il maestro David Alfaro Siqueiros. L'artista inizia un'intensa attività espositiva che lo porta in tutto il mondo: dal Belgio a Versailles, da Vienna alla Germania. Nel 2000 sue opere sono state sia all'Expo internazionale di Hannover che all'Avana. Nel 2002 il Művészeti Malmom Szentendre di Budapest ha dedicato all'artista una grande mostra antologica, mentre agli inizi del 2003 Sciola ha avviato una collaborazione con l'architetto Renzo Piano, che ha scelto una monumentale scultura sonora per la Città della Musica a Roma. Nell'estate dello stesso anno, l'artista ha esposto una nuova serie di monumentali sculture sulla piazza della Basilica Inferiore di Assisi. Sempre nel 2003 è stato presente con le sue opere monumentali allo spazio Thetis di Venezia e nel 2004 ha inaugurato una grande mostra personale in Lussemburgo. Nel 2006 nel contesto di Villa delle Rose a Bologna viene realizzato *Impianto Sonoro Scolpito*, un percorso che propone l'arte e il suono delle Pietre sonore sotto forma di installazione interattiva. Nel 2008 Sciola ha ricoperto con i *Semi della Pace* il sagrato della Basilica di San Francesco ad Assisi. Nel 2010 viene nominato presidente della commissione della Regione Sardegna per il Paesaggio e la qualità architettonica, prevista dal «Piano casa». Tra gli incarichi, quello di valutare l'eventuale impatto paesaggistico di ampliamenti su edifici preesistenti. Il 2 Luglio 2010 è stata inaugurata una sua grande *Pietra sonora* nel giardino della Triennale di Milano in onore dell'amico Gillo Dorfles. Nel 2011 all'Istituto italiano di Cultura a Madrid ha inaugurato l'esposizione *Città sonore*. Nel 2012 ha esposto a Cagliari un *omaggio a Gaudi-Nostone* con le opere in ferro all'interno della Basilica di San Saturnino. L'11 luglio 2012 il Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano lo ha nominato Commendatore dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana.^[2] Lo stesso anno, Napolitano ha inaugurato il monumentale tricolore di Sciola al porto di Cagliari *Le pietre della cultura per consolidare le fondazioni dell'unità d'Italia*. Nell'aprile del 2013 le opere dello scultore arrivano all'Italian Center di Shanghai, la mostra: *La Verità dei Materiali*. Nello stesso 2013 le pietre sonore

viamo il recupero di forme archetipali che, rifunzionalizzate, diventano dei paradigmi esemplari per una nuova interpretazione dei codici identitari. Lo testimoniano l'intensa attività del muralismo a San Sperate, che con l'artista è diventato un paese-museo, e il ruolo assunto dalle pietre che da oggetto muto e inerte si è trasformato in elemento vivo, capace di connettersi attraverso le sue vibrazioni col resto del mondo.

Sciola non è stato solo pittore e scultore, ma uno straordinario affabulatore della natura, un carismatico inventore di soluzioni rivoluzionarie e imprevedibili capaci di attualizzare il silenzio magico e atavico della Sardegna, passando dalla trasformazione di San Sperate in un importante centro culturale, in un crocevia di incontri e scambi con artisti provenienti da tutto il mondo, alla creazione del giardino sonoro (figg. 6-7), un museo all'aperto, meta di continui pellegrinaggi e contenitore di tutti i passaggi creativi dell'universo sciolano.

Si passa dalla prima produzione figurativa coi cavallucci in legno, le madri universali alla progressiva astrazione della materia rappresentata dai semi di pietra, vulve semi-dischiuse e xilofoni di roccia, le città sonore, i giganteschi monoliti luminosi tutti insieme in un vero e proprio giardino di pietra in cui la suggestione si perde in uno spaesamento creativo, che stimola riflessioni archetipiche. Un incanto che si perpetua in quell'angolo di paradiso dove le pietre sembrano sussurrare suoni metallici, misteriosi e ancestrali, liberati dalle profondità della materia, perché come questo custode-sacerdote ama spesso ricordare, «le pietre soffrono, gioiscono, quando il vento e il mare l'accarezzano si lasciano modellare e hanno un' anima che spetta all'artista svelare». Tante pietre tante voci, ognuna con le sue proprietà e vibrazioni, come se la potenza tellurica sommersa, che richiama energie cosmiche e terrestri, trovasse in quella trasformazione dei sensi il proprio spazio elettivo. Enormi blocchi in trachite, arenaria, basalto, che si lasciano modellare, sezionare dal disco di metallo rotante e la fiamma ossidrica in tagli verticali, lunghi e profondi, superfici perfettamente levigate, piccoli cubi uniforme-

sono esposte a Firenze Santa Croce. Nel 2014 Sciola è stato scenografo, presso il Teatro Lirico di Cagliari, dell'opera *Turandot* di Giacomo Puccini. Nel marzo dello stesso anno è stato insignito del prestigioso premio: "Medaglia Beato Angelico" proprio nell'anno del 450° anniversario della morte di Michelangelo. Durante la cinquantesima edizione di Marmomacc a Verona l'Associazione Nazionale Le Donne del Marmo conferisce il "Premio Donna del Marmo 2015" allo scultore sardo per il suo importante contributo alla storia della scultura. L'ultima esibizione in pubblico con le pietre sonore si è svolta nella chiesa di San Pietro in Vincoli (Roma) all'interno della manifestazione "Stone Tales". Pinnuccio Sciola muore il 13 maggio 2016 e al suo funerale partecipano 8.000 persone.

mente separati, reticoli di pieni e vuoti, che alleggeriscono le masse, rendendole trasparenti, vibranti di tensioni e di luce. Un'emozione che possono provare quanti hanno la fortuna di entrare negli incanti di questo giardino o di avere un contatto diretto con le sonorità delle sue pietre che intanto hanno preso la strada delle mostre temporanee in tutto il mondo, e dei grandi musei dove ricoprono un ruolo essenziale, provocatorio e avvincente accanto alle opere di Fontana, Giacometti, Pomodoro, Marini, Moore, Cèsar e Chillida, Cristo e Kounellis.

È davvero vasta la letteratura sul personaggio Sciola, un fenomeno che trascina storici e critici dell'arte, e inevitabilmente anche fotografi e musicisti, che negli ultimi anni hanno scoperto i suoni misteriosi delle sue opere. Era il 1993 quando il trombettista Paolo Fresu lo coinvolge in un progetto sul rapporto fra musica e architettura per il Festival di Berchidda, ed è in quel contesto che lo scultore di San Sperate porta alle estreme conseguenze poetiche la capacità vibrazionale e l'intrinseca cosmica musicalità delle pietre, rendendo manifesto il 'miracolo' che dentro una materia apparentemente inerte, statica ci sia una vitalità pulsante che scorre, si impone e crea nuovi approcci, nuove sfide alla stessa musicologia.

Qualche anno dopo il percussionista svizzero Pierre Favre utilizza alcune di quelle sculture per uno storico concerto, il compositore Riccardo Dapelo elabora una partitura, mentre Antonio Doro presenta alla Scala di Milano, in un concerto dedicato a Luigi Nono, una musica elaborata con quelle opere, che finiscono per incuriosire anche il musicista Maurizio Barbetti che in una performance dal titolo *Per pietra e violino* riesce ad affascinare il maestro Claudio Abbado. Tutti hanno cercato di decifrare il linguaggio astratto ed enigmatico di queste «mute sentinelle del tempo». In fondo, le pietre sonore sono gli esiti più affascinanti della stagione più matura di Pinuccio Sciola, che inizia la sua ricerca a partire dagli anni Cinquanta quando, dopo gli studi a Cagliari e l'assegnazione di una borsa di studio, parte da una rappresentazione figurativa, mimetica della realtà. Subito dopo frequenta il magistero d'arte di Firenze e l'Akademia Internazionale di Salisburgo ai tempi di Kokoschka. Poi un frenetico itinerario geografico, i viaggi in numerose città e musei d'Europa, una sete di novità e di rinnovamento che lo portano a conoscere Manzù, Sassu, Moore e Wurtruba e a stabilire confronti e scambi proficui dagli esiti spesso imprevedibili. Cosmopolita da sempre non ha mai dimenticato le sue radici, che ritornano nelle continue influenze derivanti dalle culture primigenie della Sardegna e che lo spingono a realizzare steli in trachite simili a menhir, sculture lignee sbazzate in sembianze antropomorfe, in un confronto serrato con al-

tre civiltà in America centrale, Messico, Perù e Africa. Una ricerca composita ed eterogenea, stratificante e trasfigurante, che dirotta ad un certo punto verso l'astrazione, una scarnificazione graduale della materia, e una dimensione geometrica-astrattizzante che ha raggiunto alte vette. Sciola ha scoperto perciò nuovi percorsi, nuovi esiti. Dalle *Pietre legate*, blocchi di trachite su cui interviene tracciando sottili incisioni, al *Cielo di pietra*, grande massa litica in cui cattura le presenze siderali dell'universo, o le *Pietre fuse* che esposte al calore della fiamma ossidrica insufflano un magma fluido e incandescente. Da solida e inerte la pietra al contatto col calore del fuoco rivela la vitalità interna, una sopita linfa vitale. Crea movimento invece nelle enormi steli colonnari con l'alternanza di piani levigati e profonde fenditure, tagli netti e verticali dalle geometrie acuminate.

È soprattutto nella ricerca astratta che Sciola si è messo sulle tracce della memoria sforzandosi di decifrarne i segni. La perfetta geometria archetipale delle forme che egli viene liberando dalla dura "scorza" della pietra è un primo tentativo per cercare di riconoscere, al di là dell'apparente caos del magma raffreddato, quel che di "astrale" si è impresso nelle strutture profonde di questa asperità. Si tratta di ipotesi molto azzardate e di licenze poetiche che lo scultore ha deciso di praticare, interpretando liberamente le suggestioni cosmologiche provenienti dall'astronomia razionale del *Timeo* platonico e dalle teorie astronomiche più avanzate. Quel che nella pietra si presenta come sordo rancore della materia imprigionata, altro non sarebbe che un'implicita tensione dell'"inerte" a ritrovare lontane origini perdute o l'urgenza di un *nostos* che miliardi di anni non sono riusciti ad attenuare⁵⁰.

La materia dura diventa morbida, si flette, prima facendo emergere la potenza tellurica sommersa, poi richiamando energie cosmiche e terrestri. Dai primi esiti figurativi con il primitivismo arcaico di alcune piccole sculture, Sciola ha iniziato a modellare col disco di metallo rotante e la fiamma ossidrica enormi blocchi in trachite, arenaria, basalto; li ha sezionati in tagli verticali, lunghi e profondi, ha levigato le superfici, ha creato reticoli di pieni e vuoti, che alleggeriscono le masse, rendendole trasparenti, vibranti di tensioni e di luce, sino alla creazione delle pietre sonore. Simboli di una cultura arcaica le pietre di Sciola se prima presentavano ferite, cicatrici profonde che affondano nel magma terrestre, hanno poi iniziato a emettere suoni, vibrazioni, lamenti.

⁵⁰ P. CHERCHI, *La musica della pietra*, in *Le pietre sonore. Sculture di Pinuccio Sciola*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998, p. 5.

È di certo con queste opere che l'artista dimostra come sia possibile reinterpretare la trama identitaria, le forme archetipali rivolgendosi senza complessi di inferiorità al mondo contemporaneo. Lo scultore intuisce che è possibile utilizzare l'ancestrale per ottenere effetti moderni, uscire dalla temporalità storica umana, utilizzando il basalto, la pietra venuta dallo spazio e riscoprirne le vibrazioni millenarie. Se nella prima produzione l'artista è etnografico in quanto esplicitamente dichiarativo, si pensi alla serie de *Is prinzipalis*⁵¹ che non alludono al loro ruolo ma lo esplicano, nella seconda fase invece l'artista di San Sperate non si sforza più di trattare forme mimetiche ma sperimenta linguaggi aperti alla contaminazione. Lo stesso accade con le pietre sonore: quando diventano semplici strumenti vibrazionali, Sciola vi integra il moderno, se decontestualizzate come elementi architettonici, statici come nelle grandi città perdono il loro valore archetipale.

Ognuna di queste sculture ha delle precise peculiarità, seppure all'interno di una medesima ricerca sul piano del rapporto tra paesaggio naturale e arte, tra identità pulsante e radici stratificate, fra l'utopia concreta della costruzione di un'arte che può misurarsi solo nell'incessante fruizione collettiva, e la consapevolezza che fra il tempo del mercante e il tempo della ri-sacralizzazione dei fili identitari spesso si frappongono cesure storiche e incomprensioni accademiche. Le rivoluzioni nell'arte devono sopportare l'incomprensione contingente del tempo storico. Impegnato socialmente, Sciola ha spesso cercato un confronto col referente ambientale, restituendo alla cultura una funzione pubblica. Da questa nuova idea comunicativa tesa a veicolare ed esplicitare nell'espressione artistica istanze e problematiche di natura sociale sono nati negli anni '70 i murales di San Sperate e altre iniziative più recenti. Da questi stessi presupposti, infatti, sono nati i *Semi di pietra*, vulve dischiuse, generatrici di vita, fecondatrici esse stesse della natura così da assicurare simbolicamente il rinnovamento della materia. Si origina così la semina delle pietre nel 1996 a Niederlausitz in Germania, dove Sciola traccia un solco nei pressi di una miniera dismessa e ingravida il terreno con alcune delle sue piccole sculture litiche, rinnovando così il rito ancestrale della fecondazione della terra come se l'artista stesso sentisse

⁵¹ Si tratta di figure che hanno un riferimento diretto con l'infanzia dell'artista, alla vita intima delle nostre comunità. Rappresentano gli antichi maggiorenni, i vecchi padroni dei nostri paesi che hanno ormai perso il loro potere. Simboli di una cultura agropastorale che non c'è più nelle movenze delle braccia distese sul petto con il pollice nell'incavo del panciotto sembrano resistere.

la necessità di ricongiungersi ad essa. E lui è in fondo un po' come le sue enormi creature rocciose, alte e visibili in mezzo al verde della natura e all'azzurro del cielo, mutanti e diverse, inafferrabili e misteriose depositarie di tracce cosmogoniche e di linguaggi improntati di silenzio consapevole; pronte a sorprendere, a sussurrare un gemito a ogni carezza di vento, a creare vortici di spessa materialità che si alternano al sentimento, cupo e irrefrenabile, di ritrovate solitudini siderali in cui l'ineffabile è la porta stretta che costringe il fruitore a una nuova odissea spirituale, dove il viaggio è ancora una volta occasione di trasformazione individuale.

5. *Riflessioni di sintesi.* – Il presente lavoro, qui riprodotto nelle sue linee essenziali rispetto allo studio complessivo in corso di avanzata elaborazione, nasce con il preciso scopo di sottrarre il tema dei codici identitari isolani alle stereotipie dell'arretratezza, del primitivismo, del folklorismo, e in definitiva al destino che corrono tutte le culture morte: il loro relegarsi nella *fictio* di una visione etnografica parente stretta della vocazione musealistica in cui per secoli la cultura identitaria sarda è stata maliziosamente relegata.

Non tutti i prodotti cosiddetti identitari sono plusvalore. Le produzioni esangui meritano la citazione ma appartengono ai rottami che l'Angelo della Storia ha il compito di disperdere in una giustapposizione di frammenti decontestualizzati. E non tutti gli artisti sardi sono stati capaci di affrancarsi dall'auto-rappresentazione etnografica, veicolo improbabile di diversità, e sempre destinato a recitare un ruolo servente, eccezione sistemica che sopravvive nelle pieghe di una Modernità destinata a spazzare via tutto ciò che non sa dialogare.

Forse è il dialogo, la ricerca di sintesi, il confronto senza barriere ideologiche, ad aver prodotto, tra gli altri, artisti del calibro di Fancello, Nivola e Sciola. La dimensione locale intesa nel senso più pregnante del *genius loci* ha senza dubbio consentito ad artisti geniali e controcorrente di salvarsi dalle secche delle auto-rappresentazioni di una diversità ostentata, per approdare a un confronto a tutto campo con quei linguaggi delle avanguardie che, per un curioso gioco dei simboli e nei simboli, appariva già contenuto nei codici millenari del *genius loci* in analogia con l'intuizione michelangeloesca. Naturalmente si tratta di una ellissi, dato che non esiste alcun codice incastonato che occorra scoprire tramite la eliminazione dell'inessenziale, ma solo creazioni geniali capaci di affrontare il gioco delle stratificazioni per approdare al mito della forma pura.

La lezione dei Maestri qui tratteggiati non si limita ad avere influenzato i linguaggi identitari, e di averli per così dire proiettati nel vasto mondo delle contaminazioni, ma di aver restituito una immagine complessiva della Sardegna sottratta ai folklorismi cui tanta parte della letteratura (isolane e non), delle arti e della cultura ha invece contribuito ad affermare sia nel seguire i comodi cliché dell'etnocentrismo critico, sia nel postulare una dicotomia fra «tradizione» (deposito del *numerus clausus* delle possibilità espressive) e «modernità» (deposito di improbabili aperture costruttive). In realtà, proprio gli artisti sardi hanno ben intuito trattarsi di una falsa grande dicotomia, che lungi dall'eternare i codici identitari secondo la metafora dei fili intrecciati in continuo divenire, hanno utilizzato le stereotipie di tanta letteratura antropologica ed etnologica che, trasportata senza mediazioni alla interpretazione della Sardegna, di fatto hanno tentato di porsi come una pietosa legge di morte per la tradizione. Avere al contrario operato con la felice dissacrazione di chi ha davvero interiorizzato il plusvalore di una identità contemporaneamente depositaria di archetipologie straordinarie e di fluidità espressiva, ha permesso agli artisti sardi di comunicare un nuovo modo di vivere l'eredità e di farla fruttare senza troppi vincoli ideologici.

APPENDICE FOTOGRAFICA

Didascalie:

Figg. 1-2-3-4. Fancello Particolare da Disegno Ininterrotto n 7, 1938 Sala Fancello Dorgali (foto di Caterina Lai- nipote di Salvatore Fancello).

Fig. 5. C. Nivola Figura maschile Travertino, 1987.

Figg. 6-7. Pinuccio Sciola Veduta del Giardino Sonoro.



Fig. 1.



Fig. 2.



Fig. 3.



Fig. 4.

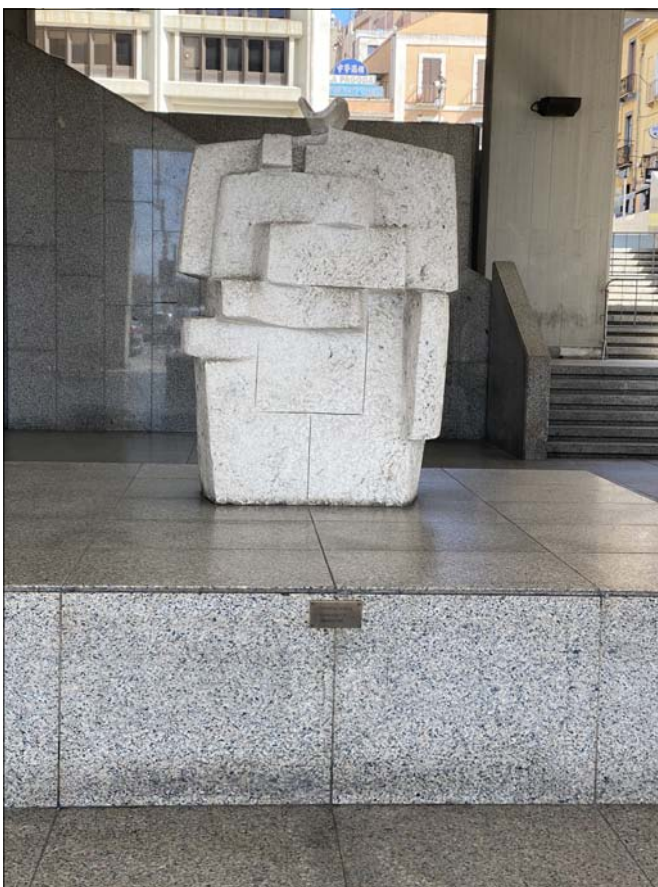


Fig. 5.



Fig. 6.



Fig. 7.

FRANCO MASALA

LA SARDEGNA NELLE RIVISTE D'ARCHITETTURA
DEL SECONDO NOVECENTO

Nel 1978 la rivista *Domus* promosse una mostra che celebrava il cinquantenario del suo primo numero con una carrellata di architetture, realizzate o rimaste allo stadio del progetto in quello stesso periodo di tempo. È interessante rilevare il doppio registro dell'esposizione, allestita nella storica sede della Triennale di Milano, che confrontava gli avvenimenti storici parallelamente agli "oggetti" di architettura disseminati in Italia¹. Per sua stessa ammissione la commissione giudicatrice aveva ritenuto «necessario svolgere direttamente una selezione qualitativa, ma non di tendenza, il che avrebbe comportato l'ignoranza di quella pluralità di linguaggi, e di sfumature di linguaggio, che costituisce una caratteristica, e insieme una ricchezza, di questa semisecolare stagione»².

Tra i recensori della mostra vi fu chi, al di là di una riflessione più generale sulla occasione mancata della ricostruzione, considerata «una sconfitta dell'architettura razionalista e degli architetti che l'avevano sostenuta», aggiunse che «La ricostruzione della città non fu affidata al loro compito, ma passò nelle mani di chi parlava di razionalità solo per speculare sulla semplificazione delle forme e sul risparmio dei materiali»³.

In questo contesto, dove compaiono i grandi capolavori degli anni Trenta del Novecento – dalla Casa del Fascio di Como alla Stazione di Firenze – e significative realizzazioni del dopoguerra, la Sardegna è presente soltanto poche volte e, tutte, successivamente alla seconda guerra mon-

¹ 28/78 *Architettura Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928 al 1978*, catalogo della mostra Milano, 28 marzo - 13 maggio 1978, Domus, Milano, 1979. All'interno della mostra vi era anche l'omaggio a "Sette protagonisti" (E. Castiglioni, A. Mangiarotti, C. Mollino, L. Moretti, P. Nervi, G. Ponti, C. Scarpa).

² A. PICA, *Opere, ibidem*, p. 14. La commissione era composta da Cesare Maria Casati, Ugo La Pietra, Maria Pia Quarzo Cerina, Gianni Ratto, Antonio Rossin e dallo stesso Agnoldomenico Pica.

³ D. BARONI, *Per una linea dell'architettura italiana*, in «Ottagono», n. 53, 1979, p. 96.

diale: più precisamente, con la scuola elementare di Siliqua (Sotssass sr e jr, 1955), con i concorsi per il teatro di Cagliari (gruppo Sacripanti e gruppo Mollino, 1965) e per l'Università di Cagliari (gruppo Siola e gruppo Samonà, 1972)⁴. Tutto qui, e la cosa diventa ancor più rilevante se, escludendo l'edificio scolastico dei Sotssass, si considera che sono riferimenti a concorsi molto significativi e importanti, ma in pratica tutte opere non realizzate, come se in Sardegna non ci fosse alcuna architettura di rilievo.

È comprensibile che ogni selezione, ogni antologia abbia per forza di cose il marchio derivante dalla scelta del curatore e, quindi, è altrettanto ovvio che si debbano registrare assenze clamorose o presenze problematiche. Però, si deve sottolineare che nella mostra milanese non solo l'architettura in Sardegna è quasi assente, ma nessuno dei lavori presentati è opera di architetti sardi.

A partire dalla fine del secondo millennio, invece, sono stati pubblicati molti articoli e lavori che affrontano l'architettura del Novecento nell'isola, soprattutto per ciò che attiene alla prima metà del secolo XX, ma ciò non ha favorito il suo inserimento nell'ambito dei volumi dedicati alle vicende italiane⁵. È infatti clamorosa la quasi totale assenza della Sardegna anche in opere che, in qualche modo, ambiscono a essere "definitive", come la collana *Storia dell'architettura* edita dall'Electa: nonostante due volumi documentati e ponderosi dedicati al Novecento italiano, non sono presenti se non riferimenti sporadici alle architetture dell'isola⁶.

In alternativa, un esame delle riviste di architettura più diffuse nell'Italia del secondo dopoguerra rivela una presenza di esempi nell'isola decisamente ampia, pure se, molto precocemente, indirizzata soprattutto a illustrare case per vacanze, con la conseguenza che tale categoria sembra sostit-

⁴ *Ibidem*, pp. 44, 57, 73, 75, 135.

⁵ Tra i vari contributi si possono ricordare *Le città di fondazione in Sardegna*, a cura di A. Lino, Cagliari, Cuccu, 1998; *La città ricostruita*, a cura di A. Casu, A. Lino, A. Sanna, Cagliari, Cuccu, 2001; F. MASALA, *Architettura dall'Unità d'Italia alla fine del '900*, [Storia dell'arte in Sardegna], Nuoro, Ilisso, 2001; M. LUCCHINI, *L'identità molteplice Architettura contemporanea in Sardegna dal 1930 al 2008*, Cagliari, Aisara, 2009. Si segnalano anche due rassegne che riportano succinte schede o fotografie di costruzioni in Sardegna: G. MURATORE, A. CAPUANO, F. GAROFALO, E. PELLEGRINI, *Italia Gli ultimi trent'anni*, Bologna, Zanichelli, 1988, pp. 425-431; S. POLANO, *Guida all'architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa, 1991.

⁶ F. DAL CO, *Storia dell'architettura italiana, Il secondo Novecento*, Milano, Electa, 1997, pp. 195-196, 234.

tuire l'altrettanto abusata attenzione precedente ai nuraghi, visti come la sola espressione vera e "genuina" dello spirito sardo⁷.

Allo scopo di individuare i caratteri salienti dell'architettura presentata nelle riviste si è preso in esame il periodo riguardante la seconda metà del Novecento e, quindi, il cinquantennio che parte dai gravissimi problemi della ricostruzione post-bellica fino alla conclusione del secolo. Circoscrivere l'analisi a questo periodo di tempo significa cogliere anche i fermenti del dibattito architettonico del dopoguerra, oltre che presenze di insigni architetti quali Adalberto Libera, il già citato Ettore Sottsass jr, Mario Ridolfi, Raffaello Fagnoni, Giovanni Michelucci e, via via, la presenza di professionisti più giovani, in diversi casi ancora attivi.

Partendo dall'interessante analisi delle riviste italiane d'architettura compiuta da Marco Mulazzani⁸, si può individuare una serie di testate emergenti – "Metron", "Domus", "Comunità", "Urbanistica", "L'architettura", "Casabella" – nelle quali ripetutamente sono illustrate opere progettate o realizzate in Sardegna, con un'attenzione che mette in evidenza anche le scelte redazionali di merito.

Il punto di partenza – inevitabile – è il problema della ricostruzione che investe tutto il Paese e, quindi, anche la Sardegna, dove i bombardamenti aerei anglo-americani avevano colpito nel febbraio e nel maggio 1943 Cagliari e, seppure in misura minore, Alghero e Olbia. Infatti, nel 1948, il primo numero del dopoguerra di "Edilizia Moderna" è interamente dedicato al problema, affrontato per tutta l'Italia e curato, per l'Isola, da Salvatore Rattu⁹. Si tratta naturalmente di un contributo di carattere generale, ma indicativo poiché l'autore, al di là dei dati statistici riguardanti la distruzione di abitazioni e le necessità dei residenti sfollati, coglie il problema che in sintesi si riferisce a "un grave errore" e cioè al «ricostruire immediatamente le case non del tutto distrutte». Rattu denunciava l'occasione mancata per ripensare Cagliari in termini urbanistici moderni «per stabilire una nuova viabilità, per far sorgere una nuova città rispondente ai bisogni della vita moderna. Viceversa, ognuno ha ricostruito, nella stessa strada e nello stesso punto, la *porzione* della sua casetta, rabberciandone alla peggio l'architettura»¹⁰.

⁷ Si veda l'ancor oggi insostituibile testo di G. LILLIU, *La civiltà dei sardi*, Torino, ERI, 1967.

⁸ M. MULAZZANI, *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in F. DAL CO, *Storia dell'architettura italiana*, cit., pp. 430-443.

⁹ S. RATTU, *La ricostruzione in Sardegna*, in «Edilizia Moderna», nn. 40-42, dicembre 1948. Il numero precedente risaliva al dicembre 1942.

¹⁰ *Ibidem*, p. 118. In realtà, il problema era generalizzato in tutto il Paese come ben riporta A. PICA, *ibidem*, p. 16.

Dalle pagine di “Urbanistica”, dove fu presenza fissa per diversi anni quale corrispondente per la Sardegna, Vico Mossa faceva eco, lamentando ripetutamente i problemi non risolti (anzi, non affrontati) e ribadendo i risultati non entusiasmanti. Anche se esula dal problema più specifico dell’architettura, è bene sottolineare che, nel notiziario di Mossa, i problemi di tipo urbanistico – dai piani regolatori agli sporadici concorsi, dai congressi ai nuovi insediamenti – furono affrontati spesso, con un confronto costante con le altre realtà regionali, assecondando il ruolo decisivo svolto dalla testata diretta fino al 1952 da Adriano Olivetti, riguardo alla progressiva crescita di una disciplina *in fieri* e alle numerose battaglie per il territorio¹¹.

È quindi importante sottolineare che la prima attenzione delle riviste verso la Sardegna sia riservata, nello stesso 1950, a due episodi emblematici: i nuovi insediamenti nell’isola e il quartiere operaio di Iglesias¹². Se il primo contributo è di natura essenzialmente tecnica e statistica e vale dunque come proposta metodologica, è decisamente più interessante l’intervento dei due Ettore Sottsass padre e figlio, che disegnano un villaggio a metà tra istanze organiche (favorite dalle pendenze e dalle curve di livello del luogo) e riferimenti razionalisti (nella semplicità delle costruzioni e nella realizzazione dei servizi). Nelle pagine austere di “Metron” viene riprodotto un ricco apparato grafico comprendente la planimetria generale e le specifiche piante per i diversi tipi edilizi, corredate dal plastico. Il commento, preceduto da una breve riflessione sulla “umanizzazione” delle case popolari, è sostanzialmente positivo e non manca di fornire i dati tecnici concernenti gli alloggi da 2 a 6 letti in case a uno o due piani, corredate al piano terreno da un patio, vera e propria “sala all’aria aperta”, i materiali (blocchi forati di po-

¹¹ V. MOSSA, *Sardegna Panorama isolano*, in «Urbanistica», n. 3, 1950, pp. 78-79; V. MOSSA, *Sardegna Problemi e realizzazioni*, in «Urbanistica», n. 4, 1950, p. 81; V. MOSSA, *Sardegna Piano di Rinascita*, in «Urbanistica», n. 6, 1950, pp. 68-69; R. NALLI, *Nuovi insediamenti in Sardegna*, in «Urbanistica», n. 6, 1950, pp. 99-111; G. ASTENGO, *Nuovi quartieri in Italia*, in «Urbanistica», n. 7, 1951, p. 40 (vi compare il “nuovo nucleo residenziale tra le vie Pessina e De Gioannis”); V. MOSSA, *Sardegna Convegno di urbanistica*, in «Urbanistica», n. 8, 1951, p. 85; *Sardegna Concorso per il p.r. di Sassari Marina*, in «Urbanistica», n. 9, 1952, p. 102; V. MOSSA, *Sardegna relazione*, in «Urbanistica», n. 15-16, 1955, pp. 59-61; F. CLEMENTE e O. NOTO, *Studi preliminari per il Piano generale di Sassari*, in «Urbanistica», n. 15-16, 1955, pp. 84-91; *Attività urbanistica dell’INA-CASA*, in «Urbanistica», n. 17, 1955, pp. 105-106, 110; *Cagliari: quartiere satellite per la zona di industriale*, in «Urbanistica», n. 24-25, 1958, p. 187. A questi va aggiunto il contributo di G. MARCIALIS, *Considerazioni sulle nuove borgate rurali in Sardegna*, in «Casabella», n. 216, 1957, pp. 87-90.

¹² R. NALLI, *Nuovi insediamenti in Sardegna*, cit.; E. SOTTASS S.F. e J.R., *Un villaggio operaio a Iglesias*, in «Metron», n.33-34, 1950, pp. 1-6.

micimento e calcestruzzo) e le scale, standardizzate con lastre di cemento di graniglia e parapetto portante prefabbricati.

Qualche anno più tardi, commentando gli interventi nelle nuove borgate rurali, Giuseppina Marcialis sarà estremamente critica proprio verso i tipi architettonici, ben lontani dalla tradizione e improntati, invece, alla «ricerca arida di una ipotetica funzionalità [che] toglie ogni senso poetico alla forma e dà a tutte [le case] un'aria squallida di cantoniere»¹³.

Frattanto, avviato il primo settennio del “piano Fanfani” per l'INA Casa, in pubblicazioni specifiche compaiono alcuni interventi in Sardegna per l'edilizia sovvenzionata, ma anche il piano per il “quartiere satellite” di *Bingia Pernis* a Cagliari, dovuto al gruppo di Iginò Zanda. Previsto per circa 7000 abitanti, comprendeva i servizi generali (chiesa, scuola, asilo e centro sociale) contornati da case in linea a due e tre piani e da case più piccole «composte in modo da assumere caratteristiche affini all'edilizia locale», e da una viabilità articolata¹⁴. In realtà, il progetto non fu realizzato, anche se, successivamente, diede spunto al piano di zona *Mulinu Becciu*.

Il ripetuto richiamo alla tradizione costruttiva o, forse meglio, agli usi isolani è un *leit-motiv* che avrà ben altro spazio in seguito, con la definitiva “conversione” turistica della Sardegna. Molto precocemente, peraltro, nel 1953 “Edilizia Moderna” presentava un insediamento turistico, anticipando l'attenzione per una tipologia che sarà poi ampiamente presente sia sulle riviste specializzate, sia su periodici popolari, soprattutto con il “fenomeno” Costa Smeralda¹⁵.

Il villaggio, ubicato nella Caletta di Siniscola, sul versante orientale dell'isola, si adagia su piani inclinati dove le case a schiera sono separate da setti rustici in pietra o a calce secondo «una geometria dinamica per intersezione di rette». Un'unica, piccola planimetria generale illustra il progetto, corredato da fotografie che mostrano un intervento lineare e garbato, sottolineato da pareti intere e cieche di pietra a vista. Secondo l'autore, insomma, il fine ricercato è quello di «una architettura connaturata all'ambiente senza pretendere troppo d'imporci ma che volesse essere una architettura semplicemente capita, esatta»¹⁶.

¹³ G. MARCIALIS, *Considerazioni*, cit., pp. 87-90.

¹⁴ *Cagliari: quartiere satellite per la zona di industriale*, cit. Gli altri progettisti erano gli architetti V. Mossa, M. Tufaroli-Luciano e P. Viettone e l'ingegnere R. Petrucci.

¹⁵ *Villaggio turistico in Sardegna*, in «Edilizia Moderna», n. 51, 1953, pp. 57-60. Progetto degli architetti Carlo De Carli, Antonio Carminati e Marco Comolli.

¹⁶ Cfr. anche l'interessante e precoce contributo dello stesso C. DE CARLI, *Continuità*, in «Domus», n.194, 1994, pp. 48-57, e successivamente l'articolo *Dell'architettura*, sempre in «Domus», n. 268, 1952, pp. 6-16.

Con questo primo intervento sembrano già delinearsi i filoni principali delle costruzioni per un turismo in crescita esponenziale: da una parte, una sovrapposizione all'ambiente talvolta brutale, dall'altra, una ricerca insistita sui caratteri ambientali e territoriali, che forniscono esiti differenti anche dal punto di vista architettonico. Un taglio di tipo razionalista e "squadrate" nel primo caso, forme avvolgenti o mimetiche nel secondo, il quale può giungere, nei casi più retrivi, a mettere in scena «il mito antico di un'ipotetica mediterraneità»¹⁷. Si tratta insomma della degenerazione di quella che sarà chiamata architettura "smeraldina" o "neo-sarda".

Percorrendo in ordine cronologico le pagine delle riviste, si può riscontrare una progressiva trasformazione del tipo di proposte, ma anche la netta differenziazione tra alcune che danno spazio a vere e proprie "case d'autore" e altre più attente soprattutto a interni e arredi, secondo una prassi divulgata anche a livello più ampio. Intanto, però, tra l'illustrazione del villaggio di Siniscola (1953) e il successivo intercorrono dieci anni durante i quali si sono verificati alcuni importanti cambiamenti.

Innanzitutto, una legge regionale aveva istituito l'Ente Sardo Industrie Turistiche¹⁸ con lo scopo di incoraggiare gli operatori privati a costruire, rinnovare, ampliare o trasformare i propri esercizi alberghieri attraverso mutui a condizioni favorevoli, ma nello stesso tempo di predisporre un piano di costruzione di alberghi diffusi nel territorio, sia costiero, sia all'interno dell'isola. Dal 1953 in poi, infatti, fu inaugurata una decina di alberghi ESIT che ebbero scarsa fortuna per una serie di motivi (difficoltà di gestione, preparazione inadeguata del personale, strade non sempre idonee) provocando nel 1967 la vendita di quel patrimonio, anche se con non grande successo¹⁹.

Dal punto di vista architettonico non tutti gli interventi riuscirono positivi, presentando tipologie e vesti diverse, che comprendono il "rustico di montagna" (albergo di Tonara, tavernette di Sarroch e di Campu Omu) oppure l'uso di materiali locali (il granito a Tempio). Nessuno di questi comparve mai su una rivista, anche se oggi, considerandoli singolarmente, si può individuare nel Grand Hotel di Alghero un *unicum* nell'ampia facciata davanti al mare con un serrato gioco di *brise-soleil*, o nell'albergo di

¹⁷ F. DAL CO, *Storia dell'architettura italiana*, cit., p. 195.

¹⁸ L. 22 novembre 1950, n. 62.

¹⁹ F. MASALA, *Architettura dall'Unità d'Italia*, cit., p. 279.

Villacidro (CA), inaugurato nel 1960, qualche soluzione di taglio “ridolfiano” e una cura per il dettaglio negli interni²⁰.

Erano infatti profondamente cambiate le condizioni di partenza: nel 1959 il Club Méditerranée aveva inaugurato un suo villaggio a Caprera (1959), ma, soprattutto, due anni dopo era scattata l'*operation Karim*, come era stato significativamente ribattezzato l'intervento dell'Aga Khan nella Costa Smeralda²¹, avviando la Sardegna a mutare completamente il tipo di offerta turistica²². I primi voli charter tra Alghero e la Gran Bretagna, organizzati dalla Ponti's Ltd di Londra, favorirono nel 1963 la realizzazione dell'albergo Pontinental a Platamona, destinato ad un ceto medio-popolare. Il progetto di Lionello De Luigi e di Renato Baldi, completato dagli arredi di Joe Colombo, fu regolarmente illustrato su “Edilizia Moderna” e su “L'architettura” (in occasione del premio IN/ARCH 1964)²³. Costruito in economia, l'albergo venne presentato mediante i disegni e le fotografie che rivelano una serie di piastre aggettanti con le camere orientate a est e a ovest per garantire il sole in tutti i casi e una continuità tra la pineta retrostante e il mare.

Sempre nell'ambito dell'architettura legata al turismo figura l'albergo Timi Ama a Capo Carbonara, su progetto di Eduardo Vittoria con una impostazione del tutto differente (premio IN/ARCH 1964). La giuria mise in evidenza «i felici rapporti volumetrici tra l'edificio e l'ambiente naturale circostante» e «la struttura chiara e lineare, al servizio di una distribuzione particolarmente felice»²⁴. Le alterazioni successive hanno purtroppo snaturato queste premesse.

Ancora nel numero monografico di “Edilizia Moderna”, già ricordato e dedicato all'*Architettura italiana 1963*, la Sardegna figurava con altri due esempi molto differenti, in concomitanza con quanto affermava l'editoria-

²⁰ I progettisti sono per Alghero (oggi istituto alberghiero) l'ingegnere Marcellino e per Villacidro gli architetti Salvatore Rattu e Bruno Viridis, ai quali si deve anche un altro albergo ESIT, realizzato a Lanusei (*Alberghi Architettura e Arredamento*, Milano, Goerlich, 1962, pp. 66-75).

²¹ È l'eloquente titolo comparso sul mensile francese *Vogue* nel maggio 1966.

²² I dati numerici aiutano a chiarire, se si pensa che nel 1955, alla sua apertura, l'albergo ESIT di Alghero riuniva 1/3 dei posti-letto disponibili in città, mentre sette anni dopo, i suoi 93 posti erano appena il 10% di tutto il patrimonio alberghiero cittadino (R. PRICE, *Una geografia del turismo: paesaggio e insediamenti umani sulle coste della Sardegna*, Cagliari, Formez, 1983, p. 100).

²³ «Edilizia Moderna», *Architettura italiana 1963*, 1963, 82-83, p. 19; «L'architettura», n. 127, 1966, p. 51, premio IN/ARCH). Oggi l'albergo, completamente trasformato, è il Villaggio dei pini.

²⁴ *Premi IN/ARCH regionali*, in «L'architettura», n. 127, 1966, p. 50.

le riguardo alla scelta dei materiali da pubblicare secondo «due parametri: da un lato del modo di formare, non solo come processo operativo, ma soprattutto come primo impegno sulla realtà, in quanto critica di ciò che è già fatto e quindi istituzionalizzato; dall'altro dei problemi linguistici come forma strutturale del processo architettonico, nei confronti dei quali ogni altro aspetto, ideologico, tecnico, stilistico ed economico è solo 'materiale', anche se a volte, materiale particolarmente orientante»²⁵.

Nonostante il nome di Marco Zanuso sia comune a entrambi gli esempi presentati da "Edilizia Moderna", i risultati sono decisamente differenti: il progetto per un albergo a Porto Conte, in collaborazione con Antonio Simon e F. Clerici, si contrappone al contesto ambientale mediante due corpi comprendenti un organismo principale e un *cluster* di residenze funzionanti solo nei mesi estivi, mentre ha un rigore "palladiano" la casa per vacanze ad Arzachena, a pianta quadrata, con forma e volume netti che si stagliano contro le rocce, riprendendo la pietra a vista dei muretti a secco, tradizionali nella campagna sarda²⁶.

È però sintomatico che entrambe queste opere compaiano anche nel numero monografico di "Casabella", dedicato alle coste italiane²⁷. La sezione assegnata alla Sardegna – «la parte più cospicua della 'riserva' turistica di cui il nostro paese ancora dispone» – comprende notizie sui nuovi insediamenti di società con capitali spagnoli, belgi, inglesi e italiani e, soprattutto, sulla Costa "Esmeralda", prossima all'inaugurazione dell'hotel Cala di Volpe²⁸. I progetti vengono illustrati con immagini e disegni e soltanto un breve commento, mentre è ben più interessante (e precoce) l'analisi sociologica di Tullio Aymone, pubblicata nello stesso numero della rivista, circa la contrapposizione fra le tradizionali pensioni private delle località balneari italiane e i camping, frequentati soprattutto da stranieri, abituati in vacanza a cambiare completamente il modo di vita cittadino per una maggiore libertà. È l'inizio di un'attenzione al turismo che va oltre

²⁵ «Edilizia Moderna», *Architettura italiana*, cit., *Introduzione*.

²⁶ *Ibidem*, pp. 119, 176-177.

²⁷ *Sardegna*, in «Casabella», n. 284, 1964, pp. 37-41.

²⁸ È singolare che sia «Edilizia Moderna» che «Casabella» usino scorrettamente l'aggettivo "esmeralda". In realtà era stato l'architetto Luigi Vietti a inventare il nome di Costa Smeralda, sulla scia della Costa Azzurra francese, innovando una serie di toponimi, poi divenuti notissimi, ma quasi sempre ricavati da situazioni estemporanee: è il caso di Porto Cervo, derivato dall'andamento curvilineo della costa, o di Porto Rotondo situato in un'ansa tendente alla circolarità (F. MASALA, *Architettura dall'Unità d'Italia*, cit., p. 306).

i numeri degli utenti e si preoccupa dell'offerta e del comfort del fruitore²⁹.

Proprio a partire da tali circostanze, cominciano a comparire nelle riviste le prime "case d'autore" in contrapposizione al dilagare sempre più impetuoso di un'architettura o, forse meglio, di un'edilizia legata a improbabili villaggi-vacanze o a lottizzazioni speculative. Queste case vengono realizzate da architetti che, pur discretamente, non rinunciano a lasciare un segno forte della loro personalità, cercando un dialogo con l'ambiente. Alcune di queste architetture vedono protagonisti Zanuso, appunto, Cini Boeri, Umberto Riva, Giancarlo Polo, con una presentazione che talvolta è dovuta a personaggi come Ernesto Rogers, Gillo Dorfles o Lucio Passarelli. È dunque comprensibile che si vada oltre la semplice illustrazione delle costruzioni per dar luogo a giudizi o a riflessioni di qualche interesse. Così a proposito de "la Rotonda" e del "Bunker" della Boeri, Rogers tesse una sorta di panegirico, rivendicando la sua parzialità³⁰, mentre Dorfles, scrivendo della casa Tamponi a Marana, richiama il rapporto natura/artificio, e quindi natura/edificio, e afferma che si può considerare «un esempio dei più significativi di un'architettura, sensibile ai fatti orografici e cromatici del territorio e tale da consentirci di nutrire ancora qualche speranza sulla possibilità, per l'architetto d'oggi, di creare in simbiosi con il paesaggio, senza tuttavia rinunciare a realizzare le sue opere secondo una sensibilità architettonica decisamente attuale e moderna»³¹.

A proposito della casa per vacanze a Punta Asfodeli, invece, Lucio Passarelli fa un confronto tra gli interventi nella Costa Smeralda dove si susseguono «un'ampia serie di manufatti, di costruzioni, incredibilmente eterogenee, nello sforzo, loro attribuito, di apparire naturali», e questi «oggetti geometrici, quasi prismi triangolari contrapposti e orientati» che attraverso soluzioni consapevoli «daranno nel tempo ragione a chi le disegna e a chi le consente e chi le esegue»³².

La presentazione dei due interventi di Umberto Riva a Stintino, a distanza di un decennio l'uno dall'altro, punta invece sulla capacità dell'ar-

²⁹ T. AYMONE, *Tempo libero e funzioni delle coste*, in «Casabella», n. 284, 1964, pp. 2-3.

³⁰ E.N. ROGERS, *Due case nell'isola La Maddalena*, in «L'architettura», n. 156, 1968, pp. 435-437.

³¹ G. DORFLES, *Una casa nell'isola di Marana*, in «L'architettura», n. 188, 1971, pp. 88-90. Gli autori sono l'ingegnere Giancarlo Polo e l'architetto Giovanna Polo Pericoli.

³² L. PASSARELLI, *Casa per vacanze a Punta Asfodeli, Sardegna*, in «L'architettura», n. 233, 1975, pp. 676-683. I progettisti sono gli architetti Giuseppe Mariani, Valerio Moretti e Claudio Saratti, tutti romani.

chitetto milanese di conservare perfettamente un segno proprio forte, inseguendosi in un ambiente dominato dal vento che gli suggerisce interessanti soluzioni protettive sia dagli agenti atmosferici che per la vita privata³³. Tutti gli articoli citati finora, corredati di piante, sezioni, particolari, sono quasi sempre in bianco e nero, ma proprio con le case di Riva il colore irrompe, a cominciare dalla bella fotografia di copertina dedicatagli da “Abitare”, che in una singolare inquadratura accomuna pietrame a vista, calcestruzzo e ceramica arancio e azzurro, mettendo bene in rilievo le peculiarità di questa architettura. In un’altra copertina, questa volta de “L’architettura”, compare invece la pianta della prima casa a Stintino nella composizione grafica curata, come di consueto, da Marcello Nizzoli³⁴ (fig. 1).

Alle testate di architettura ormai storiche si affianca, infatti, dal 1961 proprio “Abitare”, dove le case per vacanze della Sardegna trovano ampio spazio mediante servizi lunghi e articolati che accentuano soluzioni interessanti di sistemazione interna, quasi “da copiare”, valorizzando gli interni e gli arredi con descrizioni e indicazioni minuziose riguardanti anche i produttori³⁵. Proprio qui hanno frequenza notevole gli interventi di Alberto Ponis, soprattutto nella parte settentrionale dell’isola, che in qualche modo si impongono come antagonisti di quel gusto corrivo che, derivato malamente dalle prime architetture della Costa Smeralda, ha fatto dilagare in tutta la Sardegna i «luoghi comuni del folklore mediterraneo»³⁶.

³³ *Tre case per vacanze a Stintino in Sardegna*, in «Lotus», n. 22, 1972, 22, pp. 46-48; *Casa a schiera per vacanze Umberto Riva*, in «Domus», n. 524, 1973, pp. 21-24; *Architettura controvento*, in «Abitare», n. 135, 1975, pp. 107-108; *Casa per vacanze in Sardegna*, in «Casabella», n. 291, 1964, pp. 16-18; *Casa per vacanze presso Stintino*, in «L’architettura», n. 127, 1966, pp. 48-49; *Intervista a Umberto Riva*, in «Zodiac», n. 20, 1970, dicembre, pp. 32-57; *Casa a schiera per vacanze Umberto Riva*, in «Domus», n. 524, 1973, pp. 21-24.

³⁴ «L’architettura», n. 127, 1966.

³⁵ *In Sardegna è nata una casa che è architettura vera*, in «Abitare», n. 97-98, ago-sett 1971, pp. 198-211. Arch. Roberto Menghi foto Ugo Mulas; *Nella pineta di Santa Margherita di Pula*, in «Abitare», n. 164, 1978, pp. 10-15. Arch. Luigi Sellitto foto Roberto Sellitto; *Un progetto che nasce dall’ambiente*, in «Abitare», n.168, 1978, pp. 16-33. Arch. Alberto Ponis e Aldo E. Ponis foto Carla de Benedetti; *Casa per far vacanza (in Sardegna). Sulle Rocce Rosa*, in «Abitare», n. 195, 1981, pp.46-51. Arch. Alberto Ponis foto Robert Emmett Bright; *Casa per far vacanza (in Sardegna). Il residence dello Stazzo Pulcheddu*, idem, pp. 52-57; *Casa per far vacanza (in Sardegna). Appartamenti già pronti*, idem, pp. 58-61. Arch. Gianni Gamondi e Vittorio Antonioli arch. interni arch. Manuela Schioppa foto Paola Mattioli; *A un passo dal mare. La casa con gli angoli-riparo. La casa sul crinale. I tre stazzi nella valletta*, in «Abitare», n. 285, 1990, pp. 157-175.

³⁶ L. PASSARELLI, *Casa per vacanze a Punta Asfodeli*, cit., p. 680.

Sono costruzioni di indubbio fascino e interesse, quasi sempre collocate in luoghi isolati o, sembrerebbe, inaccessibili (quali crinali, avvallamenti, dirupi) che entrano in simbiosi complice con il paesaggio aspro della Sardegna. In questi casi, la casa di vacanza diventa un *unicum*, difficilmente ripetibile, a stretto contatto con gli elementi naturali come rocce e vegetazione. Non meraviglia quindi che proprio uno di questi interventi compaia oltreoceano nel 1972: un servizio nel *magazine* del “New York Times” sottolinea, appunto, «an impossible site with spacious, cavern-like interiors», concludendo che la casa «practically designed itself»³⁷ (fig. 2).

Le realizzazioni di Ponis appaiono indubbiamente in antitesi con la casa realizzata a Palau da Corrado Levi – singolare figura di architetto, pittore, performer – che risulta invece un *unicum*, reinterpreta lo stazzo gallurese in una costruzione «dimensionata da quattro moduli uguali, uno per ciascuna camera e bagno, due per il soggiorno scanditi da una capriata, con la zona centrale in penombra e fresca di giorno e riscaldata dal camino la notte, e nelle camere finestre diagonalmente opposte a calibrare luci e viste»³⁸. Un esempio, insomma, di utilizzazione corretta della tradizione e dei materiali locali (fig. 3).

Ancora a un suggestivo intervento di Ponis – Stazzo Pulcheddu a Palau – “Abitare” dedica un lungo e articolato servizio che si distingue immediatamente tra gli altri, e non soltanto per la qualità del progetto. Il complesso residenziale, costruito in più fasi e comprendente case d’abitazione, *residence* e *club-house*, è illustrato anche nella fase preliminare di studio con una serie di analisi riguardanti preesistenze, vegetazione, morfologia, orientamento, visuali, venti che lo completano rispetto a una semplice presentazione³⁹.

Altre riviste, destinate a un pubblico meno specializzato, propongono case di buona fattura dove il ricorso ai materiali locali viene enfatizzato, contribuendo a “lanciare” definitivamente la Sardegna quale terra delle vacanze per eccellenza⁴⁰. Va citato almeno l’interessante intervento a San

³⁷ N. SKURKA, *A cave of a house*, in «The New York Times Magazine», July 9, 1972, pp. 24-25. Anche se non indicata è la casa Martinez a Punta Sardegna e il nome del progettista è erroneamente trascritto Ponsi. Si veda anche S. BRANDOLINI, *Alberto Ponis. Architettura in Sardegna*, Milano, Skira, 2006.

³⁸ B. FINESI, *Un filo rosso*, in «Ottagono», n. 111, 1994, pp. 59-65.

³⁹ «Abitare», nn. 168 e 195, cit.

⁴⁰ È il caso della rivista «Ville e giardini», che ha ospitato più volte esempi sardi (*In Sardegna L'importanza del tetto*, n. 105, 1976, pp. 30-32; *Pietra su pietra*, n. 108, 1977, pp. 25-29).

Pantaleo, su progetto di Franco Bertoli, poi grande designer, che impiega pietra, legno e cotto. La presentazione, sottolineando che la casa sorge oltre 300 m dal mare, richiama i villaggi sardi nell'entro terra⁴¹:

È invece un'eccezione, anzi un *unicum*, l'illustrazione della casa Crivelli a Sinnai nella rivista "L'industria delle costruzioni", progettata nel 1976⁴². Con perfetta coerenza alla linea del periodico, tendente a privilegiare gli aspetti legati alla struttura e ai materiali, la presentazione dell'edificio mette in evidenza la "strada" interna, vera e propria *promenade architecturale* che collega i due piani e le diverse funzioni, e il singolare ricorso a materiali solitamente usati per gli esterni come il mattone a faccia a vista e il travertino.

La Sardegna, ormai, dilaga anche nei rotocalchi, naturalmente estranei alla nostra trattazione, con un successo mondano che conquista l'immaginario collettivo. È bene però ricordare che nel 2005 una mostra, *Progettare in Costa*, ha messo in evidenza un gran numero di interventi di notevole qualità che furono progettati negli anni Settanta-Ottanta del Novecento e che, pur non avendo la notorietà delle case appena presentate, rivelano un impegno formale e progettuale ben lontano dall'architettura *balneare* tipica di certe località⁴³.

In più, è forse utile una riflessione sul destino invernale di molte di queste "case per tre mesi" che, deserte, rivelano «l'illusorietà dello scenario utopico-teatrale ma anche il fallimento della struttura urbanistico-architettonica»⁴⁴, totalmente avulsa dalle preesistenze.

La lunga attenzione verso le case per vacanze in Sardegna deriva naturalmente dalla preminenza assoluta data a questo settore dalle riviste d'architettura italiane, che, peraltro, ospitano anche altre significative segnalazioni. Per "L'architettura" è il caso dei premi IN/ARCH, istituiti nel 1961 e continuati con vicende alterne fino al 1971, riguardando diversi settori (editoria e restauro compresi) e quindi anche le realizzazioni in tutte le regioni italiane. Ogni annata della competizione è commentata con una relazione articolata dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, promotore del premio che, attraverso il lavoro di apposite giurie locali, era assegnato a opere ritenute significative. Va da sé che il discorso preliminare tocca spessissimo gli

⁴¹ *Pietra su pietra*, cit. Lo stesso numero della rivista, ormai edita da Electa, ospita opere di Marcel Breuer e Mario Botta.

⁴² F. DINELLI, *Casa Crivelli a Sinnai*, in «L'industria delle costruzioni», n. 93-94, 1979, pp. 13-20, architetti Sergio Petrini e Giuseppe Vallifuoco.

⁴³ *Progettare in Costa Disegni, spazi e architetture nella Gallura del secondo Novecento*, a cura di M. Scalzo, Firenze 2005.

⁴⁴ B. BANDINU, *Narciso in vacanza*, Cagliari, AM&D, 1994, p. 100.

stessi punti, e in particolare il problema urbanistico, allora legato ad una legge obsoleta come la n. 1150 del 1942, o i centri storici e la riqualificazione delle città. E, naturalmente, mette in evidenza l'eterogeneità dei contributi in perfetta sintonia con il clima culturale dell'epoca. Per la Sardegna vengono, di volta in volta, premiati quartieri (Latte Dolce a Sassari e La Palma a Cagliari, rispettivamente nel 1961 e 1962), opere pubbliche (Facoltà di Agraria a Sassari e di Ingegneria a Cagliari nel 1966 e 1969, Carceri a Nuoro nel 1962), costruzioni per vacanze (Timi Ama, la casa di Riva a Stintino, l'albergo Pontinental nel 1964, la casa Marana nel 1969), un edificio industriale (C.i.e.r. a Monastir nel 1969). Il panorama è piuttosto composito e va anche precisato che nel caso non fossero state già pubblicate nella rivista, le opere premiate sono illustrate attraverso brevi schede che riportano, almeno parzialmente, il parere della giuria. Per quanto riguarda, per esempio, l'unico complesso industriale premiato se ne sottolinea «la purezza tecnologica» che consente «di leggervi la correttezza di una ricerca rivolta ad ottenere un prodotto edilizio fondato su meditati motivi strutturali e tecnologicamente orientati»⁴⁵. Aspetti legati alla struttura e alle proprietà espressive del materiale sono segnalati anche per la facoltà di Ingegneria cagliaritano, interessata da una parziale prefabbricazione a piè d'opera⁴⁶, mentre della facoltà di Agraria a Sassari si mette in rilievo l'aspetto compositivo formato da tre contenitori edilizi «a sviluppo orizzontale e degradanti con le terrazze previste per la sistemazione nel terreno»⁴⁷.

Hanno un particolare rilievo però le carceri di Nuoro su progetto di Mario Ridolfi che, in altre riviste, beneficiano di due presentazioni di notevole spessore, affidate come sono a Paolo Portoghesi e a Giorgio Muratore⁴⁸. Pur con qualche riserva, si mettono in evidenza l'adesione alla storia locale e, quindi, la cura nella scelta dei materiali (granito e mattoni), riferibile in qualche modo alla bicromia di certo Romanico, grandemente diffuso nel Medioevo sardo, e l'interessante matrice geometrica sulla quale poggia l'intero progetto (che, occorre ricordarlo, risale al 1953-55 ma fu rea-

⁴⁵ *Premi regionali IN/ARCH Sardegna*, in «L'architettura», n. 197, 1972, p. 755. Ne sono progettisti gli ingegneri Luciano Deplano e Carlo Aymerich.

⁴⁶ M. REBECCHINI, *Istituti scientifici per la facoltà di ingegneria di Cagliari*, in «L'architettura», n. 180, 1970, pp. 366-375. Il progettista è l'ingegnere Enrico Mandolesi.

⁴⁷ *Premi regionali IN/ARCH Sardegna*, in «L'architettura», n. 157, 1968, pp. 540-541 (architetti Fernando Clemente e Maria Geltrude Sirca Clemente).

⁴⁸ P. PORTOGHESI, *Le carceri di Nuoro*, in «L'architettura», n. 102, 1964, pp. 870-879; G. MURATORE, *Le nuove carceri di Nuoro*, in «Controspazio», n. 3, 1974, pp. 44-49.

lizzato dieci anni dopo). Sia Portoghesi che Muratore coglievano comunque il momento di transizione nella carriera professionale di Mario Ridolfi, poi ancora attivo per diversi anni.

Tra le segnalazioni delle riviste non mancano costruzioni di notevole interesse progettate da alcuni tra i protagonisti dell'architettura del dopoguerra: innanzi tutto il Padiglione della Cassa per il Mezzogiorno, realizzato a Cagliari nel 1953 da Adalberto Libera con la collaborazione di Giorgio Girardet per le complesse strutture in cemento armato. Oggi l'articolo redatto da Ludovico Quaroni risulta ancor più importante poiché illustra il manufatto prima dei pesanti rimaneggiamenti dell'edificio originario che hanno cancellato completamente la leggerezza nelle forme e nelle strutture con il tamponamento degli spazi aperti⁴⁹. Viene esaltata la potenzialità del materiale utile a trasferire «le condizioni statiche sul piano dell'espressione plastica», con l'indubbia «testimonianza di una vena poetica e di un serio metodo di ricerca e di lavoro»⁵⁰.

Sempre seguendo l'ordine cronologico è opportuno segnalare la sede della Società Elettrica Sarda, poi ENEL, a Cagliari, su progetto di Gigi Ghò, presentato su "Edilizia Moderna" con una scheda essenziale, che mette però in rilievo i dati strutturali e i materiali, corredata da piante e sezioni completate da fotografie ancor più preziose poiché la costruzione ha subito adeguamenti (scale antincendio), aggiunte e mutamenti⁵¹ (fig. 4).

Infine, un *outsider*, presentato da "L'architettura" con simpatia mal celata, è il gruppo dei progettisti della nuova sede del Banco di Sardegna di Sassari, realizzata perfettamente secondo i disegni esecutivi (circostanza alquanto rara!) con un rinnovamento dell'immagine dell'istituto bancario legato alla funzionalità anziché alla magniloquenza monumentale di certe soluzioni coeve⁵². Un altro progetto per l'istituto bancario, oggetto di un concorso non privo di polemiche, è quello di Sergio Lenci, riprodotto sen-

⁴⁹ L. QUARONI, *Padiglione della Cassa per il Mezzogiorno a Cagliari*, in «L'architettura», n. 1, 1955, pp. 21-22. Alcune pagine tornarono anche in *1955-2005, rassegna vecchi progetti*, in «L'architettura», nn. 600-1-2, 2005, in occasione del cinquantenario della rivista che ha cessato le pubblicazioni nel 2005.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Sede della Società Elettrica Sarda*, in «Edilizia Moderna», n. 74, 1961, pp. 67-72.

⁵² *Banco di Sardegna a Sassari*, in «L'architettura», n. 203, 1972, pp. 302-309 (arch. Tomaso Badano, Augusto Battaglieri, Lionello Calza). Si pensi agli edifici bancari di tipo "monumentale" realizzati pochi anni prima a Cagliari, sul luogo dell'antico Mercato civico nel largo Carlo Felice, (F. MASALA, *Architettura dall'unità d'Italia*, cit., p. 245)

za alcun commento con altre opere dello stesso architetto tra le quali la planimetria dell'ospedale psichiatrico di Nuoro⁵³.

Sono invece saltuarie le presenze di alcuni tipi di architetture quali le chiese e gli edifici scolastici e, in genere, inseriti in riviste di settore poco diffuse tra un pubblico più ampio. Il primo tipo è perfettamente coerente con l'attenzione quasi nulla degli architetti del Novecento verso l'architettura religiosa così che anche la Sardegna rispecchia tale situazione e, pur avendo alcuni pregevoli esempi, questi non sono mai segnalati⁵⁴. Le poche eccezioni, sulle pagine sia di riviste religiose che di testate specifiche, riguardano momenti e problemi differenti. Il primo è la chiesa di S. Domenico a Cagliari, che, pesantemente colpita dai bombardamenti aerei del 1943, fu oggetto di un'interessante ricostruzione, da parte di Raffaello Fagnoni, che preservava solo in parte i resti gotico-rinascimentali. Proprio il lungo articolo contenuto in "Architetti", rivista emanata dalla facoltà di Architettura fiorentina, analizza il problema della distruzione bellica e quello della ricostruzione che, dopo polemiche e schermaglie, approdò ad una soluzione felice anche dal punto di vista strutturale, ampiamente illustrata attraverso immagini, fotografie del plastico, grafici⁵⁵. Lo scrittore Piero Bargellini ne dà invece una lettura attenta ma più sensibile ai valori artistici, pur concludendo che «L'importanza della ricostruzione è data dalla modernità (e quindi sincerità) delle soluzioni strutturali, che si sono venute ad innestare, senza fatica e senza frattura, sull'antico monumento cagliaritano, ricreando un'unità stilistica e ambientale, capace di suscitare ancora una suggestione mistica, insieme con una espressione di non manierata, scadente, o peggio ancora decadente religiosità»⁵⁶.

Dello stesso Raffaello Fagnoni la rivista "Architetti" presenta il tempio votivo di Iglesias, interessante per la soluzione del doppio volume che avreb-

⁵³ *Progetti di Sergio Lenci*, in «Controspazio», n. 3, 1970, pp. 42-44. Un'altra struttura sanitaria sarda è pubblicata da B. VIRDIS, *Il nuovo Brefotrofo di Cagliari*, in «La nuova tecnica ospedaliera», n. 12, 1961, pp. 455-468 (ing. Galiani e architetti Marabotto e Petrilli).

⁵⁴ Ne è esempio la chiesa per il Borgo Porto Conte, non realizzato, su progetto di Luigi Figini e Gino Pollini (1951-52). Rientrava nell'iniziativa UNRRA-CASAS per l'accoglienza dei profughi giuliani e includeva un complesso religioso con canonica e oratorio, posti su un dosso collegato al borgo sottostante tramite una gradonata (C. BLASI, *Figini e Pollini*, Milano, Ed. di Comunità, 1963, p. 234).

⁵⁵ R. FAGNONI, *Ricostruzione della Chiesa di S. Domenico in Cagliari*, in «Architetti», n. 3, 1950, pp. 15-24.

⁵⁶ P. BARGELLINI, *La ricostruita chiesa di S. Domenico a Cagliari*, in «Fede e Arte», n. 4, 1960, pp. 372-381.

be consentito di ricavare nel livello inferiore vasti ambienti per le opere parrocchiali. Il progetto, accuratamente illustrato con i disegni quotati e diverse fotografie del plastico, venne completamente stravolto nell'odierna chiesa del Sacro Cuore⁵⁷.

Occorre attendere gli anni Novanta per trovare la chiesa Stella Maris di Porto Cervo, che, in certo modo, riassume le architetture della Costa Smeralda nelle forme tondeggianti, nel ricorso all'intonaco bianco, nell'uso del granito locale per sostegni e pavimentazione⁵⁸.

Per ciò che concerne le scuole, invece, sono due le segnalazioni e entrambe in provincia: gli esempi assai differenti rispecchiano in modo esemplare la "vocazione" delle riviste che ne ospitano la presentazione. La scuola di Cabras (OR), su progetto di Giuseppina Marcialis e Elio Piroddi, fruisce di una descrizione ampia e articolata, anche nei dettagli tecnici, che esalta l'uso generalizzato del calcestruzzo a vista, pure nell'interno, dando quindi particolare rilievo alle strutture, vicine a un brutalismo senza eccessi e compiacimenti⁵⁹. L'intervento di Bonorva, dovuto invece a Fausto Emanno Leschiutta, attivissimo nelle ricerche teoriche sugli edifici scolastici, avviate negli anni Settanta dal Ministero della Pubblica Istruzione, fa proprie queste istanze, proponendo il nucleo centrale del fabbricato per un uso anche pubblico nell'auditorio e nella palestra. La stessa pianta, perfettamente modulare, rimanda alla normativa e inserisce il fabbricato nel contesto, disegnando «un termine a questa parte del paese»⁶⁰.

La scuola media di Sassari nel quartiere popolare del Sacro Cuore, pur potendosi considerare la più interessante costruita in Sardegna nel dopoguerra (1956), appare tardivamente solo in un articolo comprensivo dell'opera di Luigi Pellegrin⁶¹. Concepita per unità funzionali, che superano

⁵⁷ R. FAGNONI, *Tempio votivo ad Iglesias*, in «Architetti», n. 6, 1951, pp. 15-20. Tra i pochissimi altri esempi si può ricordare la chiesa del Sacro Cuore in Nuoro (arch. B. Viridis e ing. A. Zoppi), *Chiese nuove*, in «Fede e Arte», n. 9-11, 1956, pp. 362-363.

⁵⁸ L. SERVADIO, *Le pietre e il mare*, in «Chiesa oggi», n. 3, 1993, pp. 68-73. Il progetto è di Michele Busiri Vici (1968-69). Nello stesso numero compare anche un altro articolo di M. CEROLI, A. CASCELLA, *Una fuga di gabbiani verso il sole*, pp. 74-78, riguardante un intervento di arredo sacro dei due artisti nella chiesa di Porto Rotondo.

⁵⁹ *Scuola Cabras*, in «L'industria delle costruzioni», n. 93-94 (7-8), 1979, lug-ago, pp. 342-345.

⁶⁰ *Edilizia scolastica: teoria e problemi, Edilizia scolastica documentazione* (sulla scuola di Bonorva) in «Edilizia scolastica», n. 19-20, 1981, pp. 19-20, 62-65.

⁶¹ R. PEDIO, *Luigi Pellegrin: poli e itinerari della materia nello spazio*, in «L'architettura», n. 300, 1980, pp. 294-315. Il co-progettista è Ciro Cicconcelli.

la tradizionale e schematica serie di aule disimpegnate da un corridoio per concentrare e distinguere le varie attività educative, l'edificio sassarese è al centro della ricchissima esperienza di scuole realizzate da Pellegrin secondo una ricerca coerente e sperimentata anche all'interno del Centro studi per l'edilizia scolastica del Ministero della Pubblica Istruzione tra gli anni Cinquanta e Settanta.

In realtà già nel 1952 era stata presentata su "Domus" una scuola singolare, progettata da Carlo De Carli e Marco Comolli per la miniera di Montevecchio, ma non realizzata. All'interno di una riflessione più generale interessante l'architettura e la «ricerca di una continuità vivente fra la natura esistente e l'architettura sopraggiunta», tipica del pensiero di De Carli, l'edificio si basa su pareti liberamente spezzate e articolate intorno a fulcri di spazio, interno ed esterno, decisamente lontane da *standards* tradizionali⁶². Nello stessa occasione fu pubblicata anche la foresteria di Monteponi, invece realizzata, con schemi volumetrici perfettamente integrati nel paesaggio minerario secondo uno sviluppo continuo nello spazio che riprende un concetto espresso da De Carli già nel 1944: «la casa non è un oggetto, posato sul terreno ma di ogni cosa intorno è la continuazione»⁶³.

Sulla stessa linea teorica dello scritto di De Carli si pone un intervento di Dario Passi molto più tardo pubblicato su "Controspazio", una rivista alternativa nata intorno a Paolo Portoghesi dopo il Sessantotto. L'articolo, infatti, riguarda la progettazione in un momento di profonda crisi dell'istruzione universitaria e riporta, a corredo del testo, undici esperienze maturate nella facoltà romana ma riguardanti luoghi isolani come Sassari, Alghero, Santa Teresa di Gallura, Palau e il lago Coghinas per tipi di intervento eterogenei: abitazioni, alberghi, servizi, presentati con ricchezza di apparati grafici ma senza nessun commento⁶⁴. Qualche anno dopo due dei progettisti, Giangiacomo D'Ardia e Giancarlo Maini, pubblicheranno su "Casabella" l'ampliamento della casa comunale di Palau⁶⁵.

Nel periodo compreso tra il 1953 e il 1972 furono espletati alcuni concorsi: si tratta del Palazzo del Consiglio Regionale, del Teatro civico, dell'Anfiteatro romano e del polo universitario, tutti a Cagliari, ai quali si aggiungono poche altre occasioni come il Palazzo dei Congressi di Alghero e

⁶² C. DE CARLI, *Dell'architettura*, cit., pp. 6-8.

⁶³ C. DE CARLI, *Continuità*, cit., p. 57.

⁶⁴ D. PASSI, *L'idea di progettare*, in «Controspazio», n. 3, 1976, pp. 26-41 (progetti dello stesso Passi e di Emilio Zoagli, Giangiacomo D'Ardia e Giancarlo Mainini).

⁶⁵ *Il progetto fra professione e ricerca*, in «Casabella», n. 449, 1979, pp. 40-41.

l'ospedale di Macomer. Di alcuni si trova traccia nelle pagine delle riviste, a cominciare dalle vicende annose della sede della Regione Autonoma della Sardegna, complicate da incertezza nella scelta del luogo e dalle reiterate interruzioni⁶⁶. Nel 1959 «L'architettura» presentava il progetto vincitore del secondo grado, redatto da Fernando Clemente e Mario Fiorentino, sospendendo il giudizio fino alla realizzazione definitiva (conclusa soltanto nel 1988) pur nel riconoscere «il metodo di coerenza e di serietà, senza i pericolosi acuti che spesso denunciano bizzarria»⁶⁷ (fig. 5).

Anche le interminabili avventure della ricostruzione del teatro Civico, distrutto dalle bombe del 1943, approdarono nel 1965 a un concorso nazionale, presentato nella rivista di Bruno Zevi con ampiezza di documentazione per i primi tre classificati e i cinque progetti vincitori del 4° premio *ex-aequo*⁶⁸. Su trentaquattro elaborati fu prescelto quello di tre architetti bergamaschi (Luciano Galmozzi, Pierfrancesco Ginoulhiac e Teresa Ginoulhiac Arslan), ma il teatro fu inaugurato soltanto nel 1993 ancora incompleto e con molte varianti, dopo vicende complesse riguardanti anche cause giudiziarie tra il progettista-direttore dei lavori – Ginoulhiac – l'impresa e il Comune (fig. 6).

In realtà l'attenzione di altre riviste si appuntò sul progetto di Maurizio Sacripanti, ben più interessante e stimolante, soprattutto per una città di media grandezza come Cagliari: prevedeva, infatti, una sala polivalente da realizzare con una tecnologia avanzata (fig. 7). L'interesse suscitato dall'avveniristico progetto di Sacripanti fu pari alle polemiche che coinvolsero lo stesso progettista e che in tempi lunghi diedero ragione ad una «macchina» divenuta poi paradigmatica delle possibilità tecnologiche e combinatorie di una struttura polifunzionale⁶⁹.

Con un chiaro riferimento a Walter Gropius fin dal titolo, il Total teatro di Sacripanti fu presentato da «Domus» con uno stralcio della relazione

⁶⁶ F. MASALA, *Architettura dall'Unità d'Italia*, cit., p. 263, sch. 156; F. MASALA, *Dall'antico Palazzo Viceregio all'attuale sede del Consiglio*, in corso di stampa.

⁶⁷ *Palazzo del Consiglio Regionale Sardo a Cagliari*, in «L'architettura», n. 45, 1959, pp. 164-167. Si veda anche V. MOSSA, *Sardegna Il Palazzo della Regione a Cagliari*, in «Urbanistica», n. 7, 1951, p. 78.

⁶⁸ *Concorso nazionale per il teatro comunale di Cagliari*, in «L'architettura», n. 123, 1966, pp. 582-591; R. PEDIO, *Cagliari, teatro comunale*, in «L'architettura», n. 433, 1991, pp. 858-869.

⁶⁹ «L'Unione Sarda», 8 ottobre 1965; B. ZEVI, *Vince il pompiere con sei voti a cinque*, in «L'Espresso», 17 ottobre 1965.

e con una serie di immagini atte a rimarcare le possibilità tecniche e organizzative per una destinazione a usi diversi⁷⁰.

Anche la raffinatissima rivista di Eugenio Battisti "Marcatrè", segnata da splendide copertine e da un impaginato innovativo, presentò il lavoro di Sacripanti, parzialmente corredato dalla relazione e associato ad altri progetti per teatri tra i quali quello di Portoghesi, sempre per Cagliari⁷¹. Questo progetto aveva guadagnato il quarto premio, *ex aequo* tra altri cinque, e veniva accompagnato dall'interessante relazione che metteva in evidenza la nuova funzione sociale di servizio pubblico dell'edificio, dove «il rifiuto della forma chiusa, della armonia statica discende dalla ricerca di un colloquio con la città»⁷² (fig. 8). La sala, invece, «concepita come un vaso centrifugo dalle pareti variamente curvate, in modo da definire diversi sfoci planimetrici che mirano a sottolinearne la dinamica», compare nella copertina di un numero de "L'architettura"⁷³.

Il progetto di un gruppo comasco di architetti, sempre per il teatro di Cagliari, inaugurò la rubrica dal titolo "L'architettura interrotta" di "Controspazio", riservata a «una condizione di sospensione, un arresto innaturale, intenzionale o provocato» dei progetti e quindi adattissima a ospitare esiti di concorso. L'edificio bloccato in una forma regolare ha nella torre scenica il punto di forza tanto che viene messo in evidenza il ruolo preminente della sezione «strutturalmente generatrice dell'intero edificio, proprio perché la variabilità della sua figura è la variabilità stessa dell'organismo»⁷⁴.

I risultati del concorso di idee per l'Anfiteatro Romano, risalente alla fine del 1972, furono illustrati da "Parametro" con ampie critiche, riguardanti cinque progetti, ai quali andò un rimborso spese, senza alcun risultato pratico. Erano tutti, infatti, interventi pesanti sulle parti antiche, occultate o pesantemente manomesse con strutture teoricamente mobili, ma quasi sempre estremamente difficili da rimuovere, così da ribadire l'annoso problema dell'utilizzo e dell'intervento in strutture antiche nate con altri pre-

⁷⁰ *Il Total Teatro di Maurizio Sacripanti*, in «Domus», n. 437, 1966, pp. 1-11.

⁷¹ *Progetti per il concorso del Teatro Comunale di Cagliari 1965*, in «Marcatrè», n. 19-22, 1966, pp. 260-264, 270-274.

⁷² *Ibidem*, p. 262.

⁷³ «L'architettura», n. 124, 1966. La citazione è in *ibidem*, n. 123, 1966, p. 590.

⁷⁴ L. PATETTA, *Una prassi progettuale*, in «Controspazio», n. 1, 1969, pp. 44-45 (architetti Enrico Mantero, Silvano Cavalleri, Piero Locatelli e Giorgio Medri).

supposti e da adattare a situazioni di spettacolo, drammaturgiche e tecnologiche, completamente diverse⁷⁵.

L'unico aspetto positivo parve l'atto di coraggio dell'amministrazione civica, che ricorreva ad un concorso nazionale contro la prassi consolidata dell'incarico a tecnici collaudati e di fiducia, considerato che in Italia le competizioni erano diventate «una delle rare occasioni per sviluppare un dibattito sull'architettura, via via che meno frequenti si fanno le occasioni dovute alle commesse private, o quando addirittura pare instaurarsi in chi detiene le leve del potere politico e nelle istituzioni in genere una vera e propria "paura dell'architettura" e dei suoi possibili contenuti di rinnovamento»⁷⁶. A conferma di tale riflessione è il fatto che in qualche misura i progetti per l'Anfiteatro risentissero della lezione tecnologica di Maurizio Sacripanti per una concezione aperta della macchina teatrale e, successivamente, museale come avverrà nel *Centre Georges Pompidou* di Parigi (Piano&Rogers).

Il concorso per la sistemazione dell'Università di Cagliari fornì invece l'occasione per riflessioni più ampie, apparse più volte nei periodici specializzati, prestandosi a considerazioni più generali che coinvolgevano anche il rapporto tra il progetto e la legislazione vigente per l'edilizia universitaria nel momento delicato della nascita dei dipartimenti. Nel 1977 "Casabella" fece un interessante confronto tra i concorsi per le nuove sedi universitarie di Firenze, Cagliari, Cosenza e Salerno, individuando differenti indirizzi compositivi e riservando una pagina al progetto vincitore per Cagliari, dovuto al gruppo di Luisa Anversa Ferretti⁷⁷.

Più tempestivamente, su "Controspazio", già nel 1973 Renato Nicolini aveva dedicato al concorso cagliaritano una ricchissima presentazione con i tre progetti vincitori e uno segnalato per un rimborso spese (quello del gruppo Siola, ricomparso nel numero dedicato alla XV Triennale di Milano della stessa rivista)⁷⁸. Al di là del bilancio non lusinghiero sulla prassi

⁷⁵ *Concorsi L'Anfiteatro Romano a Cagliari*, in «Parametro», n. 27, 1974, pp. 34-39. Le vicende travagliate dell'antico monumento romano ripresero con un pesantissimo intervento di copertura lignea delle gradinate (2002), poi rimosso tra molte polemiche tra il 2012 e il 2017.

⁷⁶ *Ibidem*, parole di Paolo Portoghesi riportate a p. 34.

⁷⁷ G. e M. REBECCHINI, *I concorsi per nuovi insediamenti universitari*, in «Casabella», n. 423, 1977, p. 45. Per un approfondimento delle vicende cagliaritane cfr. S. PUDDU, M. TATTARA, F. ZUDDAS, *Territori della conoscenza: un progetto per Cagliari e la sua università*, Macerata, Quodlibet 2017.

⁷⁸ R. NICOLINI, *Astuti come colombe*, in «Controspazio», n. 5, 1973, pp. 4-49; *Architettura e ragione*, in «Controspazio», n. 6, 1973, p. 60.

concorsuale i progetti sono presentati attraverso ampi stralci delle relazioni e un sostanzioso apparato di disegni decisamente esaurienti.

Per completezza si segnala che nelle riviste specializzate comparvero anche diversi articoli su monumenti o sistemazioni di spazi pubblici, riguardanti Sassari e Nuoro e quasi sempre legati soprattutto all'attività di Costantino Nivola⁷⁹.

Come spartiacque della attenzione differente verso la Sardegna potrebbe individuarsi il concorso internazionale per la sede del Credito Industriale Sardo a Cagliari (1985-86). La straordinaria partecipazione di ben centotrenta gruppi di progettazione fu sottolineata anche dalla rassegna dei progetti più interessanti mostrati nella Cittadella dei Musei di Cagliari e poi a Roma e Venezia, accendendo i riflettori sull'isola. Tutto si concluse con la realizzazione del progetto di Renzo Piano, vincitore *ex aequo* con il team di Alberto Spisito⁸⁰ (figg. 9-10). Era richiesto un edificio in una nuova piazza che potesse diventare un punto di riferimento per la collettività e uno spazio di relazione per i cittadini. In realtà, proprio questo aspetto non si è realizzato e ancora oggi la costruzione riveste interesse soprattutto per il sistema integrato di supervisione e di controllo degli impianti tecnologici, di sicurezza e comunicazione.

Frattanto cominciavano ad emergere gli architetti sardi della nuova generazione (ma comunque sempre di formazione e laurea nelle facoltà peninsulari) tanto da determinare l'attenzione nei loro confronti grazie anche ad alcune riviste che, affiancandosi a quelle storiche, avevano un particolare riguardo verso i cambiamenti. È questo il caso del lungo servizio nella rivista "d'Architettura" (fig. 11), particolarmente attenta alla generazione più giovane, che inaugurava con la Sardegna una ricognizione sullo stato dell'architettura nel nostro Paese, presentando opere di architetti nati dopo la Seconda guerra mondiale⁸¹. Si

⁷⁹ *A Sassari, mostra dell'artigianato sardo*, in «Domus», n. 328, 1957, pp. 37-44; *Concorso nazionale per il monumento alla Brigata Sassari*, in «L'Architettura», n. 57, 1960, p.212; *Progetto per un monumento in Sardegna di Costantino Nivola*, in «Domus», n. 406, 1963, pp. 34-35; *Piazza per un poeta*, in «Domus», n. 465, 1968, pp. 8-9; A. SANNA, *Una piazza come opera d'arte: Costantino Nivola a Nuoro*, in «Storia della città», n. 48, 1988, pp. 87-92. Curiosamente, invece, lo spazio collettivo di Ales dedicato a Gramsci compare soltanto in un periodico non specializzato: A. DEL GUERCIO, *Santuario d'arte semplice per Gramsci*, in «Rinascita», 6 maggio 1977).

⁸⁰ F. GURRIERI, *Una piazza per Cagliari*, Venezia, Marsilio, 1986; *Una piazza per Cagliari*, in «Domus», n. 673, 1986, pp. 6-7; P. RIGHETTI, *Renzo Piano a Cagliari*, CIS, in «Modulo», n. 179, 1992, pp. 170-181.

⁸¹ V. CAPPIELLO, *Architettura contemporanea in Sardegna*, in «d'Architettura» n. 3, 1991, pp. 36-55.

tratta di un gruppo di realizzazioni in varie località che costituiscono «un notevole contributo al chiarimento dei rapporti di necessità fra ‘appartenenza al luogo’ (in senso culturale, più che geografico) e ‘estraniazione’ dallo stesso (nel senso di una appartenenza ad un circuito ormai ‘internazionale’»⁸². Naturalmente i risultati (e il giudizio) variano ma la rassegna conserva la sua validità per lo stato dell’arte sul finire del secolo che annovera anche altri contributi sparsi e dedicati a opere e professionisti di varia tendenza⁸³.

Non mancano riferimenti sporadici e isolati ad altre costruzioni che appaiono in riviste di varia importanza mentre alla fine del Novecento c’è ancora qualche spazio per nomi illustri quali Aldo Rossi con il suo Centro commerciale Terranova⁸⁴, il venerando Giovanni Michelucci per il teatro di Olbia⁸⁵ e lo scultore Mario Ceroli con il teatro di Porto Rotondo⁸⁶.

In conclusione, si può sostenere che il lungo *excursus* attraverso l’esame delle riviste specializzate offre uno spaccato assai significativo dell’architettura in Sardegna per tutto il secondo Novecento. A fronte di un testo, in genere, essenziale, gli articoli presentano un ampio corredo di piante, sezioni e dettagli e di fotografie così da rendere la presentazione delle varie costruzioni particolarmente utile per professionisti, tecnici, studenti, facendoli diventare esempi da esaminare, da studiare e da cui, eventualmente, attingere. Non è infatti casuale che l’apparato iconografico diventi ancor più ricco negli articoli concernenti case e ville al mare e i loro interni⁸⁷. Natural-

⁸² *Ibidem*, pp. 36-37. Si tratta di opere di R. Mennella, G. Vallifuoco e I. Steingut, A. Lino, G. Lai e G. Sequi, G. Maciocco e dello Studio SPA.

⁸³ L. BISCOGLI, *Scuola media a Cabras*, in «L’industria delle costruzioni», nn. 93-94, 1979, pp. 5-12; F. DINELLI, *Casa Crivelli a Sinnai*, *ibidem*, pp. 13-20; F. GAROFALO, *Vallifuoco e Steingut: progetti e opere recenti*, in «L’industria delle costruzioni», n. 229, 1990, pp. 6-21; STUDIO PROFESSIONISTI ASSOCIATI, *Una Scuola e Una cooperativa di abitazioni a Cagliari*, in «L’industria delle costruzioni», n. 259, 1993, pp. 22-31; M. FAIFERRI, *Opere recenti di Giovanni Maciocco*, in «L’industria delle costruzioni», n. 272, 1994.

⁸⁴ M.G.Z., *Centro commerciale Terranova*, in «Abitare», n. 373, 1998, pp. 192-197.

⁸⁵ E. RANZANI, *Giovanni Michelucci. Complesso teatrale ad Olbia*, in «Domus», n. 723, 1991, pp. 33-43. Si tratta dei disegni di studio realizzati dall’architetto nel 1990, poco prima della sua scomparsa come inizio di un *iter* travagliato per mancanza di fondi, e non solo, che caratterizza il progetto.

⁸⁶ Inaugurato nel 1995, il teatro ha origine da un’idea dello scultore Mario Ceroli, realizzata dagli architetti Gianfranco Fini e Marina Sotgiu. È evidente il richiamo alla “*frons scenae*” della tradizione romana (F. MASALA, *Architettura dall’Unità d’Italia*, cit., pp. 292-293).

⁸⁷ In diversi casi si ricorre anche all’elenco dei fornitori con un chiaro intento promozionale.

mente è bene ribadire che le presenze (e, soprattutto, le assenze!) sono frutto di scelte redazionali che, di conseguenza, forniscono uno spaccato parziale del panorama costruttivo dell'isola. Si tratta di scelte talvolta coraggiose, talaltra dovute a fatti contingenti (i premi IN/ARCH, per esempio), ma tutte interessanti riguardo a una serie di edifici che mostrano la vivacità e l'eterogeneità degli interventi, in perfetto accordo con le linee più generali del panorama italiano. È infatti impossibile, e non sarebbe neppure corretto, individuare in queste architetture caratteri comuni sia per l'arco di tempo affrontato, sia per le differenze derivate da aspetti economici o dal tipo di committente, oltre che, beninteso, per la formazione e la personalità dei singoli progettisti. È altrettanto vero, però, che si rileva una preponderanza schiacciante di progettisti non sardi, di scuole diverse che vanno da quella romana a quella fiorentina, all'altra che genericamente possiamo chiamare "settentrionale" (Torino, Milano, Venezia). Ciò fornisce l'occasione per un cenno anche fugace alle difficoltà che i giovani sardi hanno dovuto affrontare per accedere agli studi universitari di architettura, considerata la mancanza totale di essi nell'isola fino a tempi recentissimi⁸⁸.

Dopo la gloriosa Scuola di Gaetano Cima, l'architetto cagliaritano formatosi a Torino e a Roma, attiva dal 1840 al 1864⁸⁹, la mancanza di studi dedicati influenzò pesantemente il numero di architetti locali: nel 1929 il Sindacato Interprovinciale Fascista Architetti contava appena 5 iscritti in tutta l'isola, nessuno dei quali era laureato in una Scuola Superiore specifica. Due, infatti, erano ingegneri ai quali la legge consentiva comunque l'iscrizione (Flavio Scano e Giacomo Crespi, ingegnere capo dell'Ufficio Tecnico del Comune di Cagliari), gli altri tre erano professori di disegno architettonico diplomati all'Accademia di Belle Arti (Salvatore Rattu, Angelo Misuraca e Francesco Giarrizzo), e quindi architetti *ope legis*, avendo goduto di una sanatoria, per aver svolto "lodevolmente" la professione da almeno cinque anni⁹⁰.

In quel periodo, nonostante le ripetute richieste di Rattu, il tentativo di istituire il biennio della facoltà di architettura ebbe dal Sindacato Nazio-

⁸⁸ F. MASALA, *Di facoltà in facoltà*, in «Arte Architettura Ambiente», n. 11, 2007, p. 13.

⁸⁹ A. DEL PANTA, *Un architetto e la sua città. L'opera di Gaetano Cima (1805-1878) nelle carte dell'Archivio comunale di Cagliari*, Cagliari, Ed. della Torre, 1983; F. MASALA, *Architetture di carta Progetti per Cagliari (1800-1945)*, Cagliari, AM&D, 2002, pp. 72-97.

⁹⁰ L. 24 giugno 1923, n. 1395, art.10. Cfr. F. MASALA, *Architettura dall'Unità*, cit., pp. 229-237.

nale soltanto generiche assicurazioni senza risultati tangibili⁹¹. Continuava così l'emigrazione culturale e formativa degli studenti sardi, fortemente penalizzati dalla mancanza di strutture universitarie idonee. Se si esclude Mario Vodret, architetto nel 1923, i primi veri laureati sardi saranno Odone Devoto e Ludovico Mossa nel biennio 1938-1939. Ne seguiranno altri successivamente, diventando tredici nel 1946, ma il numero degli architetti sardi sarà sempre esiguo, almeno fino agli anni Ottanta del Novecento. Al contrario il ritmo di crescita fu subito rapidissimo nelle altre regioni⁹². Certamente queste circostanze hanno inciso sull'intervento di questi professionisti anche in termini di quantità, riducendo notevolmente il dibattito culturale che, se da una parte ha interessato frequentemente e, spesso, vivacemente i problemi urbanistici e del territorio, i centri storici, il paesaggio, è stato molto meno dinamico nel campo delle costruzioni soprattutto pubbliche. L'auspicio è che questa rassegna possa contribuire a una riflessione meditata anche sulla qualità dell'architettura di quel periodo, e non solo.

Per ora l'architettura in Sardegna si basa su interventi di piccola caratura, realizzati da studi professionali di dimensioni medie, in contrapposizione con una breve stagione che aveva visto la presenza di maestri dell'architettura internazionale nelle due edizioni di FestArch (Festival Internazionale dell'Architettura) del 2007 e del 2008. Ciò aveva acceso speranze e aspettative di interventi di grande prestigio, regolarmente commissionati, anche a partire dalla vittoria di Zaha Hadid nella competizione per il Museo dell'arte nuragica e contemporanea ("Betile") sul fronte mare a oriente di Cagliari⁹³. Questa stagione fu prontamente archiviata anche con la rinuncia alla realizzazione del museo cagliaritano.

È certo però che appare tardiva l'istituzione di ben due facoltà di architettura in Sardegna al volgere del secolo XXI. La prima, gemmata nel 2002

⁹¹ Risale invece al 1940 l'avvio dei corsi di ingegneria, dapprima mineraria, poi con altri indirizzi tra i quali quello di ingegneria civile attivato nel 1955. Ci fu anche chi come Giovanni Lilliu, da consigliere della Regione Sardegna, auspicava, in un'interrogazione all'assemblea, la necessità di lasciare liberi i terreni intorno alla facoltà di Ingegneria anche nella prospettiva dell'istituzione di quella di Architettura "non ancora concessa nonostante le reiterate sollecitazioni" (*L'Unione Sarda*, 28 aprile 1970. In tutti quegli anni il quotidiano ospitò un vivace scambio di opinioni e di notizie).

⁹² D. CALABI, *L'architetto*, in *Storia d'Italia Annali 10, I professionisti*, a cura di M. MALATESTA, Torino, Einaudi 1996, pp. 337-375.

⁹³ <https://www.domusweb.it/it/architettura/2006/10/27/betile-zaha-zadid-vince-il-concorso-per-il-museo-dell-arte-nuragica-e-contemporanea.html> (ultimo accesso novembre 2022).

dall'Università di Sassari con sede ad Alghero, e la seconda, nata dalle ceneri della facoltà di Ingegneria civile (sezione edile) di Cagliari nel 2006, sembrano in contrapposizione anziché puntare verso una collaborazione o, addirittura, una unione più proficua⁹⁴. La sfida è aperta e affronta la globalizzazione del terzo millennio: si tratta ora di comprendere se ciascuna di esse acquisterà una sua particolare e personale autonomia.

⁹⁴ Cfr. G. MACIOCCO, *La Facoltà di Architettura dell'Università di Sassari Sede di Alghero*, in «Arte Architettura Ambiente», n. 11, 2007, pp. 14-17; C. AYMERICH, *La Facoltà di Architettura dell'Università di Cagliari*, in «Arte Architettura Ambiente», n. 11, 2007, p. 18-21.

APPENDICE FOTOGRAFICA

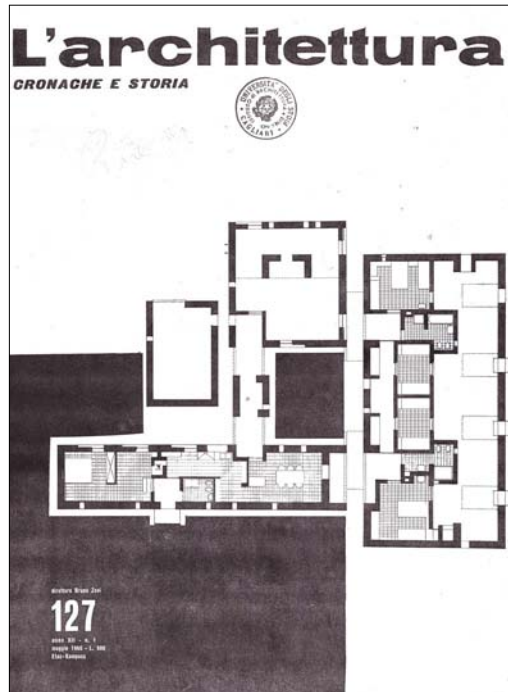
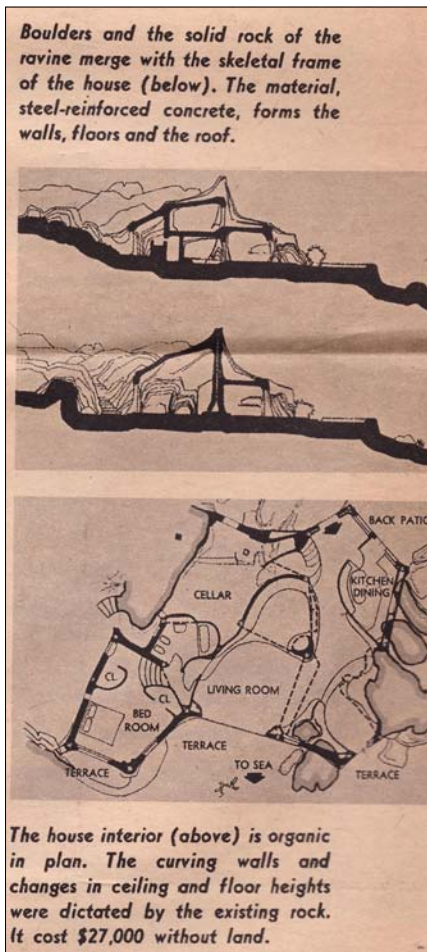


Fig. 1. Umberto Riva, *Casa a Stintino*, pianta (L'architettura, 127, 1966).

Fig. 2. Alberto Ponis, *Casa Martinez a Punta Sardegna* (The New York Times Magazine, 1972).

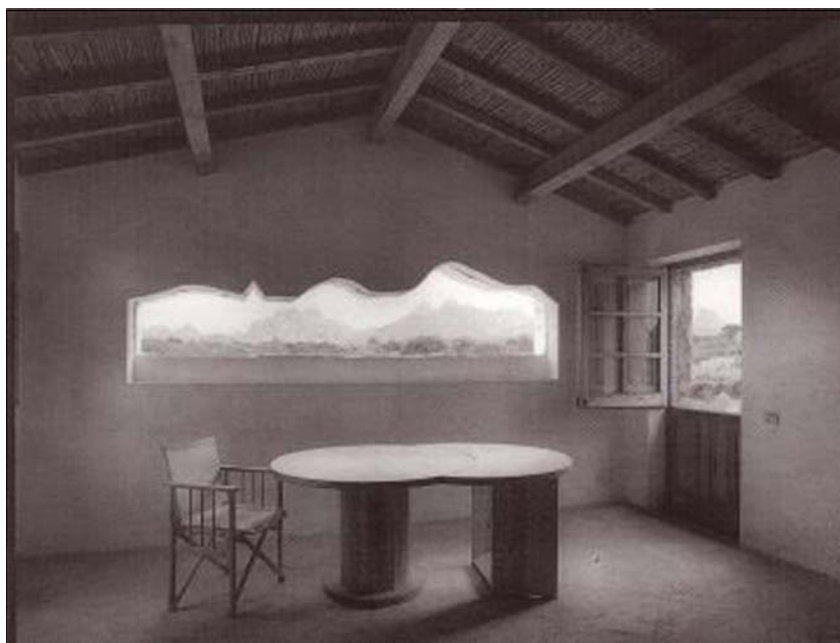


Fig. 3. Corrado Levi, *Casa a Palau* (Ottagono, 111, 1994).



Fig. 4. Gigi Ghò, *Sede della Società Elettrica Sarda a Cagliari* (Edilizia Moderna, 74, 1961).



Fig. 5. Mario Fiorentino e Fernando Clemente, *Palazzo del Consiglio Regionale a Cagliari*, plastico (*L'architettura*, 45, 1949).

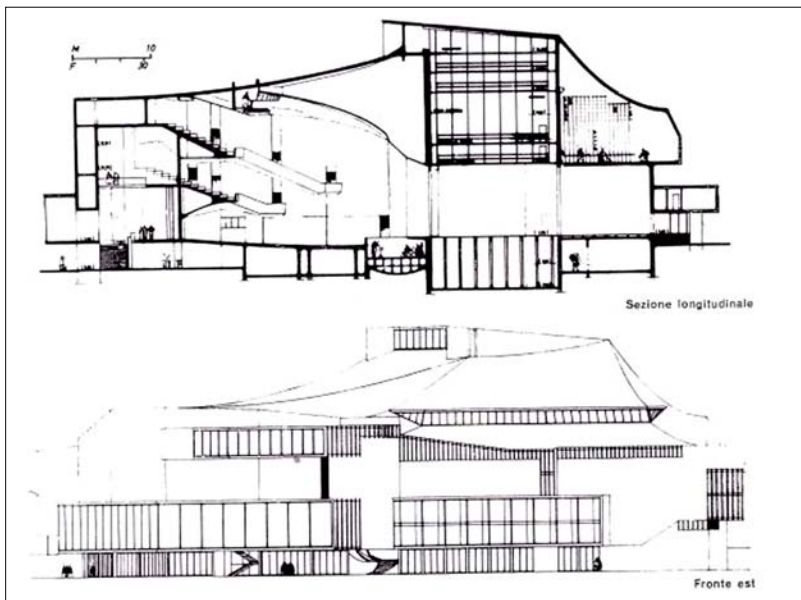


Fig. 6. Luciano Galmozzi, Pierfrancesco Ginoulhiac, Teresa Arslan Ginoulhiac, *Teatro Comunale di Cagliari*, disegni di progetto, (*L'architettura*, 433, 1991).

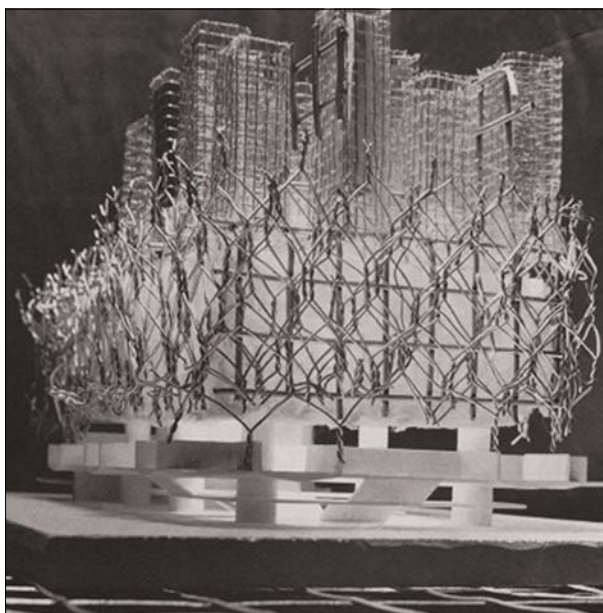


Fig. 7. Maurizio Sacripanti, *Teatro Comunale di Cagliari*, 2° premio (Domus, 437, 1966).

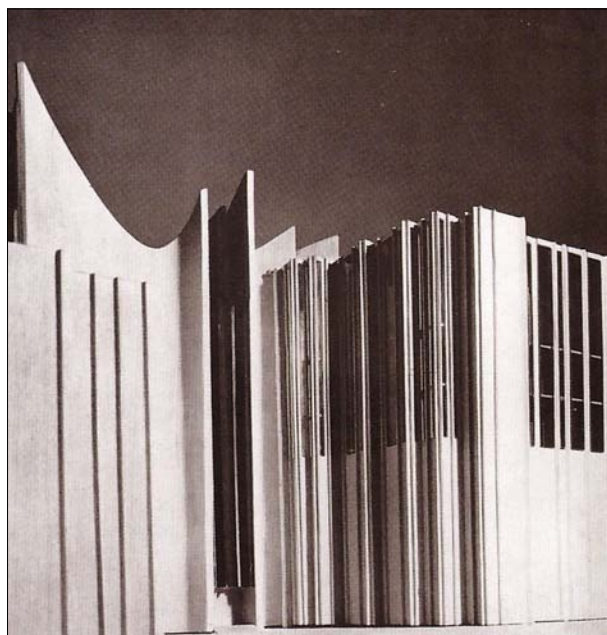


Fig. 8. Paolo Portoghesi, *Teatro Comunale di Cagliari*, 4° premio ex aequo (Marcatrè, 19-22, 1966).

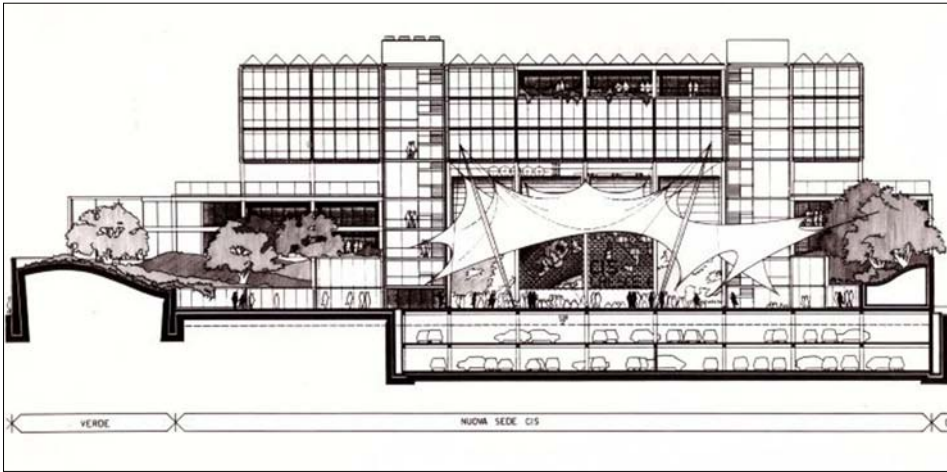


Fig. 9. Renzo Piano, *Progetto* “Una piazza per il CIS” (cartella stampa).



Fig. 10. Alberto Sposito, *Progetto* “Una piazza per il CIS”, 1° premio ex aequo (cartella stampa).

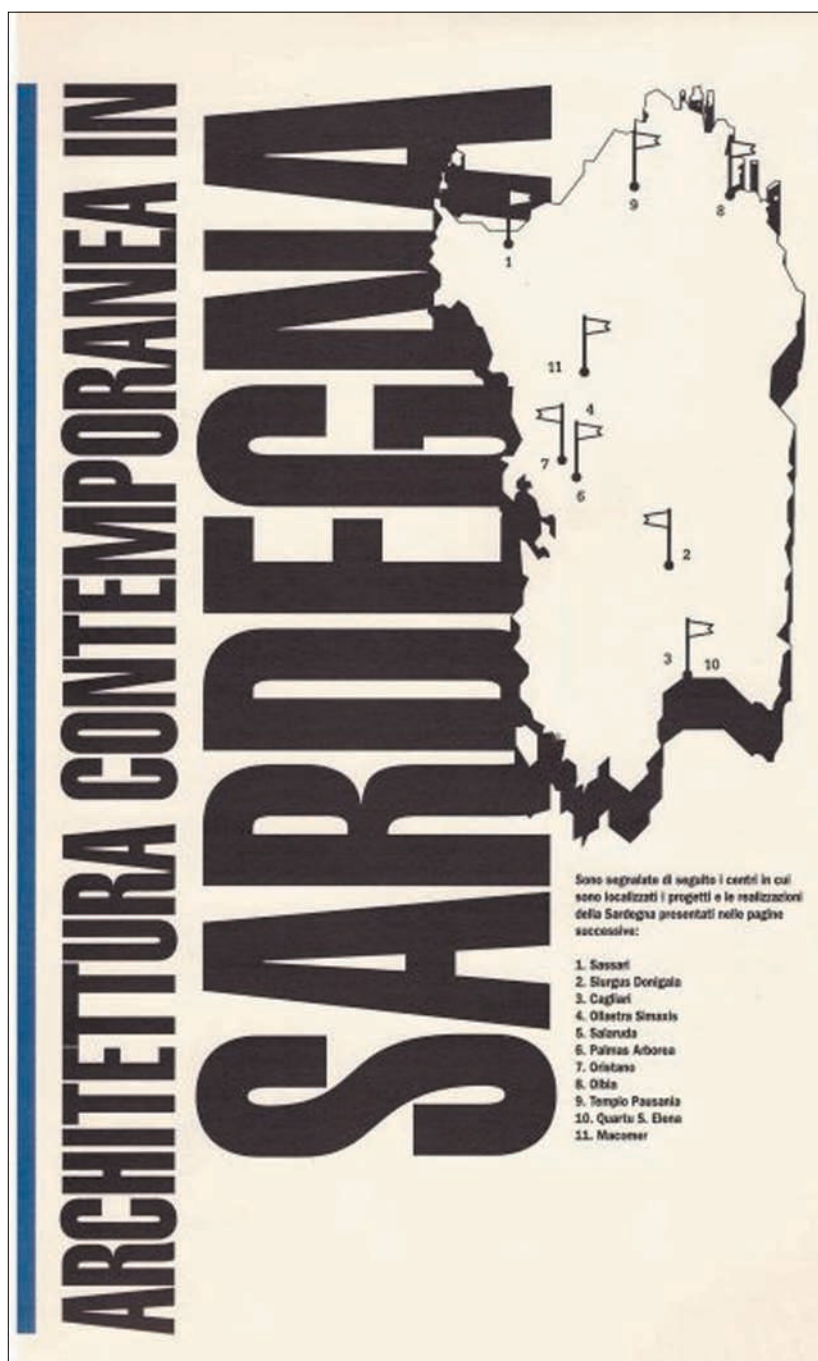


Fig. 11. *Architettura contemporanea in Sardegna* (d'Architettura, 3, 1991).

GIORGIO PELLEGRINI

“LE LOCOMOTIVE DALL’AMPIO PETTO...”

IL MITO FERROVIARIO NELLE ARTI E NELLA STORIA
DEL NOVECENTO

SOMMARIO: 1. «... come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi». - 2. L'Ottobre e le locomotive.

1. «... *come enormi cavalli d'acciaio imbrigliati di tubi*». – “*Pi SSSSSSTON CHAUDIERE!*” – pistone, caldaia – due termini dal lessico ferroviario, opportunamente scanditi in francese, erano il copione sintetico di Marinetti, quando si esibiva nella memorabile *performance* onomatopeica che lo vedeva sibilare e sbuffare, sorta di umana locomotiva, quelle due parole ripetute con cadenza sincopata. Sonorità poetico-meccaniche dell’inventore elettrico del Futurismo che lasciano intendere il ruolo prepotente – anche in senso estetico – dei rumori ferroviari nella colonna sonora del Novecento. Un secolo incorniciato, non solo nell’ambito delle arti visive, dalla doppia linea lucente dei binari, con tanto di treno a trapassare, fumigante alfiere metallico della modernità, gallerie – d’arte – palcoscenici, cinema e rivoluzioni di quella ruggente stagione delle Avanguardie.

Ed è nel laboratorio futurista che clangori e colori di ferrovia si materializzano con maggiore insistenza, a partire dal proclama marinettiano che risuona nel primo Manifesto del 1909: “Noi canteremo... le locomotive dall’ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli d’acciaio imbrigliati di tubi”. Boccioni, Carrà, Depero, Pannaggi, Severini hanno lasciato sulla tela la traccia violenta del passaggio del treno, registrata nelle diverse coniugazioni del verbo dinamico di quell’avanguardia: dalla scomposizione sintetica e il divisionismo movimentista del primo futurismo, alla ricostruzione plastica dei solidi policromi, comunque lanciati a corsa sulla strada ferrata, nel secondo e ultimo atto dell’itinerario futurista. Quello successivo alla Grande Guerra: Armageddon macchinico del secolo Venti, che si scatena all’alba del 6 agosto del 1914, nel nome fiammeggiante del treno, quando undicimila convogli ferroviari si snodano con precisione teutonica dalle stazioni tedesche all’assalto d’Europa.

Inizia così il delirio d'acciaio del nostro Occidente. Che continua, sino a incontrare in quegli stessi binari di guerra i treni imbandierati della rivoluzione russa, coperti dalle forme colorate dei futuristi rossi del paese dei soviet.

Improvvisamente femmina invece, quasi a sdrammatizzare il riflesso metallico dell'incubo bellico appena scomparso, è la locomotiva che si umanizza, nella pantomima meccanica di Depero – *ANIHCCAM DEL 3000* – per innamorarsi del timido capostazione. È la stessa, gioiosa visione di macchine e di progresso, dopo la tragedia delle trincee, che domina il primo esplicito omaggio musicale a sua maestà il treno: *PACIFIC 231. Mouvement symphonique* di Honegger, sei minuti di orchestra che parte, fila tumultuosa sul pentagramma sino a fermarsi in un tripudio sibilante di vapore, proprio come quella possente locomotiva che faceva sognare l'Europa elegante degli anni venti. La leggendaria *Pacific 2-3-1* che solcava fulminante le notti di Francia, da Parigi al Mediterraneo, trascinandosi dietro la lussuosa carovana del *Trein Blue*: le insuperate carrozze in mogano e acciaio, laccate di blu, cariche del bel mondo d'allora. Vero treno *déco* che diventerà simbolo di un'epoca e ancora intollererà da solo un raffinatissimo balletto della compagnia russa del grande Diaghilev, ideato da Cocteau, musicato da Milhaud e arredato da Picasso.

Nel Treno Blu prende forma insomma lo slancio dorato della grande cultura borghese del primo dopoguerra: le locomotive che attraversavano con modestia metafisica gli spazi silenti degli enigmi dipinti di De Chirico, prima del conflitto, trapassano ora con protervia insolente di surrealismo il caminetto di marmo bianco sognato da Magritte. Ed è ancora l'euritmia simmetrica delle bielle ad accompagnare il "ritorno all'ordine" della pittura occidentale nell'interludio tra le due guerre: dal precisionismo affilato dell'americano Sheeler, al realismo magico delle rotaie deserte del suo connazionale Hopper, per culminare con le geometrie perfette e inquietanti della tedesca "Neue Sachlichkeit". *Die Lokomotive* di Grossberg: il primo piano del muso compatto di un bolide ferroviario irrompe imperioso nel perimetro della tela, a cogliere in flagrante il legame esplicito che collega finalmente, nel nome di una nuova essenzialità, arte, design e treno. Nella forma ferroviaria dipinta da Grossberg si legge insomma la stessa, ansiosa sintesi dinamica ricercata da Schlemmer nei laboratori del Bauhaus, primo tempio moderno del disegno industriale e raro gioiello culturale della Repubblica di Weimar.

Febbre di volumi smussati, di linee fluide, di immacolate carenature, che prende l'Europa degli anni trenta e vede anche due campioni del nostro Razionalismo – Pagano e Ponti – alle prese con lo splendido elettrotreno ETR

200, figlio elegante della già sintetica Littorina, degno di sfilare sotto le volte ardite delle coeve stazioni “futuriste” che Mazzoni dissemina nell’Italia del ventennio. Ma sono le grandi strade ferrate americane il vero, immenso palcoscenico del trionfo di quella formula aerodinamica applicata al treno: la *streamline*, che perfeziona in modi ineguagliati le lucenti livree metalliche delle locomotive di Loewy e dei suoi epigoni e imitatori. Esito formale che incarna una maturazione finale, dopo tre decenni di suggestioni estetiche, di elaborazioni teoriche, di sperimentazioni tecniche: dallo slancio iniziale del Futurismo italiano, alle soluzioni del Bauhaus, sino alla parata di splendide sculture saettanti sui binari tra Atlantico e Pacifico.

Treni d’arte, che accompagnano quel terzo decennio del secolo verso l’abisso di un altro conflitto immane, con tutti i suoi orrori meccanici: il Treno Blu della grande cultura occidentale si trasforma nei mille Treni Neri della follia disumana, dell’Olocausto.

Passa la guerra, insieme alla prima metà del Novecento e non gli sopravviverà a lungo l’ansimare furioso della locomotiva a vapore surriscaldato. Pierre Schaeffer fissa il ricordo sonoro di quell’era ferroviaria nel terzo dei suoi *Quatre études de bruits*, dedicato ai *Chemins de fer*, un collage rumorista di scambi, fischi e cozzar di vagoni che sarebbe piaciuto a Marinetti. Si chiude così l’epoca dei giganti fuliginosi dalle grandi ruote d’acciaio, che hanno fatto sognare generazioni di artisti. Una fine già annunciata dall’ansia di rinnovamento degli anni trenta che cresce, dopo la parentesi bellica, sino a produrre altri prodigi sulle strade ferrate del mondo, tali da intimidire – veri capolavori su rotaie – una produzione estetica che sconta la crisi del confronto con una tecnologia capace di stupire più dell’arte.

All’inizio del terzo millennio un viaggio in treno ad alta velocità è autentica esperienza estetica: l’artista ormai è l’ingegnere e il designer che modella e arreda quella macchina emozionante, solo il compositore ha forse ancora qualche spazio per “decorare” in musica questi splendidi bolidi. È il caso di Michael Nyman e della sua gagliarda *MGV: Musique à Grand Vitesse*, composta su commissione delle ferrovie francesi per il viaggio inaugurale del primo *TGV*, il *Train à Grand Vitesse*. Nell’incalzante melodia postmoderna dell’inglese sembra risuonino insieme, ancora una volta, tutti i ritmi felici di chi lo ha preceduto, da Marinetti a Honegger, a cantare lo spirito immortale di un grande secolo e dei suoi grandi treni.

2. *L’Ottobre e le locomotive*. – Nell’ampia corte alberata, che si apre dietro il moscovita Museo Centrale delle Forze Armate, brillante del suo verde mi-

metico tirato a lucido, si impone subito all'attenzione del visitatore, l'immane carapace corazzato di un autentico treno blindato – *l'Orientale Rosso* – risalente all'epoca della Guerra Civile tra bianchi e bolscevichi.

Forme sintetiche, queste del treno blindato "50-64", resecate da un rigore militare che non è lontano dall'uguale ansia razionale e innovativa delle coeve avanguardie dell'arte del novecento. Si coglie insomma, nella nuova e insolita suggestione plastica di quel bolide fasciato di ferro, la forma compatta di un simbolo efficace del "nuovo" del secolo venti, capace di riunire nel suo profilo guerresco e insieme estetico lo spirito del tempo, gravido di rivoluzione come desiderio ansioso di innovazione – anche violenta – nella politica, nell'arte, nella vita. Si spiega allora l'entusiasmo cubo-futurista di Gino Severini per quei mostri loricati, nati negli arsenali ferroviari della Grande Guerra, cui dedicherà – nel 1916 – uno dei suoi dipinti più famosi: *Le trein blindé*. E se i futuristi italiani sceglieranno spesso le tematiche ferroviarie – militari e non – per i loro quadri, quelli russi, coinvolti in pieno nel moto rivoluzionario dell'ottobre del '17, sapranno invece trasformare i treni in giganteschi quadri semoventi.

Pressati da impellenti esigenze di alfabetizzazione e propaganda, i bolscevichi individuano subito nelle strade ferrate una rete rapida e funzionale di diffusione delle idee rivoluzionarie e gli artisti, conquistati dal nuovo credo politico, si mettono subito all'opera sulle fiancate esterne dei vagoni, che diventano ben presto vistosi e ambulanti musei all'aperto. Nascono così, nel novembre del 1918, gli *agit-poed*, i treni-propaganda equipaggiati con biblioteche, tipografie, cinema, teatri, portati in giro per l'immensità del territorio russo, sontuosamente decorati da un vero esercito di pittori.

Temi e linguaggi di quest'arte sui binari variano, dal realismo didascalico, dichiaratamente propagandistico, sino ai confini dell'astrazione cubo-futurista, senza trascurare l'illustrazione satirica, a segni e colori violenti, nello stile di Majakovsky o ancora gli stilemi geometrici e floreali della tradizione popolare russa. Di quell'epopea iconografica non è sopravvissuto niente, a parte qualche splendido bozzetto, conservato presso il Museo del Teatro di Mosca e le vecchie foto che mostrano i fianchi dipinti del "Cosacco Rosso", del "Rivoluzione d'Ottobre" o di altri *agit-poed* di cui s'ignora l'immancabile nome di battaglia.

Con l'avvento e l'intensificarsi della guerra civile questa singolare consuetudine ferroviaria, divisa tra propaganda e cultura, andrà scomparendo incalzata da ben altre esigenze di trasporto e mobilità: ai pacifici treni dipinti succedono, sulle sconfinite strade ferrate della Russia, i temibili treni

“scolpiti” dalle sopra citate futuristiche blindature. Resta, tuttavia, la locomotiva – simbolo forte di progresso e velocità nel nome della macchina – bene al centro dell’iconografia sovietica: dalla grafica pubblicitaria all’illustrazione per l’infanzia, sino ai tessuti stampati. Figura familiare ed entusiasmante, si ritaglia un ruolo di rilievo anche in quella sorta di gioielleria di regime rappresentata dai distintivi di merito, in bronzo o argento vivacemente smaltati, che adornano il petto degli eroi del lavoro, dei ferrovieri *udarniki* e *stakhanoviti*.

La lunghissima stagione del cosiddetto Realismo Socialista vede nuovamente l’iterazione continua del soggetto ferroviario e del suo intatto valore simbolico e propagandistico, nelle arti figurative, nella musica, nel cinema e nella letteratura dell’URSS. E le locomotive diventano soggetto prediletto e moltiplicato nella retorica dell’unico gusto ufficiale, ultimo rifugio dell’estremo anelito futurista e costruttivista, nelle mitografie proletarie di Yuri Pimenov o del più famoso Alecsandr Dejneka. “Lottiamo contro le rovine” s’intitola un famoso quadro, dipinto da quest’ultimo nel 1919, dove il muso volitivo di una possente locomotiva si fa emblema ferrigno della resistenza rossa alla controrivoluzione dei Bianchi: è il primo esempio di un repertorio infinito che si moltiplicherà, di lì a poco, in centinaia di varianti nella pittura di regime e riuscirà, a volte, a liberarsi dalle stucchevolezze della retorica, specie quando la foga visionaria di un macchinismo, ancora futurista, saprà restituire al treno l’antica vitalità del prodigio meccanico capace di rivaleggiare con la stessa arte.

Nel cinema poi, basta la semplice apparizione della prestanta dinamica della locomotiva, per sventare la banalità della propaganda. A provarlo valgono le sequenze ferroviarie de *La Linea Generale* di Ejzenstein, dove l’energia instancabile dello stantuffo si fa da sola interludio costruttivista, che rischia di oscurare la stessa esplicita intenzione allegorica della scena. Uguale effetto salvifico si registra sia ne *La sesta parte del mondo* che ne *L’uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov. Persino in musica le coraggiose dissonanze di Sciostakovich sembrano ospitare insospettite allusioni sonore al mondo delle stazioni, come nel misterioso *Interludio* de *Il Naso*.

Ma è nella letteratura, lontano dalle suggestioni dei suoni e delle immagini, fisse o in movimento, che questa funzione salutare del treno si avverte con maggior sollievo, e gli aromi forti del ferro e del carbone dei nodi ferroviari si insinuano nella prosa ingabbiata dalla regola estetica di regime. È il caso di Andrej Platonov, diplomato al Politecnico ferroviario di Voronez, autore che oscilla tra tentazioni d’avanguardia e ossequio al Rea-

lismo Socialista, vittima illustre e vitale di quella terribile contraddizione cui molti artisti furono costretti sotto il giogo staliniano. Ebbene è ancora la strada ferrata ad attraversare – trasversale – i due corni del dilemma Platonov, sempre garante di una sua poesia meccanica e metafisica sia nella diafana saga di Zachar Pàvlovic, l'uomo innamorato delle locomotive, che immaginava il cielo come un nodo ferroviario, sia nel racconto *All'alba di una nebulosa giovinezza*, tutto costruito con le pennellate gravi del realismo socialista, dove Ol'ga, sovietica eroina della ferrovia, si muove tuttavia leggera come una ninfa futurista tra freni e scambi e caldaie fiammeggianti.

Bisognerà attendere gli anni ottanta per leggere intero tutto l'orrore che l'arte e la cultura ufficiali erano riuscite a nascondere al mondo per oltre mezzo secolo. Per scoprire la vergogna dell'universo concentrazionario sovietico nei *Racconti di Kolyma*, narrati da un sopravvissuto da quell'inferno: Varlam Shalamov. E in quella cronaca scarna e affilata come un bisturi ritornano i treni: strumenti di sofferenza e di morte stavolta. Che si materializzano più volte nella descrizione accurata dei famigerati vagoni penitenziari "stolypin" – dal nome del ministro zarista che li ideò – muniti di gabbie, feritoie e inferriate, crudeli veicoli di un'umanità umiliata e offesa nella sterminata ferrovia transiberiana. Ma anche treni della speranza, della libertà, nella prosa di Shalamov, come nel racconto *Inseguendo il fumo della locomotiva*, dove l'autore descrive l'ultimo atto del suo dramma di detenuto, deportato per sedici lunghi anni, nell'orrore del *gulag*: "Sì, era il mio sogno: sentire il fischio della locomotiva, vedere il suo fumo bianco serpeggiare lungo la massicciata della ferrovia. Aspettavo quel fumo bianco, aspettavo la locomotiva viva".

Finita tragicamente la stagione delle illusioni e del terrore, ammainate le bandiere di una rivoluzione fallita, sepolti e smascherati gli epigoni e i tiranni, resta tuttavia intatta, nella cultura russa del novecento, con il suo slancio di schietto vitalismo, di immortale ottimismo futurista, quella "locomotiva dall'ampio petto" che aveva fatto sognare un secolo.

SARA CAREDDA

IL NAZARENO DEL RESCATE DELLA CHIESA DELLE
CAPPUCCINE DI CAGLIARI. MECCANISMI DI DIFFUSIONE
E VARIANTI DI UN'ICONOGRAFIA MADRILENA

SOMMARIO: 1. Introduzione. - 2. *El Cristo de Medinaceli*. - 3. La diffusione dell'iconografia. -
4. La variante del mezzo busto.

1. *Introduzione*. – “Sicuramente siete passati molte volte in quella scaletta o in quel tratto di strada che, da Via Manno, portano ad uno dei lati maestosi ed imponenti del Castello. Lì, sotto il muro roccioso tagliato a picco, si trova un'umile chiesa addossata al suo convento. È, lo sapete tutti, la residenza delle M.M. Cappuccine [...] Forse, invece, non sapete che queste monache sono venute dalla Spagna, che conservano con straordinaria cura tutta la storia del convento scritta in ispannole, lingua che capiscono perfettamente [...] probabilmente non sapete neanche che la tanto venerata immagine del Gesù Nazareno che si trova nella chiesa è la riproduzione di un'altra esistente in Madrid”¹.

Con queste parole Joaquín Arce descriveva nell'ormai lontano 1966 il secolare vincolo tra le monache cappuccine del capoluogo sardo e la penisola iberica. L'ispanista non tralasciava un breve riferimento a una delle immagini più venerate della loro chiesa: un pregevole dipinto settecentesco di forma ovale che ancora oggi presiede uno degli altari laterali e che rappresenta Cristo a mezzo busto con la corona di spine sul capo (fig. 1). La figura, che emerge da un fondo scuro, indossa una tunica verde che lascia scoperto il collo, cinto dallo scapolare trinitario. Lo sguardo, rivolto verso il basso, è di grande intensità. Le mani, legate da una corda all'altezza dei polsi, sono particolarmente grandi e dimostrano una notevole cura da parte dell'artista nella resa di dettagli anatomici come le lunghe dita, la tensione muscolare e le vene.

L'opera, nota come *Gesù Nazareno* o *Cristo del Riscatto*, è rimasta in secondo piano negli studi storico-artistici sul barocco in Sardegna e manca ancora di un'attribuzione e di una datazione certa, nonché di un'analisi ico-

¹ J. ARCE, *Aria di Spagna al convento delle clarisse di Cagliari*, in «Tribuna della Sardegna», a. 1, n. 2, 1966, p. 10.

nografica approfondita. Già descritta dal canonico Giovanni Spano, che la identificò come “un quadretto molto bello ed antico”², è stata recentemente presa in esame da Fabrizio Tola in un articolo su questa medesima rivista³. Nel presente saggio ci prefiggiamo di tornare sull’argomento nel ricordo di Renata Serra, che fu tra le prime a dedicarsi allo studio delle relazioni storico-artistiche tra la Sardegna e la Spagna inaugurando una linea di ricerca che resta tuttora feconda. Il nostro obiettivo è quello di analizzare le origini e le varianti di quest’iconografia proveniente da Madrid, nonché le vie di diffusione che portarono al suo approdo a Cagliari.

Com’è noto, le monache cappuccine giunsero in Sardegna nella seconda metà del Seicento: il 23 aprile del 1673 cinque religiose partirono dal convento che lo stesso ordine reggeva presso la capitale spagnola con l’obiettivo di fondare un insediamento a Sassari⁴. La comunità, che si costituì formalmente tre mesi più tardi, visse all’inizio in condizioni di notevole penuria, come attesta una supplica di sostegno economico elevata nel 1674 alla regina Marianna d’Austria, reggente a nome del figlio Carlo II, che concesse alle monache il diritto di “sacar de ese Reino quatro mil estareles de trigo francos de los derechos ordinarios y extraordinarios [...] para perfeccionar su Iglesia y monasterio”⁵. Nonostante la generosa elargizione della Corona, l’edificazione della chiesa si protrasse per 17 anni e le religiose ne presero possesso solo nel 1690⁶. Presto anche dalla città di Cagliari giunsero numerose richieste affinché venisse fondata una comunità di cappuccine, per cui nel 1703 otto clarisse scelte personalmente dall’arcivescovo turritano José Sicardo (1702-1715) lasciarono il Capo di Sopra alla volta della capitale⁷, dove, nella piazza precedentemente riservata alle esecuzioni capitali, venne edificata una nuova chiesa dedicata alla Madonna della Pietà, con annesso monastero, presso cui la comunità si trasferì otto anni più tardi⁸.

² G. SPANO, *Guida della città di e dintorni di Cagliari*, Cagliari, Tipografia Timon, 1861, p. 238.

³ F. TOLA, *Devozioni iberiche nell’arte sarda del Seicento e del Settecento*, in «Archivio Storico Sardo», v. LI, 2016, pp. 433-481.

⁴ J. ARCE, *Aria di Spagna*, cit.; G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari. Notizie Storiche e Biografiche*, Cagliari, Tipografia S. Giuseppe, 1938, p. 35.

⁵ Archivio della Corona d’Aragona, *Consejo de Aragón*, reg. 334, cc. 118v-119r.

⁶ G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari*, cit., p. 38.

⁷ G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari*, cit., pp. 261-264.

⁸ M. DADEA, *Chiesa delle Cappuccine*, in «Arcidiocesi di Cagliari», Cagliari, Zonza, 2000, vol. 3, tomo 1, pp. 253-254.

La chiesa, di grande sobrietà in conformità all'austerità cappuccina, presenta una modesta facciata con un semplice portale e lo stemma sabau-do come unico elemento decorativo, che ricorda la prerogativa di "mona-sterio reale", concessa nel 1714 dall'imperatore Carlo III d'Asburgo e poi confermata nel 1733 da Carlo Emanuele III di Savoia⁹. L'interno è ad aula unica a volta con altare maggiore e due altari laterali, rispettivamente dalla parte destra e sinistra della navata, posti uno di fronte all'altro. Quello de-stro, di fattura settecentesca, presenta una semplice struttura in legno dorato con colonne tortili e capitello corinzio che sostengono un fastigio decorato da girali d'acanto e trabeazione dentellata superiore. Al centro, all'interno di una cornice dorata, è posto il *Nazareno*.

Le origini della tela sono avvolte nel mistero, anche se la tradizione la associa a due figure carismatiche che segnarono la storia della comunità cappuccina nel corso del XVIII secolo. La prima è quella di suor Marghe-rita Tatti, che prese i voti intorno al 1759. Secondo le fonti, la giovane esprime il desiderio di farsi monaca di clausura in tenera età, trovando però la ferma opposizione dei genitori. Il dipinto che ci riguarda sarebbe appartenuto alla sua famiglia, facendosi protagonista di un evento prodi-gioso: dalla tela, infatti, sarebbe uscita una voce che, rivolgendosi alla fan-ciulla, pronunciò la frase "tu sarai mia sposa!". A Margherita fu così conces-so il permesso di professare e di portare la miracolosa effigie con sé presso la sua nuova casa¹⁰.

La seconda protagonista è suor Maria Bernarda Montañana, religiosa di illustre famiglia iberica (era discendente in linea materna da san Francesco Borgia) e nipote dell'ultimo arcivescovo spagnolo di Cagliari, Bernardo de Cariñena (1699-1722)¹¹. Giunta in Sardegna in seguito alle vicissitudini della Guerra di Successione, nel 1727 professò presso il monastero caglia-ritano, di cui fu posteriormente badessa per 24 anni e dove morì in odore di santità nel 1794¹². La monaca ebbe sempre una grande devozione per il

⁹ G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari*, cit., pp. 57, 268-272.

¹⁰ G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari*, cit., p. 126.

¹¹ La giovane, al secolo Maria Eulalia, prese i voti con il nome di Maria Bernarda proprio in omaggio all'illustre zio.

¹² G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari*, cit., pp. 170-189. Il monastero cu-stodisce un dipinto che ritrae suor Maria Bernarda Montañana inginocchiata davanti al crocifisso con un libro in mano e un rosario che pende dall'abito. Il cartiglio specifica che si tratta del *verdadero retrato* della religiosa. Come segnalato da Fabrizio Tola, si conserva anche una descrizione dei suoi solenni funerali e il testo del sermone pronunciato in tale

Nazareno, tanto che un'altra tradizione afferma che sarebbe stata proprio lei a introdurre il culto a Cagliari e a fare eseguire il dipinto che ci riguarda¹³. Le fonti attestano, inoltre, che richiese e ottenne dalla Congregazione dei Riti il decreto per celebrare la festa ogni 23 di ottobre con officio e messa propria e l'indulgenza plenaria per i devoti¹⁴. Nel 1793, probabilmente per suo diretto interessamento, venne dato alle stampe il testo di una Novena che non solo certificava la popolarità del *Cristo del Riscatto* di Cagliari, ma anche che l'opera era una replica di un'altra venerata immagine conservata a Madrid¹⁵.

2. *El Cristo de Medinaceli*. – Il *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, o *Jesús Nazareno del Rescate*, più noto come *Cristo de Medinaceli*, è una scultura in legno policromo alta 173 cm e ancora oggi oggetto di una forte devozione presso la capitale spagnola, dove è protagonista di un'affollata processione della Settimana Santa e di un altrettanto sentita cerimonia del *besapiés* il primo venerdì di marzo¹⁶. Rappresenta Cristo in posizione stante, con i

occasione: Archivio Storico Diocesano di Cagliari (d'ora in poi ASDCA), *Cerimoniali*, vol. 185, n. 16, *Funerale di suor Maria Bernarda Montañana di Spagna, monaca cappuccina, la quale visse con gran fama di Santidad* (1795); J.B. SENES, *Oración funebre recitada del reverendo Juan Bautista Senes ex gesuita confessor de las RR. MM. Capuchinas de la ciudad de Caller en los solemnes funerales de la reverenda madre Sor Maria Bernarda Montagnana religiosa del mismo monasterio con la intervención del muy illustre Cabildo y muy illustre y magnífica ciudad*, Caller, en la emprenta Real, 1797; F. TOLA, *Devozioni iberiche*, cit., p. 433.

¹³ J. ARCE, *Aria di Spagna*, cit.

¹⁴ G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari*, cit., p. 126.

¹⁵ *Devoto exercicio que por nueve dias se puede hazer delante de la Venerable Imagen de Iesu Nazareno Divino Redentor del Mundo. Cuyo original se venera en la Iglesia de los RR. PP. Trinitario Descalzos del Rescate en la Corte de España, y su copia devotissima se venera en la Iglesia de las RR. MM. Capuchinas de Caller en Sardeña*, Caller 1793; J. ARCE, *España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas-Instituto "Jerónimo Zurita", 1960, pp. 297-298.

¹⁶ Sull'opera esiste un'abbondante bibliografia. Citiamo alcuni titoli di riferimento: S. SANTIBAÑEZ, *Estudios históricos acerca de la Sagrada Imagen de Jesús Nazareno*, Madrid, F. Moliner, 1910; B. DE CARROCERA, *La imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno o Cristo de Medinaceli*, Madrid, Jura, 1951; B. PORRES ALONSO, *Jesús Nazareno Rescatado en su tercer centenario*, Córdoba, 1982; B. CARROCEA, *El Cristo de Medinaceli. Origen, historia, devoción, culto*, Madrid, Centro de Propaganda, 1999; A. WITKO, *Gesù Nazareno riscattato*, Napoli, Ordine della Santissima Trinità, 1999; D. FERNÁNDEZ VILLA, *Historia del Cristo de Medinaceli*, León, Everest, 2007; E. GUEVARA PÉREZ, *El Cristo de Medinaceli y su archicofra-*

piedi scalzi, le mani legate e gli occhi semichiusi e rivolti verso il basso (fig. 2). Un'enorme corona di spine gli cinge il capo, fissata su una parrucca di capelli veri che scende sulla schiena; corpo e braccia sono interamente coperti da una lunga tunica che viene cambiata periodicamente in modo da adattarne il colore alla corrispondente festa liturgica. La rappresentazione corrisponde alla tipologia dell'*Ecce Homo*, cioè il momento della passione in cui Cristo, dopo essere stato interrogato da Pilato, venne portato fuori dal Pretorio e mostrato al popolo¹⁷.

Pur essendo attualmente custodita a Madrid, la statua venne originariamente realizzata intorno al terzo decennio del Seicento per la chiesa dei cappuccini di Siviglia¹⁸. In mancanza di riscontri documentali, il suo autore sarebbe uno scultore appartenente alla cerchia dei collaboratori e dei seguaci di Juan Martínez Montañés. Nello specifico sono stati proposti i nomi di Francisco de Ocampo, di Luis de la Peña e di Juan de Mesa¹⁹. Quest'ultimo è quel che trova più concordi gli studiosi, soprattutto per le consonanze stilistiche e iconografiche dei pregevoli *Nuestro Padre Jesús del Gran Poder* della chiesa sivigliana di San Lorenzo e del *Nazareno* della località cordobesa di La Rambla, opere di spicco del suo catalogo, con il *Cristo de Medinaceli*²⁰. Senza

día, Córdoba, Almuzara, 2019. Da segnalare, inoltre, gli atti di un convegno organizzato a León nel 2007: H.L. SUÁREZ PÉREZ, Ó. HERRERO HOLGUERA (a cura di), *Actas del VII Congreso y encuentro nacional de cofradías y hermandades dedicadas a las advocaciones de Jesús Nazareno, Cautivo, Rescatado, de Medinaceli: Dimensiones científica y cofrade*, León, Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y del Silencio, 2011.

¹⁷ L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996 (1957), vol. 2, tomo I, pp. 478-479.

¹⁸ B. CARROCEA, *El Cristo de Medinaceli*, cit., p. 30; D. FERNÁNDEZ VILLA, *Historia del Cristo de Medinaceli*, cit., p. 6. I cappuccini si insediarono ufficialmente a Siviglia nel 1627, anno in cui, previa autorizzazione dell'arcivescovo Diego de Guzmán (1625-1631), presero possesso di una piccola chiesa sita extramuros e dedicata alle sante Giusta e Rufina. L'edificio, troppo piccolo e malconcio, venne ricostruito e consacrato cinque anni più tardi.

¹⁹ A. WITKO, *Sobre la iconografía de Jesús Nazareno rescatado en los siglos XVII-XX*, in «Folia Historica Cracoviensia», vol. 10, 2004, pp. 431-447; D. FERNÁNDEZ VILA, *Historia de la imagen de Jesús Nazareno de Medinaceli de Madrid*, in H.L. SUÁREZ PÉREZ, Ó. HERRERO HOLGUERA (a cura di), *Actas del VII Congreso*, cit., pp. 213-222; G. GARLASCA RUIZ, *Jesús de Medinaceli en la imaginaria semanastera de Castilla y León: Historia, Iconografía, Difusión y Ejemplos*, in «Religiosidad popular: cofradías de penitencia», San Lorenzo del Escorial, R.C.U. Escorial-M^a Cristina, Servicio de Publicaciones, 2017, pp. 557-572.

²⁰ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Juan de Mesa: escultor de imaginaria (1583-1627)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1983 (1972), pp. 37-38. Juan de Mesa si specializzò in scene della passione di Cristo partendo dai modelli di Martínez Montañés. L'iconografia del *Nazareno*

entrare nello specifico, segnaliamo che il dibattito sul problema attributivo resta tuttora aperto. Ben documentato, invece, è il periplo che l'opera seguì dalla città del Guadalquivir fino ad arrivare a Madrid, degno di una trasposizione in chiave teatrale o letteraria. Fu precisamente la straordinaria storia della scultura, insieme al suo altissimo valore artistico, a contribuire in maniera decisiva alla diffusione della devozione.

Secondo le fonti, l'immagine venne inviata dall'Andalusia alla città di Mamora, che nel Seicento era una delle roccaforti spagnole sulla costa nordafricana. Qui i cappuccini reggevano una chiesetta presso cui vennero trasferite, tra il 1665 e il 1668, una serie di immagini sacre provenienti dalla loro sede sivigliana²¹, che pochi anni prima era stata colpita da un fulmine e posteriormente ricostruita e completamente ridecorata da Bartolomé Esteban Murillo²². In tali circostanze, quindi, si decise di ritirare le antiche suppellettili e di donarle a un convento "satellite"²³.

Nel 1681 la fortezza di Mamora venne assediata e conquistata dal sultano Muley Ismail, che ridusse la popolazione in schiavitù e fece oltraggiare

sarebbe, secondo Hernández Díaz, la più personale dell'artista, giacché proprio nelle diverse versioni che scolpì della scena prese maggiormente le distanze dai modelli del suo maestro. Cfr. anche: J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *El Maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura de su tiempo*, in «Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», num. 58, 1951, pp. 25-75; A. VILLAR MOVELLÁN, *El escultor Juan de Mesa en su centenario*, in M. PELÁEZ DEL ROSAL (a cura di), «El Barroco en Andalucía. Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba», Córdoba, Universidad de Córdoba - Diputación provincial de Córdoba, D. L. 1984-1987, tomo I, pp. 365-372; F. ZUERAS TORRENS, *Juan de Mesa y la escultura del Barroco*, in M. PELÁEZ DEL ROSAL (a cura di), *El Barroco en Andalucía. Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba*, Córdoba, Universidad de Córdoba - Diputación provincial de Córdoba, D. L. 1984-1987, tomo II, pp. 349-360.

²¹ B. CARROCEA, *El Cristo de Medinaceli*, cit., pp. 30-31.

²² Murillo realizzò per detta chiesa un complesso ciclo di dipinti, attualmente conservato quasi integro presso il Museo di Belle Arti di Siviglia, che comprendeva la decorazione dell'altare maggiore (con un programma iconografico in sette tele di varie dimensioni) e la realizzazione di otto pale d'altare per le cappelle laterali. Si tratta della commissione più importante mai ricevuta dall'artista, che vi lavorò per ben tre anni, tra il 1666 e il 1669. E. Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de sus pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010, pp. 133-146.

²³ Da segnalare anche che, lavori di ammodernamento a parte, quella di spedire immagini alle chiese africane doveva essere una pratica ben instaurata all'interno dell'ordine. Lo proverebbe un'ordinanza del capitolo provinciale degli stessi cappuccini di Andalusia che nel 1667 proibiva espressamente di ritirare "oggetti sacri" dalle chiese della provincia per mandarli dall'altro lato dello stretto di Gibilterra. D. FERNÁNDEZ VILLA, *Historia del Cristo de Medinaceli*, cit., p. 6.

gli oggetti sacri, tra cui il *Nazareno*, che secondo la tradizione sarebbe stato trascinato per le strade e addirittura gettato in una fossa con i leoni²⁴. Tuttavia, intervennero i padri trinitari scalzi nella persona di fra' Pedro de los Ángeles, che persuase il sovrano a liberare dietro pagamento di un riscatto non solo i captivi cristiani, ma anche un totale di 17 immagini che includeva l'opera che ci riguarda²⁵. Dette immagini "riscattate" vennero solennemente portate in processione per diverse città spagnole: prima Ceuta, poi Algeciras, quindi Siviglia e infine Madrid, dove nel gennaio del 1682 vennero accolte trionfalmente tra pubbliche dimostrazioni di giubilo²⁶. La scultura venne installata nella chiesa dei trinitari scalzi, che forse la fecero rimaneggiare parzialmente. Secondo Andrzej Witko, venne modificata la posizione delle mani per sottolineare con più decisione il concetto di schiavitù²⁷ e soprattutto venne aggiunto lo scapolare al collo del Cristo, che cominciò così a essere conosciuto come *Jesús del Rescate* e a essere associato all'ordine fondato da san Giovanni di Matha²⁸.

Al simulacro vennero presto attribuiti miracoli e prodigi di ogni genere, per cui la sua fama crebbe tanto che tra il 1686 e il 1689 fu necessario edificare una nuova cappella che venne suffragata del duca di Medinaceli, figura di spicco dell'aristocrazia di corte, che associò in tal modo il nome della sua

²⁴ L'episodio è descritto da un dipinto di Juan Valdés Leal conservato presso la Fundación Casa Ducal de Medinaceli.

²⁵ D. FERNÁNDEZ VILLA, *Historia del Cristo de Medinaceli*, cit., p. 9. Narra la leggenda che Pedro de los Ángeles la riscattò a peso d'oro, come illustra un dipinto settecentesco dell'antica chiesa trinitaria di Vic (Barcellona) che rappresenta una bilancia con il simulacro da una parte e il corrispettivo in monete dall'altra. In realtà, pur non essendosi conservati i documenti ufficiali della redenzione, il prezzo pagato per l'immagine fu probabilmente molto basso.

²⁶ B. CARROCEA, *El Cristo de Medinaceli*, cit., pp. 50-51.

²⁷ A. WITKO, *Gesù Nazareno riscattato*, cit., pp. 21-22. L'autore si basa su una considerazione tecnica: le mani sono in legno di cedro, mentre per il resto del corpo di Cristo era stato utilizzato il pino. Tuttavia, non è chiaro se tale differenza si debba a una volontà di modificare l'iconografia o più semplicemente a una questione di deterioramento delle parti più fragili del simulacro. Lo stesso Andrzej Witko ipotizza anche (pur senza citare le sue fonti) che l'opera fosse in origine non un *Ecce Homo*, ma un *Cristo Portacroce* (come il già menzionato *Nuestro Padre Jesús del Gran Poder*) e che la croce si perdesse durante la profanazione di Muley Ismail.

²⁸ Ricordiamo che l'Ordine della Santissima Trinità e degli schiavi era stato fondato da san Giovanni di Matha nel XII secolo con l'obiettivo di riscattare i cristiani fatti prigionieri dai musulmani. Dopo ogni redenzione i captivi liberati venivano cinti dallo scapolare trinitario.

nobile casa al *Nazareno*. Ma detta cappella si rivelò presto troppo piccola per il numero di devoti che riceveva, per cui venne ampliata nel 1716. Successivamente, in seguito alla soppressione degli ordini religiosi del 1835, la statua venne trasferita prima presso la chiesa madrileni di Montserrat, poi presso la parrocchia di san Sebastiano, per essere infine affidata nel 1895 ai padri cappuccini, che ne recuperarono così il possesso e che fecero costruire una nuova basilica ad hoc²⁹. L'ultimo capitolo della sua rocambolesca storia si produsse negli anni della Guerra Civile Spagnola (1936-1939), quando l'opera venne evacuata dalla *Junta del Tesoro* del governo repubblicano e portata a Ginevra, presso la sede della Società delle Nazioni, insieme ai più pregevoli dipinti del Museo del Prado³⁰. Solo alla fine del conflitto il *Nuestro Padre Jesús de Medinaceli* rientrò a Madrid, dove venne riconsegnato ai cappuccini e restituito all'omonima basilica dove ancora oggi è custodito.

3. *La diffusione dell'iconografia*. – Attualmente esistono numerosissime repliche scultoree, pittoriche e a stampa del prodigioso *Nazareno* di Madrid. Gregorio Marlasca ne ha contabilizzato 295 solo in Spagna, la maggior parte delle quali si concentra in chiese e cappelle della Castiglia e dell'Andalusia³¹. Al di fuori della penisola iberica se ne conserverebbero poi una trentina, sparse tra Italia, Austria, Germania, Ungheria, Polonia e Lituania, soprattutto nei complessi monastici dei trinitari scalzi³². Tale computo, seppur da considerare non completo giacché non include, per esempio, la tela delle monache cappuccine cagliaritanee, dimostra la straordinaria diffusione

²⁹ B. CARROCEA, *El Cristo de Medinaceli*, cit., pp. 50-53. A questo proposito segnaliamo che già nell'ultimo quarto del Seicento i cappuccini avevano fatto causa ai trinitari per cercare di recuperare il simulacro. La causa, però, era stata archiviata su intervento del potentissimo Duca di Medinaceli, che proprio in quegli anni stava suffragando la costruzione della nuova cappella per la statua che avrebbe da allora in poi portato il nome della sua casata. D. FERNÁNDEZ VILLA, *Historia del Cristo de Medinaceli*, cit., p. 6.

³⁰ D. FERNÁNDEZ VILLA, *Historia del Cristo de Medinaceli*, cit., pp. 27-36. Sull'argomento cfr. anche: I. ARGERICH FERNÁNDEZ, J. ARA LÁZARO (a cura di), *Arte Protegido. El Museo del Prado en tiempos de guerra*, Catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 2003.

³¹ G. GARLASCA RUIZ, *Jesús de Medinaceli en la imagería*, cit., p. 563.

³² A. WITKO, *Sobre la iconografía de Jesús Nazareno*, cit., pp. 435 ss.; A. WITKO, *Gesù Nazareno riscattato*, cit., p. 45. L'autore rileva che, soprattutto in Germania e in Polonia, dette copie vennero spesso realizzate contemporaneamente alla fondazione di una congregazione degli schiavi intitolata proprio a Gesù Nazareno.

del culto non solo tra i confini spagnoli ma anche sul più vasto scenario internazionale dell'Europa cattolica³³.

Nello specifico, l'iconografia del *Jesús del Rescate* si propagò in due ondate diverse: la prima ebbe inizio intorno al 1685, poco dopo l'arrivo dell'immagine a Madrid, prolungandosi per tutto il Settecento³⁴. Nel corso dell'Ottocento, invece, la devozione attraversò un momento di crisi, dovuto probabilmente alle convulse vicende storiche causate dalla soppressione degli ordini religiosi e dai numerosi trasferimenti di edificio a cui fu sottoposta l'immagine madrilena. Con l'arrivo del Novecento, poi, si registrò un nuovo *exploit* del culto, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla Guerra Civile e nel clima di fervore religioso della dittatura di Francisco Franco, per cui in molte città iberiche vennero realizzate nuove repliche, nella maggior parte dei casi affidate alla mano degli scultori di Olot³⁵. A causa dell'isolamento politico vissuto dalla Spagna all'epoca, questo rinnovo della devozione non andò oltre i suoi confini geografici. In questa sede, quindi, ci concentreremo solo sulla prima ondata di espansione dell'iconografia, all'interno della quale va collocato il dipinto cagliaritano oggetto del nostro studio.

Per quanto riguarda la penisola iberica, la stragrande maggioranza delle copie seicentesche e settecentesche sono sculture in legno policromo che riproducono il *Cristo de Medinaceli* a figura intera, stante e coperto da una tunica generalmente rossa o porpora. Le dimensioni sono variabili ma spesso più ridotte rispetto all'originale madrileno. Si tratta in molti casi di immagini devozionali legate ai riti della Settimana Santa, che vengono tuttora portate in processione e che furono scolpite in seguito alla fondazione di una confraternita intitolata per l'appunto a *Jesús del Rescate* facente capo spesso a qualche chiesa trinitaria, ma non solo. Tra le repliche più precoci vanno annoverate quella di Siviglia, realizzata nel 1690 e attualmente conservata presso la parrocchia di san Ildefonso³⁶; quella di Córdoba, opera dello scultore Fernando Ruiz Díaz Pacheco, che la concluse nel 1713; o ancora quella di Granada, scolpita tra il 1717 e 1718 da José de Mora, figura di spicco del

³³ Da segnalare l'esistenza di alcune immagini, soprattutto scultoree, anche in diversi stati del Sud America. Tuttavia, nei territori transoceanici il culto fece presa con meno forza, probabilmente a causa della scarsa presenza dei trinitari.

³⁴ G. GARLASCA RUIZ, *Jesús de Medinaceli en la imagería*, cit., p. 563.

³⁵ G. GARLASCA RUIZ, *Jesús de Medinaceli en la imagería*, cit., pp. 566 ss.

³⁶ A. WITKO, *Sobre la iconografía de Jesús Nazareno*, cit., pp. 433-434. L'opera proviene in realtà dall'antica chiesa trinitaria della città.

barocco andaluso³⁷. In Castiglia, invece, ricordiamo quelle di Palencia, Salamanca o Almazán, tutte datate all'inizio del Settecento³⁸.

Ma l'iconografia non si diffuse esclusivamente tramite la scultura. La pittura e soprattutto la stampa giocarono anch'esse un ruolo decisivo. A questo proposito è degno di nota un volume edito a Madrid nel 1686 che dà notizia delle principali redenzioni dell'ordine trinitario³⁹. Il testo, dedicato proprio a Gesù Nazareno, si apre con un pregevole bulino firmato dall'incisore Marcos Orozco che riproduce l'immagine del *Cristo de Medinaceli* (fig. 3)⁴⁰. Con un accorgimento prettamente barocco, diversi angeli che portano i simboli della passione dispiegano un tendaggio che rivela allo spettatore la prodigiosa effigie del *Nazareno*, raffigurata frontalmente su uno sfondo architettonico probabilmente d'invenzione e con l'aureola intorno al capo. Il Cristo, che poggia i piedi su una pedana lignea, palesa la volontà di replicare i caratteri propri del simulacro ligneo: la posizione stante, lo sguardo rivolto verso il basso, gli zigomi marcati, lo scapolare trinitario, le mani incrociate, la lunga corda legata intorno ai polsi che pende fino a terra etc. In mancanza di dati precisi sul tipo di tunica e di parrucca che indossava la statua all'epoca, si osserva che i capelli di Cristo sono più corti e distribuiti con regolarità sulle spalle. In calce un lungo cartiglio recita: "Verd.ro retrato de la milagrosa imagen de Iesus Naçareno Cautiva i Ultrajada de los Moros en el reino de Fez. Rescatada por la Redempción de los P.P. Trinitarios descalços año 1682. Venerase en Convento de dichos P.P. de la villa de Madrid. El Eminent.mo Sr. Cardenal Portocarrero Arçobispo de Toledo a concedido cien días de indulg. a todo genero de persona por cada vez q delante de dha Imagen reçaren tres Padres nuestros por la Exaltación de nra Santa Fe Catholica i intención de Su Eminencia"⁴¹.

³⁷ A. WITKO, *Gesù Nazareno riscattato*, cit., pp. 37; J. RODA PEÑA, *Iconografía de Jesús Cautivo y Rescatado en Andalucía Occidental*, in H.L. SUÁREZ PÉREZ, Ó. HERRERO HOLGUERA (a cura di), *Actas del VII Congreso*, cit., pp. 251-266.

³⁸ G. GARLASCA RUIZ, *Jesús de Medinaceli en la imaginería*, cit., pp. 565-566.

³⁹ R. DE SAN JUAN, *De la Redención de cautivos. Sagrado Instituto del Orden de la SS.ma Trinidad* [...], in Madrid, por Antonio González de Reyes, 1686.

⁴⁰ Marcos Orozco, sacerdote e bulista, fu attivo a Madrid nell'ultimo quarto del Seicento e si specializzò in incisioni di soggetto religioso. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Librairie Gründ, 1962, tomo 6, p. 443.

⁴¹ Sull'iconografia del *verdadero retrato* si veda: A. PÉREZ SÁNCHEZ, *Trampantojos a lo divino*, in «Lecturas de Historia del arte. III», Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Ico-

Il bulino in questione, datato 1685, è la più precoce rappresentazione conosciuta del *Cristo de Medinaceli* in campo incisivo e contribuì in maniera decisiva alla diffusione dell'iconografia. Determinante fu anche una novena scritta nel 1705 da Eusebio del Santissimo Sacramento, frate trinitario scalzo, il cui manoscritto si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Spagna⁴². Il testo, preceduto da un breve resoconto sulla storia del simulacro, venne immediatamente tradotto in diverse lingue e cominciò a circolare all'interno dell'ordine. Come stretta conseguenza, molte chiese trinitarie cercarono di procurarsi una copia scultorea o pittorica della scultura madrilenica, che in alcuni casi venne affidata alla mano di artisti più o meno noti e in altri – la stragrande maggioranza – venne invece eseguita dagli stessi frati⁴³.

4. *La variante del mezzo busto.* – Il complesso romano di san Carlo alle Quattro Fontane, edificato da Francesco Borromini per essere la sede dei trinitari scalzi di Spagna, custodisce un dipinto di forma ovale con un *Nazareno del Riscatto* senza attribuzione certa (fig. 4). L'opera, attualmente esposta nel refettorio del convento, decorava in origine uno degli altari laterali della chiesa. Secondo Andrzej Witko, andrebbe datata intorno al 1685 e sarebbe una delle più precoci repliche in campo pittorico. Il suo autore non l'avrebbe realizzata ispirandosi direttamente al simulacro madrilenico, ma prendendo a modello, forse, la citata stampa di Marcos Orozco⁴⁴.

Effettivamente l'effigie vuol essere una replica fedele del *Cristo de Medinaceli*, di cui riproduce tratti caratteristici come lo sguardo rivolto verso il basso, gli zigomi marcati, la bocca piccola, la peculiare forma triangolare del mento, lo scapolare trinitario attorno al collo e l'impostazione delle mani. Tuttavia,

nográficos Ephialte, 1992, pp. 139-155; A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, *Trampantojos a lo divino. Iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América Meridional*, in A. MORENO MENDOZA (a cura di), *Actas del III congreso internacional del barroco americano: territorio, arte, espacio y sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 24-33.

⁴² E. DEL SANTISSIMO SACRAMENTO, *Novena de la santa imagen de Jesús Nazareno, Divino Redentor Rescatado, que se venera en el convento de los Descalços de la SS. Trinidad, Redención de Cautivos de Madrid*. Madrid, 1705. Biblioteca Nacional de España, *Manuscrito 12957/13*, cc. 1-18.

⁴³ A. WITKO, *Sobre la iconografía de Jesús Nazareno*, cit., p. 432.

⁴⁴ A. WITKO, *Gesù Nazareno riscattato*, cit., p. 78.

presenta alcune varianti interessanti: in primo luogo, non si tratta di una composizione a figura intera bensì di un mezzo busto, in cui la testa, il torso, le braccia e le mani emergono da un fondo scuro. Inoltre, la figura non è colta frontalmente, bensì in posizione di tre quarti, con le spalle in leggera torsione e il viso lievemente inclinato. Da notare anche che i capelli ricadono ordinatamente sulle spalle, come nella versione di Orozco, ma la corona di spine è più piccola e meno elaborata.

Il dipinto acquisì una grande fama all'inizio dell'Ottocento, associato alla memoria della beata Elisabetta Canori Mora (1774-1825), morta in odore di santità e sepolta proprio a san Carlino, che fu molto devota di quest'immagine⁴⁵. Probabilmente durante la sua vita venne realizzata un'incisione a bulino che riproduce fedelmente il *Nazareno* in questione, firmata da Luigi Cunego⁴⁶. Ma già nel corso del Settecento l'effigie, ritenuta operatrice di miracoli, assurse a nuovo modello iconografico contribuendo a diffondere il culto non solo tra i trinitari, ma anche tra i cappuccini, i francescani e altri ordini religiosi. Solo nella città di Roma sono documentate repliche nelle chiese di santa Maria delle Grazie alle Fornaci, santa Maria in Aracoeli, l'Immacolata Concezione, santa Maria sopra Minerva, santa Maria in Monticelli e la santissima Trinità dei Pellegrini, per citare alcuni esempi. Fuori dalla capitale, poi, vanno annoverate quelle delle chiese di san Ferdinando a Livorno, santa Maria di Caravaggio in Monforte a Milano e santa Maria di Gerusalemme (o chiesa delle Trentatré) a Napoli⁴⁷.

A partire dal prototipo di san Carlino, quindi, venne creata una nuova iconografia pittorica a mezzo busto che conobbe una straordinaria diffusione in Italia, mentre in Spagna, dove dominava la rappresentazione scultorea a figura intera, come già sottolineato, fu del tutto marginale⁴⁸. Il *Cri-*

⁴⁵ Poco dopo la sua morte, intorno al 1825, la tela venne spostata e sostituita da un'altra copia del *Cristo del Riscatto*, simile per forma e dimensioni, collocata ancora oggi in una cornice ovale nella cappella di San Giovanni Battista della Concezione (fig. 5). La pala d'altare di detta cappella venne realizzata nel 1819 dal pittore Prospero Mallerini. A. WITKO, *Sobre la iconografía de Jesús Nazareno*, cit., p. 435.

⁴⁶ Figlio di Domenico Cunego, anch'egli bulinista, Luigi (Verona 1757-Roma 1823) lavorò in Italia e in Germania. Il suo catalogo è costituito soprattutto da incisioni di soggetto religioso e da architetture. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire*, cit., 1961, tomo 2, p. 751.

⁴⁷ A. WITKO, *Gesù Nazareno riscattato*, cit., p. 49.

⁴⁸ Una delle pochissime eccezioni è l'incisione realizzata dal bulinista madrileno Juan Antonio Salvador Carmona nel 1804, su disegno di Pedro Lezcano, che rappresenta il *Nazareno* a mezzo busto con la seguente iscrizione in calce: "Jesús Nazareno que se venera

sto del *Riscatto* della chiesa della Madonna della Pietà di Cagliari si ispira proprio al modello romano, di cui replica anche il formato ovale. Molto vicina è poi la resa di alcuni particolari come l'impostazione delle mani, la figura di Gesù leggermente girata in posizione di tre quarti e lo scapolare trinitario ben visibile⁴⁹.

Il caso della tela cagliaritano trova un interessante parallelismo in quello della già citata chiesa napoletana delle Trentatrè, che fa capo anch'essa a una comunità di clarisse cappuccine. Al suo interno si conserva un dipinto del *Nazareno* che presiede un maestoso altare ligneo settecentesco e che ripete di nuovo l'archetipo di san Carlino, seppur in un formato rettangolare⁵⁰. L'opera dimostra che, nonostante nel XVIII secolo il *Cristo de Medinaceli* fosse associato fundamentalmente ai trinitari, il suo culto venne diffuso anche dai cappuccini, includendo i conventi femminili dell'ordine. Sia nel capoluogo sardo sia nella città partenopea le monache abbracciarono con fervore la devozione e la nuova iconografia di dimensioni ridotte, che non solo stava circolando capillarmente in Italia, ma che forse si rivelava anche più adatta alla vita meditativa della clausura giacché avvicinava visivamente la figura di Cristo allo spettatore, garantendo così un rapporto più intimo e una maggiore prossimità spirituale.

Tornando al dipinto cagliaritano, si può ipotizzare che l'opera giunse in Sardegna intorno alla metà del Settecento, probabilmente proveniente da Roma e forse come dono per le religiose o su richiesta delle stesse. Dopo il suo arrivo nell'isola la fama dell'immagine dovette crescere associata alla notorietà di suor Maria Bernarda Montañana, che, come già sottolineato, fu molto devota del *Nazareno* e promosse attivamente il suo culto. E soprattutto

en el Convento de los P.P. Trinitarios Descalzos de Madrid". J. CARRETE, E. DE DIEGO, J. VEGA, *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas españolas*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid - Concejalía de Cultura, 1985, vol. II, p. 79; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire*, cit., 1961, tomo 2, p. 322.

⁴⁹ A titolo di curiosità segnaliamo che tale scapolare causò la sorpresa del canonico Giovanni Spano, che non era a conoscenza della disputa tra trinitari e cappuccini in merito al possesso del *Cristo di Medinaceli*: "[...] è curioso però che il pittore gli ha messo uno scapolare colla Croce Trinitaria di cui non può capirsi il motivo". G. SPANO, *Guida della città*, cit., p. 238.

⁵⁰ *Novena a Gesù Nazareno. Protomonastero Clarisse Cappuccine Napoli*, Napoli, Soluzioni Grafiche, 2018, p. 7. Sulla storia della chiesa si veda: L. PRIORE, N. CLEOPAZZO, *La chiesa e il monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detto delle Trentatrè, a Napoli: aggiornamenti e spunti di ricerca*, in «Oltre Longhi: ai confini dell'arte: scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate», Napoli, Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale Giovanni Previtali, 2019, pp. 171-188.

to all'effigie vennero associati miracoli e guarigioni di ogni genere, tanto che, come attestato dalle fonti, le cappuccine fecero realizzare una copia più piccola su lamina di rame che veniva mandata a casa degli infermi insieme all'olio della lampada della cappella⁵¹.

Il *Cristo del Riscatto* cagliaritano divenne a sua volta modello per altri dipinti in Sardegna, come attestano due copie pittoriche conservate nella chiesa della Madonna delle Palme ad Aidomaggiore e in quella di san Giorgio a Pozzomaggiore, datate rispettivamente verso la metà del Settecento e intorno alla fine dello stesso secolo⁵². Tra le due la prima è quella che replica con maggiore precisione l'archetipo del capoluogo, conservando anche il formato ovale della tela e il colore verde della tunica.

In conclusione, il *Nazareno* della chiesa delle cappuccine di Cagliari va inquadrato all'interno dell'intenso fenomeno di scambi artistico-devozionali tra la Sardegna e la penisola iberica, che furono la conseguenza degli stretti vincoli politici, religiosi e culturali che unirono queste due terre per quasi quattro secoli. Il nostro breve studio, però, ci ha permesso di constatare, da un lato, che detti scambi si prolungarono anche oltre il 1718, anno in cui l'isola passò ai Savoia con il Trattato di Londra; e, dall'altro lato, che i trasferimenti di modelli iconografici non sempre seguirono percorsi diretti, bensì si snodarono spesso su rotte più complesse con molteplici tappe intermedie. Analizzare il caso del *Cristo de Medinaceli*, infatti, implica compiere un viaggio da Madrid a Cagliari passando attraverso Roma e con riferimenti continui ad altri territori che adottarono anch'essi un culto che conobbe una straordinaria diffusione in tutto il mondo cattolico.

⁵¹ G. DA RIANO, *Le monache cappuccine a Cagliari*, cit., p. 126.

⁵² F. TOLA, *Devozioni iberiche*, cit., pp. 437-438.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. *Gesù Nazareno* o *Gesù del Riscatto*, metà del XVIII secolo circa, olio su tela. Cagliari, chiesa della Madonna della Pietà delle monache cappuccine.



Fig. 2. *Nuestro Padre Jesús Nazareno* o *Cristo de Medinaceli*, terzo decennio del XVII secolo circa, statua in legno policromo vestita. Madrid, Basilica de Jesús de Medinaceli.



Fig. 3. Marcos Orozco, *Jesus Nazareno*, 1685. Incisione a bulino.



Fig. 4. *Nazareno o Cristo del Riscatto*, 1685 circa, olio su tela. Roma, refettorio della chiesa di san Carlo alle Quattro Fontane.



Fig. 5. *Nazareno* o *Cristo del Riscatto*, 1825 circa, olio su tela. Roma, chiesa di san Carlo alle Quattro Fontane, cappella di san Giovanni Battista della Concezione.

LUCIANA CARRERAS

LA SARDEGNA E I DIPINTI DI VITA SARDA TRA CAGLIARI E TORINO

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. La Sardegna nei primi trent'anni di Regno sabauda. - 3. Cagliari e i soggetti di vita sarda dipinti nel 1733 per il conte Filippo Vincenzo Beraudo di Pralormo. - 4. Torino, l'ascesa politica del Bogino e le sue commissioni a Giovanni Michele Graneri.

1. *Premessa.* – Il 19 giugno 1937 il principe di Piemonte Umberto di Savoia inaugura a Torino la mostra “*Fortune sabaude illustrate dall’arte – Dal Bucintoro alla farmacia del San Giovanni – Il genio del Juvarra e la scoperta del Guala*”. La mostra, allestita in 47 sale di Palazzo Carignano per iniziativa del podestà della città Ugo Sartirana, è la prima sul Barocco e abbraccia tutti gli ambiti dell’Arte Piemontese dei secoli XVII-XVIII nel passaggio della Casa Savoia da Ducato a Regno di Sardegna dstando grande interesse della stampa¹. In una della sale dedicate alla pittura sono esposti tre dipinti di ambientazione sarda appartenuti a Giovanni Lorenzo Bogino, ministro di Carlo Emanuele III per gli Affari Generali del Regno di Sardegna. I dipinti, di cui uno firmato *GMG* e datato 1747, furono realizzati da Giovanni Michele Graneri (1708-1762), allievo del più noto pittore di genere Domenico Olivero, cui per tutto il Settecento furono erroneamente attribuiti. Da quel momento inizia l’attenzione degli studiosi sui dipinti *sardi* di Palazzo Madama e la loro citazione come documenti sulla Sardegna del Settecento. È solo nel 1959 che Giuseppe Della Maria, in occasione della donazione della *Collezione Bogino* ai Musei Civici di Torino da parte dell’imprenditore Ambrogio Della Chà, nel *Bollettino Bibliografico Sardo* per primo si pone il problema delle fonti a cui attinge il Graneri e delle incongruenze del paesaggio e delle giostre nautiche della Sardegna rappresentati a olio su tela². Tuttavia nel cor-

¹ ARCHIVIO STORICO LA STAMPA DI TORINO, d’ora in poi ASSTO, *La Stampa Sera*, 18 giugno 1937, n. 144, p. 2.

² G. DELLA MARIA, *Scena di vita sarda nel secolo XVIII. Raffigurazione di una grande battuta di caccia al cervo*, in «*Bollettino Bibliografico Sardo*», anno IV, n. 19, Cagliari

so degli anni l'interesse degli storici dell'Arte è concentrata soprattutto sui dipinti e sulla qualità artistica del Graneri, rivalutata sin dal 1946 da Vittorio Viale, direttore del museo Civico di Torino³. Tra i primi ad occuparsene in maniera dettagliata furono Andreina Griseri nel 1963 con il secondo volume del *Catalogo Mostra del Barocco Piemontese, La Pittura* e il *Vesme* nel 1966⁴.

Nel tempo anche gli studiosi sardi se ne occupano a vario titolo: Francesco Alziator (1977); Carlino Sole (1984); Antonello Mattone (1997); Alessandra Poli e Sandro Roggio (2013); Gilberto Asuni (2013); in tempi più recenti Anna Saiu Deidda (2020) e Luca Scarlini (2020)⁵. Ai Musei

1959 e *Folklore marinaro del XVIII secolo. Giochi nautici a Cagliari nella metà del Settecento*, in «Bollettino Bibliografico Sardo», anno IV, n. 20, Cagliari 1959. Nei due articoli il Della Maria riporta le analogie con alcune rappresentazioni di folklore sardo descritto in riviste come *l'Illustrazione Italiana*, *Le vie d'Italia*, e il testo *Popolo e Letteratura* di Giuseppe Cocchiara (Einaudi, 1959) nelle pagine dedicate all'opera di padre Bresciani sui costumi della Sardegna, pp. 178-179.

³ V. VIALE, *Pittori di genere del Seicento e Settecento piemontese*, in «Agorà, Letteratura, Arte figurativa, Architettura», Anno II, n. VI, fasc. II, Torino 1946. È durante la direzione del Viale che il 28 aprile 1959 Ambrogio della Chà dona ai Musei Civici di Torino 32 dipinti, di cui 29 del Graneri, provenienti dalla villa collinare del ministro Giovanni Battista Lorenzo Bogino. Tra i dipinti oltre alle *tre tele grandissime: Caccia al cervo, Festa nel porto di Cagliari, Festa sarda*, compare la tela "Caccia al tonno" che risulta però "guasto". ARCHIVIO STORICO MUSEI CIVICI DI TORINO (d'ora in poi ASMTO), fasc. *Donazione della Chà, Primo elenco*, 1959.

⁴ A. GHISLERI, *Pittura*, in *Catalogo Mostra del Barocco Piemontese 1963*, a cura di V. Viale, vol. II, Pozzo Salvati Torino, 1966. pp. 104-106, tav. 152-160. A. BAUDI DI VESME, *L'Arte in Piemonte tra i secoli XVI e XVIII*, Società piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1966, vol. II, p. 106, schede 307, 308, 309/ tav. 152, 158, 159.

⁵ F. ALZIATOR, *I giorni della laguna, edizione anastatica*, Fossataro, Cagliari 1977, pp. 54, 71; C. SOLE, *La Sardegna sabauda nel Settecento*, Chiarella Sassari, 1984, pubblica due dipinti del Graneri, tavole VI, VII, giudicati però lontani dalla realtà storica sarda di quegli anni, A. MATTONE, *Stati Sabaudi, Regno di Sardegna (1720-1859)*, in *Antichi Stati*, a cura di F.M. Ricci, tomo II, FMR, Milano 1997, che corredata con le foto i quattro dipinti sardi del Graneri: *Festa nautica nel golfo di Cagliari*, p. 61, *Caccia al cervo*, p. 69, *Pesca del tonno*, p. 76, *Festa a un santuario sardo*, p. 85; A. POLI-S. ROGGIO, *Gli Architetti del Re in Sardegna, iconografie tra Sette e Ottocento*, AGAVE, Sassari 2013, pp. 42-43; G. ASUNI, *Giostra nautiche nel porto di Cagliari in due quadri conservati a Torino*, in «Almanacco di Cagliari 2013» GEI, Siena 2012; MAN di Nuoro, L. SCARLINI (a cura di), *Catalogo della mostra al Man di Nuoro "Il Regno segreto. Sardegna-Piemonte: una visione postcoloniale*, Ilisso, Nuoro 2020, pp. 38-39, tav. 11-14; A. SAIU DEIDDA, *Vedute di Cagliari fra il XVI e XIX secolo*, in *L'immagine della città nella cartografia, nelle vedute e nell'arte sacra dal XVI al XIX secolo*, a cura di P. Ladogana, pp. 204-205, tav. 156-157, Ilisso, Nuoro 2020.

Civici di Torino appartengono quattro dipinti di ambientazione sarda di cui tre presenti a Palazzo Madama nella sala dedicata alla pittura di genere, contrassegnati in Catalogo: D321 *Festa a un Santuario*, D322 *Festa nautica nella darsena di Cagliari*, D323 *La caccia al cervo*; il quarto, D135 *La pesca del tonno*, si trova da anni in deposito in attesa di restauro.

La storia dei dipinti, assai complicata, è in stretto rapporto con le tele di Domenico Colombino e Sebastiano Scaleta commissionati da un alto funzionario della Corte sabauda, il conte di Filippo Domenico Beraudo di Pralormo, Reggente la Reale Cancelleria negli anni 1730-34, come risulta dalle pagine del suo *Diario* redatto durante la permanenza nell'Isola e pubblicato da Eloisa Mura nel 2009⁶. Nella loro storia un ruolo importante è rappresentato dal legame familiare tra il Pralormo e il conte Giovanni Battista Lorenzo Bogino (1701-1784) che nel 1747 commissiona al pittore Giovanni Michele Graneri i dipinti per la sua villa di Moncalieri, *La Rotonda*, prendendo a modello quelli eseguiti a Cagliari per il Pralormo. La vicenda dei dipinti si svolge in due fasi: la prima nel 1733 a Cagliari e la seconda a Torino nel 1747. Tra l'esecuzione dei dipinti eseguiti a Cagliari e quelli eseguiti in Piemonte trascorrono ben 14 anni durante i quali cambiano non solo le motivazioni e i rapporti istituzionali e familiari tra i due committenti ma soprattutto la politica dei Savoia nei confronti della Sardegna.

I dipinti di Colombino e Scaleta sono eseguiti in una fase di transizione della politica sabauda dopo dieci anni di governo dell'Isola mentre nel 1747, anno di esecuzione dei dipinti del Graneri, è in fase ascendente l'interesse per l'Isola e l'importanza politica del Bogino che culmina nel 1759 con la nomina a ministro per gli Affari Generali del Regno di Sardegna, carica ricoperta sino al 1773.

2. *La Sardegna nei primi dieci anni di governo sabauda.* – Al termine della guerra di successione spagnola, dopo nove anni di occupazione austriaca (1708-1717), il trattato di Londra del 2 agosto 1718 assegna d'imperio la Sardegna ai Savoia in cambio della Sicilia. Inutili le rimostranze di Vittorio Amedeo II per l'assegnazione di quella terra lontana e così diversa dal Piemonte: nessuna affinità tra la popolazione isolana e quella degli stati di Terraferma; diverse le istituzioni, la lingua, la cultura, i costumi e persino

⁶ E. MURA, *Diario di Sardegna del conte Filippo Domenico Beraudo Di Pralormo (1730-1734)*, AMD Edizioni, Cagliari 2009, Tomi I-IV, allegati in CD.

il modo di vestire e l'ambiente. Il barone di Saint Remy, primo viceré sabaudo, zelante e ligio interprete del volere del sovrano, al suo arrivo nel Regno di Sardegna (1720-1723) trova non pochi ostacoli all'insediamento del nuovo governo sia per gli scarsi introiti fiscali e la grave crisi economica, sia per l'impegno del nuovo sovrano al mantenimento dell'autonomia politica istituzionale di cui la Sardegna godeva dall'epoca spagnola⁷. Dopo secoli di dominazione spagnola e il breve periodo austriaco tra la popolazione, la nobiltà e gli ecclesiastici, nell'Isola è diffusa l'ostilità nei confronti del nuovo governo piemontese⁸. Permangono le annose vertenze tra il foro ecclesiastico e la giustizia secolare e il tentativo del 1728 di convocare le *Cortes*, che non si riunivano dal 1699, non trova riscontro tra gli Stamenti anche a causa della crisi economica provocata dalla carestia del 1727⁹. Il panorama artistico nei primi vent'anni del Settecento, dopo una iniziale revisione dell'ultimo quarto del secolo XVII, durante la dominazione austriaca si caratterizza per il proseguo delle opere architettoniche iniziate alla fine del secolo precedente¹⁰. Negli stessi anni mentre in Pittura persiste l'attività di alcuni pittori che operano secondo vecchie formule come Juan Fadda nel *Polittico dell'Immacolata* (1718) della parrocchiale di Ghiarza o in alcuni ritratti come il *Ritratto di Maria Piras*, benefattrice di Quartu S. Elena, *Ritratto di donna Abelama* della chiesa del Santo Sepolcro a Cagliari, *Ritratto di donna in costume sardo* di una Collezione privata di Sinnai, era già iniziato un processo di rinnovamento grazie alla presenza sin dal 1718 di Giacomo Altomonte. Il pittore, forse imparentato con Martino Altomonte, pittore imperiale a Vienna dal 1703, è un artista innovatore che conosce la pittura barocca romana e napoletana, lavora per i gesuiti nella chiesa e nella sacrestia di San Michele a Cagliari con al fianco il napoletano Domenico Colombino che firma con lui *La Strage degli Innocenti*¹¹. In questo clima di transizione politica e culturale, il 14 luglio 1730

⁷ A. MATTONE, *La Sardegna*, in *Dal trono all'albero delle Libertà*, Atti Convegno 11-12 settembre 1989, MIBAC, Roma, 1991, pp. 327 ss.

⁸ G. MURGIA, *Un'Isola, la sua Storia. La Sardegna sabauda (1720-1847)*, Grafica del Parteolla, Dolianova 2014, pp. 13-20.

⁹ C. SOLE, *La Sardegna sabauda*, Chiarella, Sassari 1984, pp. 346 s.

¹⁰ S. NAITZA, *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Ilisso, Nuoro 1992. A Cagliari è completata la costruzione della facciata barocca del Duomo e proseguono i lavori nella chiesa gesuitica di San Michele; a Sassari quelli degli scolopi al San Giuseppe Calasanzio; a Fonni fervono i lavori alla basilica della Madonna dei Martiri, pp. 43 ss.

¹¹ M. GRAZIA SCANO, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Ilisso, Nuoro 2000, pp. 215 ss.

Vittorio Amedeo II affida l'incarico di Reggente la Reale Cancelleria, seconda carica dopo il viceré, al conte Domenico Beraudo di Pralormo che, giunto a Cagliari il 30 settembre, vi resta sino a febbraio 1734. L'Isola è poco cambiata rispetto al 1720 quando Vittorio Amedeo II ha acquisito il Regno di Sardegna e poche continuano ad essere le affinità con il Piemonte. Non vi sono industrie importanti, salvo il commercio del sale, del tonno, del formaggio, delle pelli, e la lana di pecora, pur prodotta in grande quantità, non è adatta ad essere utilizzata nell'abbigliamento se non quello strettamente locale legato al mondo pastorale. La produzione cerealicola è condizionata da fattori climatici e dalle ripetute invasioni di locuste, limitata la produzione del tabacco; nelle campagne al pericolo di carestie spesso si aggiunge la presenza di bande di grassatori, le famigerate *quadrilas*, mentre lungo la costa, nonostante la presenza di numerose torri di guardia, dilaga il contrabbando e scarsa è la vigilanza sulle norme a tutela della salute pubblica. Duro è lo scontro del governo con il foro ecclesiastico per l'amministrazione della giustizia, mentre il potere dei feudatari e i privilegi della città rispetto alla campagna restano non molto dissimili da quelli riscontrati dal barone di Saint Remy al momento del suo insediamento nel 1720. La Sala Criminale della Reale Udienza è impegnata a giudicare su un gran numero di omicidi, grassazioni, saccheggi, distruzioni di case e coltivi¹². Sono anni difficili anche se rispetto al passato va riducendosi tra i nobili la presenza delle due fazioni, la filo austriaca e quella spagnola, certamente la più resistente per lingua, usi e costumi anche tra il popolo¹³.

I villici parlano il sardo, i nobili lo spagnolo, i funzionari piemontesi l'italiano; a Cagliari, dove per via del commercio marittimo è forte la presenza di marsigliesi, napoletani, genovesi, livornesi e maltesi, è diffuso il francese mentre ad Alghero si continua a parlare catalano¹⁴. Solo tra il 1730 e il 1748, dopo la pace di Aquisgrana, la *spagnolidad* comincia ad attenuar-

¹² F. MANCONI, *Trasformazione e continuità istituzionali del regno di Sardegna dall'Antico Regime all'età rivoluzionaria*, in «Dal Trono all'albero della Libertà», Atti Convegno Torino 11-12 settembre 1989, MIBAC, Roma 1991, p. 328.

¹³ C. SOLE, *La Sardegna Sabauda*, cit., p. 52.

¹⁴ ARCHIVIO DI STATO DI TORINO, d'ora in poi ASTO, *Sardegna, Politico, Storia e Relazioni della Sardegna*, cat.8-mz 4, n. 10 ora in A. MAITONE, E. MURA, *Relazione del Reggente la Reale Cancelleria, il Conte Filippo Domenico Beraudo di Pralormo sul Governo del Regno di Sardegna (1731)*, in «Diritto @ Storia», n. 9, UNISS, Sassari 2010, Parte Prima, *Del Politico*, §1. *Dell'idioma italiano et altri che si pratica nel Regno*. Dalla Relazione al § XIX si evince che a Cagliari erano presenti sia il Consolato francese che quello inglese.

si¹⁵. Prima di partire da Torino per affrontare il prestigioso incarico, il Pralormo si informa sull'isola, ne acquista una carta e inizia la stesura di un *Diario* dove giorno per giorno riporta le notizie sul suo soggiorno. Al suo arrivo visita i quartieri storici di Cagliari: Stampace, Villanova, Marina e quelli più periferici di Bonaria, San Mauro e San Benedetto¹⁶. Dalla sua esperienza quotidiana di giudice e dalla frequentazione con il viceré, l'arcivescovo, i funzionari piemontesi e in parte con la nobiltà presente in città, trae le sue deduzioni sui problemi dell'isola descritte nella *Relazione* al ministro il marchese D'Ormea e a Carlo Emanuele III, nuovo sovrano, come gli era stato richiesto da Vittorio Amedeo II al momento del suo incarico.

Il ruolo istituzionale lo tiene costantemente impegnato nel giudizio di criminali comuni e nelle annose vertenze con il clero per il donativo, i privilegi sul diritto di asilo e il problema delle bande armate che infestano il Regno, specialmente la Gallura. Come giudice deve affrontare la detenzione di donna Lucia Delitala, la nobildonna di Nulvi accusata di banditismo; l'allarme per una nuova invasione spagnola; il contrabbando lungo le coste e la possibilità di epidemie per la mancanza di lazzaretti¹⁷. Da aprile 1732 è impegnato anche nella verifica dell'operato dell'ingegner De Vincenti nel controllo e riparazioni delle fortificazioni di Cagliari¹⁸.

In quegli anni cambia anche la vita alla corte del viceré che, assai austera sino al governo del marchese di Cortanze (1727-1731), con l'arrivo a Cagliari del nuovo viceré Costanzo Falletti di Castagnole (1732-1735) adotta protocolli tendenzialmente meno rigidi, passeggiate, balli, battute di *caccia major*, giochi di società, feste e ricevimenti ad ogni occasione¹⁹. Per la sua carica il Pralormo frequenta la corte, le feste, balli e ricevimenti ma raramente lascia la città; non partecipa alle battute di *caccia major* a Uta, nei dintorni di Cagliari, ma vi partecipa assiduamente il viceré che gliene fa un accurato racconto²⁰.

¹⁵ C. SOLE, *La Sardegna sabauda*, Chiarella, Sassari 1984, pp. 346 s.

¹⁶ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo I, pp. 1-23.

¹⁷ A. MATTONE, *Dal Trono all'albero della Libertà*, cit., p. 327.

¹⁸ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo III, cit., p. 16.

¹⁹ M. LEPORI, *Dalla Spagna ai Savoia. Ceti e corona nella Sardegna del Settecento*, Carocci, Roma 2003, pp. 47 s.

²⁰ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo III, pp. 16-19. Nel resoconto del Viceré della battuta di caccia risulta che furono «uccisi tre cinghiali, arrestati tre caprioli».

3. *Cagliari e i dipinti della Sardegna per il conte Vincenzo Filippo Beraudo di Pralormo*. – A marzo del 1733 giunge al Pralormo la notizia del prossimo termine del suo incarico in Sardegna e, proprio in vista del rientro in Piemonte, decide di commissionare dei dipinti da portare con sé a Torino scegliendone accuratamente i soggetti da rappresentare.

La sua non fu l'unica committenza laica del Settecento in Sardegna ma è certamente importante per i temi rappresentati e per la loro esecuzione affidata a due pittori tra quelli più noti, il napoletano Domenico Colombino e il cagliaritano Sebastiano Scaleta, in quegli anni impegnati presso i gesuiti e in numerose chiese di Cagliari e dintorni. Quasi certamente i dipinti dovevano testimoniare il ruolo istituzionale da lui svolto nell'Isola e, verosimilmente, rispondere all'esigenza di decoro e ornamento della sua casa torinese e arricchire la sua *Collezione* privata di pittura di genere secondo il gusto invalso in molte dimore della nobiltà piemontese²¹.

Al momento non c'è traccia dei pagamenti per i dipinti ma non è casuale la decisione del Pralormo di farli eseguire nel 1733 e negli ultimi mesi del suo soggiorno a Cagliari. Determinante nella scelta dei temi è l'idea che il Pralormo ha dell'Isola e mentre il *Diario* è un resoconto dettagliato della sua permanenza in Sardegna destinato alla famiglia e la *Relazione* è la descrizione del quadro politico risultante dalla sua attività di reggente la Reale Cancelleria, i dipinti dovevano verosimilmente rappresentare una testimonianza della vita nel Regno lontano da Terraferma e forse anche un suo personale ricordo. I temi scelti, ad eccezione della caccia al cervo cui partecipa il viceré, sono infatti ispirati ad eventi cui partecipa direttamente durante il suo soggiorno o di cui si è occupato in sede giudiziaria: la festa campestre con processione e ballo sardo ammirata durante una visita a Sinnai; la gara nautica nella darsena del porto cagliaritano cui assiste ad agosto del 1733; la tonnara di cui si occupa in sede giudiziaria e a suo dire risorsa economica sottovalutata dell'Isola.

Il dipinto della festa campestre fu quasi certamente ispirato alla visita che nell'aprile del 1731 fa a Sinnai con alcuni funzionari della Cancelleria. Il villaggio, non molto distante da Cagliari, gli appare in situazione amena e dal clima salubre e la chiesa, «assai provvista di tutto», ha l'altare maggiore in marmo e un organo. Durante la visita rimane colpito dal ballo sardo

²¹ G. DELOGU, *Pittori minori, liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Zanetti, Venezia, 1931, pp. 233-234. Della Collezione privata del Castello di Pralormo fanno ancor oggi parte diversi dipinti dell'Olivero ma certamente i dipinti sardi dovevano avere un ruolo importante nella vita del Reggente ed erano presenti nella nuova casa dell'isola di Sant'Obertino nel 1747. A. MERLOTTI, *Il silenzio e il servizio, Le epoche della mia vita. Diario di Casa Scotto di Vincenzo Sebastiano Beraudo di Pralormo*, Zamorani, Torino 2003, pp. 47-51.

cui assiste nel pomeriggio «con molti villani e villanelle, assai speciose et benissimo vestite»²². Vi torna l'anno seguente, maggio 1732, insieme all'arcivescovo Raulo Costanzo Falletti, visitando nuovamente la parrocchiale dove verosimilmente può ammirare i due *frontales*, i paliotti d'altare, di Sebastiano Scaleta, in esecuzione nel 1731 e forse già terminati²³.

Documentati i contatti con il pittore Domenico Colombino. Il primo contatto è del 29 maggio 1731 quando il pittore napoletano consegna al Pralormo due dipinti di Carlo Emanuele III, certamente da stampe, destinati alle sale della Reale Udienza in sostituzione dei precedenti ritratti di Vittorio Amedeo II; il 9 giugno il pittore ne sollecita il pagamento mentre riceve il compenso per un paravento e altri lavori eseguiti per l'abitazione privata del giudice²⁴.

Sempre al Colombino, il 6 settembre commissiona un dipinto sulla darsena di Cagliari dopo aver partecipato alla giostra nautica in onore di San Luigi IX patrono di Francia organizzata nella darsena del porto dal console francese Piaget e per cui riceve l'invito il 24 agosto 1733. Autorizzata come da protocollo dal viceré Falletti di Castagnole, la festa si svolge nel pomeriggio del 25 agosto quando il Pralormo, l'arcivescovo, il segretario della Reale Udienza e altri due membri dell'autorità piemontese, giungono in carrozza alla darsena e, imbarcati «in una barchetta di Raimondo Alesani, ben allestita, coperta, con sue bandinelle e servita da quattro remiganti», sono portati al largo per vedere da vicino il duello tra le barche. Terminata la giostra sono riportati a terra presso «il barraccone dove vi era il viceré con tutta la nobiltà di dame et cavalieri» e dove la festa prosegue sino a notte²⁵.

Il pomeriggio del 23 ottobre, per «prender la veduta di Cagliari nella sua più bella prospettiva», il Pralormo con il suo segretario personale Lai, due funzionari della Reale Udienza e il Colombino sono portati a bordo del vascello dell'olandese Nolke Lamertz, arrivato e accreditato in porto dal 5 ottobre, accolti con 19 salve di cannone e adeguatamente rifocillati. Alle cinque sono riportati a terra con la barca di quello stesso Raimondo Alesani che lo aveva trasportato il giorno della festa. Circa un mese dopo, il

²² E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo I, p. 102.

²³ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo III, pp. 15-16.

M.G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600 e '700*, cit., pp. 229 s. Sebastiano Scaleta esegue altri dipinti per la chiesa di Santa Barbara di Sinnai anche negli anni successivi al 1731. Dei due paliotti ne rimane oggi solo uno.

²⁴ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo I, pp. 119-120, 124.

²⁵ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo IV, p. 78.

25 novembre, a casa del pittore Colombino il Pralormo trova un dipinto che rispondeva alle sue richieste ma non specifica di quale dipinto si tratta²⁶.

Anche la scelta del tema della tonnara ha una sua verosimile motivazione.

Delle tonnare, spesso fonte di diatribe tra il fisco e i nobili sulla tassazione delle rendite, il Pralormo si era occupato sin dal mese di luglio del 1731 quando deve affrontare una lunga vertenza tra il marchese Pasqua e don Gerolamo Vivalda sulla concessione della *Tonnara del peloso*, quella dell'isola della Pelosa nella costa di Oristano, secondo le norme in vigore troppo vicina a quella di Santa Caterina di Pittinurri²⁷.

La mattina del 6 settembre è convocato per un dipinto sulla *Tonnara* anche il pittore Scaleta che nel pomeriggio è nuovamente dal giudice forse con un bozzetto²⁸. Verosimilmente si tratta di Sebastiano attivo in quegli anni soprattutto a Cagliari e Sinnai, mentre dal 1721 non si hanno più notizie di suo padre, il pittore Juan Maria²⁹. Non è specificato quando il dipinto sia stato consegnato e quanto sia stato pagato ma la sua esecuzione dovette soddisfare il committente se ancora oggi risulta in ottimo stato, ben eseguito e impostato scenograficamente, ricco di dettagli sulla complicata organizzazione della tonnara. La tonnara era infatti una struttura stabile e articolata in veri villaggi costieri, talora con la presenza di una chiesa, edifici destinati agli alloggi della *ciurma*, agli addetti alla lavorazione e conservazione dei tonni, e degli strumenti necessari alla pesca come cordami, barili, attrezzi vari. Il cordame, generalmente acquistato in Spagna, era calato in prossimità della riva a profondità non superiore ai 15 metri, e nel XVIII secolo superavano non di rado un miglio di lunghezza e cinquanta metri di altezza per poter raggiungere il fondo marino e impedire la fuga dei tonni. Le reti erano divise in vari scomparti che facilitavano il convogliamento dei tonni verso la camera della morte dove avveniva la mattanza, quindi venivano portati a riva per essere lavorati e quelli di peso inferiore alle 100 libbre erano salati e appesi ad essiccare. La mattanza era uno spettacolo cui solevano assistere anche personaggi nobili, mentre al largo restavano i vascelli che avrebbero portato il pescato imbarcato nei porti fuori dalla Sardegna o a Cagliari dove potevano es-

²⁶ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo IV, pp. 98, 109.

²⁷ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo II, pp. 1-5. Nella concessione delle tonnare per evitare che si intralciassero nella loro attività era previsto per legge il mantenimento di una certa distanza.

²⁸ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo IV, pp. 82-83.

²⁹ M.G. SCANO NAITZA, *Testimonianza dell'Arte nell'arredo chiesastico*, in *Sinnai, Storia Arte e Documenti*, a cura di S. Ledda, Iges, Quartu 2009, pp. 55 ss.

sere ulteriormente lavorati prima di essere esportati³⁰. Tutti questi aspetti della pesca sono efficacemente rappresentati nel dipinto dello Scaleta. Le motivazioni e l'esecuzione del dipinto sulla rappresentazione della *caccia major* sono più complesse rispetto ai precedenti.

La mattina del 12 ottobre 1733 il Pralormo paga al Colombino 10 scudi per un dipinto che rappresenta la

Caccia di Uta ma chiede al pittore di apportare delle modifiche al dipinto; gli viene riportato il giorno 15 e ancora devono «emendarsi diverse cose»³¹. Un dipinto è «ritoccato» dal Colombino presso la casa del Pralormo prima della partenza dall'Isola, il 7 gennaio 1734, senza specificare quale sia il dipinto. È certo che tutti i dipinti lasciano la Sardegna e Cagliari il 17 febbraio 1734 insieme al Reggente e a reliquie provenienti da Bonaria che si era procurato qualche giorno prima³². Niente si sa più dei dipinti per diversi anni.

Rientrato a Torino Filippo Beraudo di Pralormo prosegue la sua carriera di funzionario sabauda sino alla nomina nel 1749 a presidente del Consiglio Supremo di Sardegna.

Come i temi dei dipinti, anche la committenza al Colombino e allo Scaleta da parte dell'importante funzionario sabauda non è casuale e quasi certamente è dovuta alla fama di cui all'epoca godevano i due pittori come dimostra il grande numero di opere ad essi attribuite.

In Sardegna, nei primi anni del Settecento, a causa della scarsità di risorse finanziarie, ci si rivolgeva in prevalenza a pittori presenti in loco e con un sufficiente prestigio, non sempre suffragato dalle capacità tecniche perché l'opera degli artisti più importanti è richiesta e impegnata nel decoro di nuovi altari, il rinnovamento o la sostituzione di quelli più antichi in legno non più confacenti al gusto del tempo. In queste opere i pittori, compresi il Colombino e lo Scaleta, vengono a contatto e collaborano con altri artisti, specie con i marmorari impegnati nell'esecuzione dei nuovi altari. Domenico Colombino è qualificato come pittore napoletano, figlio di Antonio e Donata Campanilis, come risulta dai *Quinque libri* della parrocchia di Sant'Anna nel quartiere di Stampace dove erano in prevalenza ubicate le botteghe dei pittori presenti a Cagliari³³. Era probabilmente giunto in Sardegna come aiuto del pittore Giacomo

³⁰ G. DONEDDU, *La pesca nelle acque del Tirreno (secoli XVII-XVIII)*, EDES, Sassari 2002, pp. 149 ss.

³¹ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo IV, pp. 92 ss.

³² E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo IV, pp. 124, 139.

³³ A. PASOLINI, *San Michele di Cagliari: architettura e arredi di una chiesa gesuitica*, in «*Theologica e Historica*», vol. 19, PFT della Sardegna, Cagliari 2010, p. 322. Sono riporta-

Altomonte con cui firma prima del 1716 la *Strage degli innocenti* e gli otto grandi dipinti ad olio su *Vita e Miracoli dei Santi Gesuiti* nella chiesa gesuitica di San Michele a Cagliari; altri due più piccoli dipinti raffiguranti rispettivamente *Adamo* ed *Eva* sono presenti nella sacrestia della medesima chiesa. L'impianto compositivo dei dipinti di San Michele sarebbe dovuto all'Altomonte che dimostra di conoscere la pittura barocca romana di Baciccio, Pozzo e Pietro da Cortona e quella napoletana di Luca Giordano e Francesco Solimena³⁴.

Stabilitosi definitivamente a Cagliari, nel 1718 il Colombino contrae matrimonio con Margarita Serra; non sono noti la data e luogo della sua morte ma è ancora in vita nel 1746 anno in cui si apre una controversia con il marmoraro Pietro Pozzo³⁵.

Riguardo lo Scaleta è noto che nei primi venti anni del Settecento sono presenti in Sardegna due Scaleta: Juan Maria, che nel 1718 firma le tele del retablo ligneo di Sant'Antioco nella cattedrale di Iglesias, e Paolo Sebastiano Bachisio, suo figlio; di Juan Maria non si hanno opere firmate oltre gli anni venti del Settecento³⁶. Il Pralormo non specifica il nome ma il pittore Scaleta autore della *Tonnara* è da identificarsi con Paolo Sebastiano Bachisio, figlio di Juan Maria e di Maria Gerolama Canu, nato nel 1698 come risulta dal *Libro dei Battesimi* della parrocchia di Sant'Eulalia di Cagliari, quartiere Marina³⁷. Sebastiano avrebbe iniziato gli studi con il padre, di cui fu discepolo e collaboratore come rivelano le opere riconducibili alla loro attività.

Nel 1721 dipinge alcune tele per la parrocchiale di Quartucciu, affinando la tecnica pittorica con l'Altomonte collaborando al dipinto *La Vergine con il Bambino e San Giovanni Battista* (1721-22) per la chiesa di Sant'Antonio abate³⁸. Nel 1730 esegue l'*Estasi di Sant'Ignazio da Loyola* per l'omonima

te le notizie anagrafiche tratte dai Cinque libri dell'Archivio Storico Diocesano Cagliari (d'ora in poi ASDCA), *Cagliari, Stampace/Sant'Anna, QL17c, c115v*.

³⁴ M.G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600e del '700*, cit., pp. 226-29.

³⁵ La notizia si trova in M.G. SCANO NAITZA, *Marmorari e pittori: quale rapporto?* in *Dalla Sardegna all'Europa: attività artistica e architettonica dei Magistri dei Laghi*, Atti Convegno Studi 24/30 settembre 2009, Università di Cagliari/Facoltà Architettura, Ass. Protezione Patrimonio Artistico e Culturale Valle Intelvi 2012, p. 107.

³⁶ L. SIDDI, L. FIGARI, *Dipinti e Restauri. La pittura in Sardegna dal Paleocristiano a XIX secolo*, TAM TAM, Sassari 1996. Scheda n. 10.

³⁷ M.G. SCANO NAITZA, *Marmorari e pittori: quale rapporto?* cit., p. 95 riporta per il pittore la notizia da Archivio Storico Diocesano Cagliari, Marina/ Sant'Eulalia, QL/Battesimi 15c 78.

³⁸ A. PASOLINI, *Il seminario arcivescovile di Oristano. Studi e ricerche su Seminario (1712-2012)*, vol. I, «L'Arborense», Oristano 2013, p. 273.

cappella della chiesa di San Michele a Cagliari dove, in basso a destra, è riportata la firma *Scaleta P*, risolvendo la *P* come *pinxit*³⁹.

Data la frequentazione con l'Arcivescovo di Cagliari, Raulo Costanzo Falletti, non desta meraviglia che il Pralormo si sia rivolto per la propria committenza al Colombino e allo Scaleta impegnati nelle chiese del cagliaritano e in particolare nella parrocchiale di Santa Barbara a Sinnai le cui opere può aver apprezzato nelle sue visite del 1731 e 1732⁴⁰. Nella parrocchiale di Sinnai il Colombino aveva realizzato nel 1721 due pale d'altare per le *capillas nuevas*, una raffigurante San Sebastiano, di cui rimane un frammento, e un secondo dipinto con San Giuseppe, oggi scomparso, per le quali aveva ricevuto un compenso di 91 lire e 5 denari⁴¹.

Nella stessa chiesa lo Scaleta esegue *due frontales* nel 1731, prima attestazione certa della sua attività⁴². Da tale data in poi, il numero delle opere da lui eseguite fa ritenere che fosse assai richiesto non solo a Cagliari e dintorni ma in tutta l'Isola⁴³.

Finora l'attività pittorica nota del Colombino e dello Scaleta riguarda quasi esclusivamente opere di carattere devozionale ma nella collezione privata del castello di famiglia dei Pralormo, nei pressi di Torino, sono presenti tre dipinti a tema sardo eseguiti a Cagliari: *La darsena a festa di San Luigi* e una *Festa in un Santuario sardo* del Colombino, *La tonnara* dello Scaleta, tutti in ottimo stato di conservazione. Nella collezione non è presente un dipinto con la rappresentazione della *Caccia di Uta*; il dipinto catalogato come tale rappresenta inequivocabilmente una festa campestre di cui, al contrario, non c'è traccia nel *Diario*.

Le dimensioni delle tre tele sono identiche (cm 80 x 150) forse in previsione di una precisa collocazione come dimostrerebbe la notizia che il 31 dicembre 1747, all'inaugurazione della nuova casa torinese dei Pralormo nell'isola di Sant'Obertino, nel salone sono appesi accanto a due dipinti di Casa Savoia «li quadri di Sardegna» senza specificare quali e quanti⁴⁴.

³⁹ L. SIDDI, L. FIGARI, *Dipinti e Restauri*, cit., scheda n. 10.

⁴⁰ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo I, p. 102, tomo III, p. 15.

⁴¹ I. FARCI, *La Parrocchiale di Santa Barbara. Vicende architettoniche ed alcuni arredi del Settecento*, in *Sinnai, Storia Arte e Documenti*, cit., p. 25.

⁴² M.G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600 e '700*, Ilisso Nuoro 2000. Sebastiano Scaleta esegue altri dipinti per la chiesa di Santa Barbara di Sinnai anche negli anni successivi al 1731, pp. 229 ss.

⁴³ M.G. SCANO NAITZA, *Testimonianze dell'Arte nell'arredo chiesastico*, cit., p. 61.

⁴⁴ A. MERLOTTI, *Il silenzio e il servizio. Le epoche della mia vita di Vincenzo Beraudo di Pralormo: Diario di Casa Scottò*, Zamorani, Torino 2003, p. 50.

Il dipinto raffigurante la *Darsena a festa di San Luigi*, così denominato nella originale commissione del 1733, olio su tela cm 80 x150, è il più noto dei dipinti eseguiti per il Pralormo (fig. 1).



Fig. 1. Domenico Colombino, *Darsena a Festa di San Luigi*, olio su tela, cm 80 x150, 1733 - Collezione Castello di Pralormo, Torino.

La darsena di Cagliari è rappresentata dal Colombino secondo un'iconografia che compare in molte stampe sin dall'attacco della flotta inglese del 1708 e che diventa comune nelle carte geografiche e nelle stampe diffuse successivamente all'attacco francese del 1793, specie in quelle con l'immagine di Sant'Efisio che salva la città dal cannoneggiamento⁴⁵.

L'impianto prospettico del dipinto non è ben riuscito, come nota lo Spano per altre opere, ma è ricco di particolari: sullo sfondo della darsena compare la città con la rocca di Castello, la cattedrale e le torri pisane e, chiusi entro i bastioni, i quartieri di Stampace, Marina e Villanova. In lontananza è visibile fuori le mura una chiesa cupolata, forse la chiesa di San Lucifero. Il golfo di Cagliari appare con i bastioni del molo di Sant'Agostino e del Jesus e compreso tra gli stagni di *Santa Igia* e di *Molentargius*. La folla festante è nel molo che si allunga in maniera approssimativa verso la passeggiata di Bonaria, allora una delle più belle e note passeggiate cagliaritanee⁴⁶. Sempre sul molo in primo piano oltre ai funzionari della città con la tradizionale fascia rossa, sono rappresentati un gruppo di frati dell'ordine francescano, vari nobiluomini e nobildonne e un gruppo impegnato nel ballo tondo come era solito farsi in onore degli ospiti.

⁴⁵ L. PILONI, *Cagliari nelle sue stampe*, Fossataro, Cagliari, 1959, tavole XV, XVI, XVII.

⁴⁶ G. SPANO, *Guida della città di Cagliari*, cit., p. 322.

La festa nautica è una sorta di duello tra barche nell'acqua come ancora oggi si svolgono in alcune città francesi in onore di San Luigi IX patrono di Francia⁴⁷. Forse fu l'unica rappresentazione organizzata dal console francese allora presente a Cagliari; certamente non si tratta di una festa popolare come quella che si svolgeva ogni anno il 28 ottobre, giorno dei patroni Santi Simone e Giuda, presso l'isola di San Simone tra i pescatori del borgo, il cui costume era costituito da un giubbotto di panno turchino, pantaloni rossi o blu, sciarpa di cotone in vita e in capo un berrettone rosso⁴⁸. La descrizione del Colombino, pur approssimativa in alcuni particolari, è apprezzabile per la capacità descrittiva dell'evento che corrisponde alla descrizione della festa data dal Pralormo nel *Diario*⁴⁹. Non si può escludere che per il disegno del molo e della darsena il pittore, oltre ad essere portato al largo sul vascello olandese, possa aver visionato qualche stampa o le carte delle fortificazioni della città in possesso dell'ingegner De Vincenti impegnato in quegli anni nei lavori di ripristino degli antichi baluardi spagnoli⁵⁰.

Il Colombino, sebbene non avesse una specifica preparazione cartografica, era capace di utilizzare le carte disponibili e certamente era tenuto in grande considerazione presso le autorità piemontesi tanto da affidargli un incarico di rilievo come una carta dell'Isola; a lui è infatti attribuita una carta geografica della Sardegna conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, *Nova et accurata totius Sardiniae tabula*, cm 117 x 77, eseguita ad acquerello tra la seconda metà degli anni venti e i primi trenta del Settecento, ve-

⁴⁷ G. DELLA MARIA, in *Giuochi nautici a Cagliari*, cit., non trovando fonti su questo tipo di *giostre nautiche* a Cagliari, riferisce di aver trovato stampe francesi con giostre svoltesi a Firenze sull'Arno in occasione delle nozze di Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria. In due stampe francesi sono rappresentate grandi feste nautiche a Parigi nel 1629 per la vittoria di Luigi XIII a la Rochelle e nel 1699 in occasione della inaugurazione della statua di Luigi XIV. Le feste si svolgevano sulla Senna. Un'altra giostra documentata sarebbe quella in onore di Maria de' Medici durante il viaggio nei Paesi Bassi nel 1638. I frati francescani presenti nel dipinto rappresentano verosimilmente l'ordine a cui apparteneva il re di Francia Luigi IX.

⁴⁸ F. ALZIATOR, *I giorni della laguna*, cit., pp. 54, 71, facendo riferimento al dipinto del Graneri di Palazzo Madama, attribuisce erroneamente la giostra rappresentata ai pescatori e all'isola di San Simone, osservando criticamente che l'abbigliamento dei duellanti non corrisponde a quello dei pescatori cagliaritari.

⁴⁹ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo IV, pp. 77-78, 97.

⁵⁰ L. PILONI, *Carte geografiche della Sardegna*, ristampa anastatica dell'originale 1974, Della Torre Cagliari, 1997, tav. CXLVI, *Plan de Cagliari Ville capitale du Roy de Sardaigne*, Biblioteca Nazionale di Parigi. E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo III, p. 26.

rosimilmente frutto di una rielaborazione di materiali presenti negli archivi viceregi⁵¹.

Assai complessa la vicenda del dipinto *La Caccia di Uta* che il Colombino fu sollecitato a modificare e forse andò perduto. Il Pralormo, riservato e piuttosto ipocondriaco, pur non partecipando personalmente alle battute di *caccia major*, doveva tenere in modo particolare alla sua realizzazione sia perché il protagonista della rappresentazione doveva essere il Viceré suprema carica dell'Isola, sia perché la caccia al cervo presso la corte sabauda e la nobiltà piemontese aveva un significato simbolico importante. La stagione delle cacce, oltre ad avere il significato di celebrare il diletto del sovrano, costituiva una parte integrante del cerimoniale pubblico e semi-pubblico dei Savoia e scandiva la vita di corte come i battesimi, i matrimoni, i funerali⁵². Da metà Seicento la celebrazione delle battute di caccia al cervo, al cinghiale e persino all'orso, diventa in Piemonte un vero fenomeno culturale come dimostrano i numerosi affreschi e dipinti delle residenze ducali, poi reali, e la diffusione tra la piccola nobiltà delle numerose stampe sul tema. All'interno dell'arte venatoria si distinguevano la nobile *caccia major* agli animali di grossa taglia, come cervi e cinghiali, esercitata dalla nobiltà e la pratica vile, *la caccia minor*, diffusa tra il popolo a danno di animali più piccoli con trappole e reti considerati strumenti ignobili⁵³. Non desta quindi meraviglia che prima il Pralormo e poi il Bogino abbiano commissionato per le loro residenze anche un dipinto sulla caccia come un proprio *status symbol*. La commissione al Colombino di questo soggetto doveva avere anche l'intento celebrativo del modo di vivere dei ranghi dirigenti in Sardegna dove la caccia al cervo e al cinghiale era praticata dai nobili e funzionari piemontesi, compreso il viceré. Non si può escludere che il committente possa aver fornito al pittore qualche stampa con la rappresentazione della caccia fatta arrivare da Torino insieme ai libri che era solito farsi inviare. Questo spiegherebbe l'interesse del Pralormo alla rappresentazione della caccia *major* documentata nel *Diario* e la sua ripetuta richiesta al pittore di modificare alcune parti del dipinto che sembrano non soddisfarlo. Tra i quattro dipinti riprodotti dal Graneri per il Bogino compare sia una caccia che una festa

⁵¹ A. MATTONE, in *Il Teatro delle terre, Cartografia sabauda tra Alpi e pianura*, a cura di I. Massabò Ricci, G. Gentile, B.A. Raviola, MIBAC, Torino 2006, p. 72.

⁵² P. BIANCHI, P. PASSERIN D'ENTREVES, *La caccia nello stato sabauda*, in *Corti e Principi fra Piemonte e Savoia*, Zamorani, Torino 2010, pp. 26, 95.

⁵³ P. BIANCHI, P. PASSERIN D'ENTREVES, *La Caccia nello stato sabauda*, Zamorani, Torino, pp. 24 ss.

campestre e non è ragionevole pensare che proprio *La Caccia al cervo*, a cui il Pralormo dimostra tanta attenzione, sia di totale invenzione dell'artista piemontese ma come gli altri dipinti e, come dimostrano alcuni particolari, prenda a modello il precedente dipinto del Colombino oggi scomparso. Il secondo dipinto del Colombino della Collezione Pralormo, olio su tela (cm 80 x 150), rappresenta una festa campestre, verosimilmente una *Festa presso un Santuario sardo* (fig. 2). Nella tela è del tutto assente la rappresentazione in primo



Fig. 2. Domenico Colombino, *Festa campestre*, olio su tela, cm 80 x 150, 1733 - Collezione Castello di Pralormo, Torino

piano dei cacciatori e del cervo, la preda nobile per eccellenza secondo la tradizione, tuttavia questo dipinto risponde alla moda che si sta diffondendo in quegli anni in Piemonte tra la piccola nobiltà piemontese dove l'interesse per la rappresentazione della caccia è sostituito in parte da quella dal vero del popolo minuto, delle feste, delle piazze e dei mercati, creando la fortuna dell'Olivero e dei suoi discepoli⁵⁴. Il dipinto rappresenta una festa popolare presso un santuario campestre, tradizione ancora oggi presente in molti paesi dell'Isola diffusasi specialmente dopo la grande peste del 1652-57, e durante la sua permanenza in Sardegna il Pralormo assiste a un grande numero di feste e processioni popolari compresa quella del Venerdì Santo, da lui definita *macabra*, retaggio della dominazione spagnola.

Nel dipinto del Colombino vi sono rappresentati i carri addobbati per raggiungere il santuario, le tradizionali *traccas*, il villaggio in lontananza, la processione verso la chiesetta in cima al colle con il suo campanile a vela, e soprattutto il ballo tondo e il suonatore di *launeddas*, gli arcaici strumenti

⁵⁴ A. GRISERI, *Metamorfosi del Barocco*, Einaudi Torino, 1967, pp. 163 ss, p. 365.

in canna usati per accompagnare il simulacro del santo durante le processioni e il ballo nel sagrato della chiesa; sullo sfondo le colline, in lontananza il villaggio con il campanile assai alto della chiesa e in cielo le leggere nuvole primaverili. È certamente la rappresentazione di una delle tipiche feste patronali che si svolgevano in tutto l'arco dell'anno nei villaggi dell'Isola e soprattutto nel periodo di pausa del lavoro legato al ciclo produttivo agro pastorale. Le feste erano l'occasione di ringraziamento al santo protettore-salvatore, manifestazioni popolari di fede e l'occasione di sfoggio dell'abito buono e degli ornamenti delle donne dove le danze trovavano il naturale contesto nel sagrato delle chiese⁵⁵. Nel Settecento in Sardegna i nobili ballavano le danze francesi, inglesi etc. ma non disdegnavano di assistere alle danze del volgo, come il Pralormo dimostra di apprezzare a Sinnai nell'aprile del 1731, e come dimostra chiaramente la rappresentazione del ballo tondo nei due dipinti pervenutici del Colombino. Una delle più antiche rappresentazioni del ballo tondo è certamente quella scolpita nella chiesa giudiciale di San Pietro di Zuri (1291) ma prima del '700 le notizie e la rappresentazione di costumi sardi e della danza tradizionale sono scarse. Il ballo tondo compare nel 1740 in una incisione del 2° libro del *Los diez libros de Fortuna de Amor*, romanzo pastorale di Antonio Lo Frasso, dove tredici danzatori, uomini e donne, ballano tenendosi per mano, accompagnati dalle launeddas⁵⁶. Dipinti raffiguranti *Sardos* compaiono nell'inventario dei beni appartenuti a Vincenzo Bacallar y Sanna, ambasciatore in Olanda di Filippo V, deceduto all'Aja l'11 giugno 1726, il cui ritrovamento potrebbe rappresentare la raffigurazione su tela di costumi sardi in anticipo sul Colombino⁵⁷.

È soprattutto dopo i dipinti del Graneri per il Bogino che la rappresentazione pittorica di usi e costumi della Sardegna si diffonde con la serie di tempera di Agostino Verani, attivo a Torino dal 1793 al 1819⁵⁸. Dal XIX secolo sono numerose le rappresentazioni del ballo sardo come dimostrano le opere presenti nella Collezione Piloni di Cagliari: Giuseppe Cominotti la *Dance sarde* per *l'Atlas du voyage en Sardaigne* di La Marmora (1826); Raffaele Arui

⁵⁵ S. BULLEGAS, *L'effimero barocco, festa e spettacolo nella Sardegna del XVI secolo*, CUEC, Cagliari 1996, p. 15.

⁵⁶ G. CARTA MANTIGLIA, A. TAVERA, *Il ballo sardo, storia, identità, tradizione. Le Fonti del ballo sardo*, Taranta, Firenze 1999, vol. I, p. 47.

⁵⁷ A. PASOLINI, *Un collezionista sardo dell'Europa del '700: il marchese Vincenzo Bacallar Sanna, plenipotenziario e ambasciatore di Filippo V in Olanda*, in «Studi Sardi», vol. XXXIV, Grafiche Puddu, Ortacesus 2009, p. 376.

⁵⁸ A. MATTONE, *Stati sabaudi*, cit., pp. 141-160.

il *Ballo in fila con suonatore di launeddas* (1850); Simone Manca il *Ballu tundu a cantigu in su patiu de cresja* per il principe Umberto di Savoia (1861-76)⁵⁹. Lo stesso tema è presente in alcune opere di Giovanni Marghinotti come *La festa campestre*, *Partenza per la festa*, *Ballo in fila con suonatore di launeddas* (1861-1862)⁶⁰. Rare prima del XIX secolo anche le descrizioni letterarie del ballo come quella del 1816 di Luigi Simon per il quale «Niente è più gradevole e originale delle danze sarde, specialmente di quelle che si fanno nei villaggi del Capo di Cagliari [...] al suono di una specie di flauto [...] dopo il vespro e a breve distanza dalla chiesa del luogo»⁶¹. Oltre al suo valore artistico la rappresentazione della festa e del ballo tondo del Colombino è certamente da considerarsi importante anche per la storia dei costumi popolari nella Sardegna del Settecento.

Il terzo dipinto eseguito a Cagliari nel 1733, è la *Tonnara* di Sebastiano Scaleta, olio su tela (cm 80 x 150) (fig. 3).



Fig. 3. Sebastiano Scaleta, *La Tonnara*, olio su tela, cm 80 x 150, 1733 - Collezione Castello di Pralormo, Torino

Il dipinto corrisponde nel modo di dipingere con i colori tenui, nei toni verdino, rosati o grigio perlacci, tipici della sua pittura. L'impostazione della scena della camera della morte, accurata e realistica nella descrizione dei particolari, dimostra una discreta conoscenza diretta dell'organizzazione della

⁵⁹ R. LADOGANA, *La Collezione Piloni dell'Università degli Studi di Cagliari*, Ilisso, Nuoro 2018, pp. 156, 142, 160.

⁶⁰ M. GRAZIA SCANO, *Pittura e Scultura dell'Ottocento*, Ilisso, Nuoro 1997, pp. 156 ss.

⁶¹ M.L. SIMON, *Sardegna Antica e Moderna*, a cura di C. Sole, V. Porceddu, da un manoscritto francese del 1816, Editrice AV, Cagliari 1995, pp. 130 ss.

vita della tonnara e della mattanza in particolare. Pur non al centro del dipinto, ad attrarre l'attenzione è la camera della morte con i tonni che si agitano sotto l'incalzare dei tonnarotti che cercano di arpionarli, mentre dalla barca il rais impartisce gli ordini.

Intorno alla tonnara si affollano personaggi alcuni certamente importanti: ecclesiastici di diversi ordini e funzionari, come si può dedurre dal loro abbigliamento, che assistono dalle barche allo svolgimento della cattura dei tonni; su una in particolare sono trasportati dei personaggi in abito scuro riparati dal sole sotto una tenda a righe bianche e rosse. Nello sfondo il pittore rappresenta i velieri in attesa del pescato con un cielo dai colori grigio-azzurri, le onde del mare leggermente increspate, mentre sulla riva si possono osservare i capanni per gli attrezzi, gli stabilimenti dove sono lavorati e salati i tonni prima di essere imbarcati e stesi ad asciugare. Le figure risultano allungate come in altri dipinti dello Scaleta e il particolare del monaco che vomita rende la scena più verosimile e drammatica nonostante i colori pastello utilizzati per la rappresentazione. Il paesaggio è reso con grande senso della prospettiva che certamente lo Scaleta possedeva per l'esperienza maturata con la collaborazione paterna e con Giacomo Altomonte. È verosimile che la tonnara rappresentata sia proprio una delle tonnare del Sulcis, zona in cui erano attive diverse importanti tonnare della Sardegna come Portoscuso, Porto Paglia o Calasetta, le più redditizie e grandi della zona, certamente a lui note avendo suo padre Juan Maria lavorato al retablo di Sant'Antioco del duomo di Iglesias.

La lunga vertenza sulle tonnare di cui il reggente deve occuparsi durante la sua permanenza a Cagliari e l'interesse a una soluzione del problema della loro gestione fu quasi certamente una delle motivazioni della committenza anche se nella Relazione non le considera come risorse economiche da sfruttare come le saline e la pesca del corallo⁶². Oltre al valore artistico, il dipinto della *Tonnara*, grazie all'accurata descrizione dello Scaleta, può essere considerato un importante documento visivo e dettagliato di come si svolgeva la pesca al tonno nel Settecento le cui rappresentazioni prima del XVIII secolo, comprese quelle siciliane, sono rare e in genere rappresentano solo la camera della morte. Quando vengono eseguiti i dipinti per il Bogino il Colombino forse è ormai scomparso mentre lo Scaleta è ancora in vita ed esegue un dipinto per la nicchia del Crocifisso per la parrocchiale di Sinnai⁶³; nel 1762

⁶² E. MURA, *Relazione del conte Beraudo di Pralormo, Economico*, cit., § V-VIII.

⁶³ M. GRAZIA SCANO, *Pittura e Scultura del Seicento e Settecento* cit., p. 276. In base ai dati stilistici dovrebbe essere dello Scaleta il disegno per la nicchia del Santo Cristo di Sinnai.

esegue anche una incisione a bulino del disegno del *mosaico di Orfeo* appena rinvenuto a Cagliari⁶⁴.

Non si conosce il luogo e la data della sua morte.

Le commissioni da parte dell'alto funzionario sabaudo ai due pittori Colombino e Scaleta dimostrano che gli artisti locali erano aperti a diverse esperienze e cercavano di soddisfare, oltre le richieste ecclesiastiche, anche le esigenze laiche di viceré, nobili, funzionari, eseguendo ritratti del re, rappresentazione della caccia dei nobili, feste popolari o mattanza dei tonni, con risultati non sempre di grande pregio artistico ma comunque testimonianza di una attività adattabile alla richiesta.

4. *Torino: l'ascesa politica del Bogino e la committenza a Giovanni Michele Graneri*. – Nel 1730, poco dopo l'arrivo del Pralormo a Cagliari, Carlo Emanuele III sostituisce sul trono il padre Vittorio Amedeo II a seguito della sua abdicazione ma poco cambia per Cagliari e la Sardegna. Della nuova classe dirigente al servizio della corte, affermatasi specie dopo l'avvento del nuovo sovrano, fa parte il Bogino che sin dagli anni quaranta dimostra un maggiore interesse politico nei confronti dell'Isola⁶⁵. Giovanni Battista Lorenzo Bogino (1701-1784) è figlio di un notaio di Cravagliana e, dopo la laurea in *Utroque jure* all'Università di Torino nel 1718, inizia la sua ascesa politica con Vittorio Amedeo II: nel 1723 è nominato sostituto procuratore e nel 1730 amministratore della casa del principe di Carignano. Nel 1737 riceve il primo titolo nobiliare come conte di Migliandolo, cui si aggiunge successivamente il titolo di conte di Vinadio con le relative rendite⁶⁶. Grazie al marchese D'Ormea, suo mentore, il suo ruolo politico si consolida negli anni della guerra di Successione polacca e nel 1742 è primo segretario di guerra; in tale veste si occupa ufficialmente della Sardegna mantenendosi costantemente informato sulla situazione politica, sulle truppe di stanza nell'Isola, sullo stato della difesa costiera e in particolare

⁶⁴ La notizia ripresa da S. ANGIOLILLO, *Il mosaico di Orfeo al Museo di Torino*, Galizzi, Torino, 1975, pp. 181 ss. È riportata da M.G. SCANO, in *Pittura e Scultura del Seicento e Settecento*, cit., p. 230, per sottolineare l'attività dello Scaleta anche come incisore a bulino.

⁶⁵ Manca una biografia a stampa del ministro Bogino. Notizie biografiche complete sulla sua carriera politica si trovano in G. QUAZZA, *Gian Lorenzo Bogino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 11, 1969, Treccani online.

⁶⁶ "Carte Balbo", *Annotazioni intorno alla vita dell'eccellentissimo conte Bogino*, Biblioteca Reale di Torino, d'ora in poi BRTO, MISC. fasc. 221, busta18.

del ripristino della darsena del porto di Cagliari⁶⁷. Nel 1745, alla morte del marchese d'Ormea, la carriera del Bogino è inarrestabile e nel 1747, anno della commissione al Graneri, la sua influenza sulla gestione del Regno contribuisce al cambiamento della politica del governo nei riguardi dell'Isola⁶⁸. In seguito, dal 1755 al 1759, acquisisce le informazioni sulla situazione sarda che saranno utilizzate per la politica di *Riforme* destinate a modificare le condizioni dell'Isola. Nel 1759 è nominato Ministro per gli Affari Generali della Sardegna, carica per la quale è più nota la sua azione politica e che ricopre ininterrottamente sino al 26 febbraio 1773 quando, a pochi giorni dalla morte di Carlo Emanuele III, viene giubilato da Vittorio Amedeo III⁶⁹. Meno nota è la sua vita privata e i legami con la famiglia Pralormo.

Un primo contatto documentato si trova nel *Diario* quando, in procinto di partire per la Sardegna, il 29 e 30 luglio 1730 il Pralormo incontra *monsieur Bogino* per dargli istruzioni in quanto suo successore nella carica di amministratore economico della casa del principe di Carignano⁷⁰. Nel 1739 il Bogino rimane vedovo con due figli, entrambi in seguito deceduti; dopo il 1748 sposa in seconde nozze Teresa Maria Cristina di Pralormo, figlia del conte Filippo Beraudo, rimasta vedova a sua volta, adottandone il nipote Prospero Balbo. I rapporti si rinsaldano con la nomina del Pralormo a Presidente del Consiglio Supremo di Sardegna, 1749, e del figlio Vincenzo a primo presidente dell'Azienda Ponti e Strade del Regno di Sardegna, 1761, diventando stretto collaboratore del Bogino.

Se la committenza Pralormo al Colombino e allo Scaleta è dettata dalla sua esperienza di giudice in Sardegna, quella del Bogino al Graneri, oltre che in un rapporto familiare, deve essere inquadrata nella situazione creatasi a Torino e dintorni negli anni quaranta del Settecento quando la crescita della nuova classe dirigente al servizio di Carlo Emanuele III e della corte, con ambizioni politiche e di visibilità pubblica, provoca un aumento dell'attività edilizia intorno alla città. Mentre i grandi artisti sono impegnati a

⁶⁷ ARCHIVIO DI STATO DI CAGLIARI, d'ora in poi ASCA, Segreteria Stato e Guerra, Serie I, vol. 191.

Al Bogino a novembre del 1745 gli ingegneri Bertola e Mathy inviano i disegni della darsena di Cagliari.

⁶⁸ A. MATTONE, *Istituzioni e riforme nella Sardegna del Settecento*, in *Dal trono all'albero della libertà*, Atti del Convegno, Torino 1989, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1992, pp. 381-384.

⁶⁹ A. MATTONE, *Antichi Stati. Stati Sabaudi, Regno di Sardegna (1720-1859)*, cit., pp. 17-21.

⁷⁰ E. MURA, *Diario di Sardegna*, cit., tomo I, p. 2.

decorare le dimore reali, il decoro più accessibile ed economico delle pareti e soffitti delle nuove dimore della piccola nobiltà è affidato ai pittori di genere, i così detti bamboccianti, cui appartiene anche il Graneri. La nuova corrente artistica, nata a Roma con Pieter Van Laer (1599-1642), si diffonde da metà del secolo XVII anche in Piemonte, imponendo la moda di collezionare dipinti con scene di vita popolare ma dove prevale un nuovo modo di raffigurare le scene con architetture urbane piemontesi.

Salvo alcune dimore reali dove è necessario ingaggiare più pittori, è per lo più per la piccola nobiltà piemontese che i pittori di genere realizzano scene di miracoli, giocatori, saltimbanchi, mercati, risse, cacce e talora ritratti⁷¹. Nei palazzi di città o nelle residenze di campagna ai dipinti sacri è riservato lo spazio delle cappelle e delle camere da letto, mentre quelli profani vanno ad arricchire delle vere gallerie, spesso con numerosi dipinti dello stesso pittore, talora rese più prestigiose dalla presenza di ritratti di personaggi della casa reale come dimostrano i due dipinti di Casa Savoia presenti nella nuova casa dei Pralormo a Torino⁷².

Uno degli artisti più richiesti è Pietro Domenico Olivero (1679-1755) che lavora per le Confraternite religiose di Torino, il marchese d'Ormea, i Pralormo e altri esponenti della nobiltà piemontese ma anche per la Palazzina di caccia di Stupinigi e le stanze dei Regi Archivi a Palazzo Reale⁷³. La committenza del Bogino risponde quindi al gusto del tempo per la pittura di genere ma è influenzata dalla frequentazione con l'Ormea, dai rapporti familiari con i Pralormo e certamente dalla sua ambizione politica. Dopo aver acquistato la villa di Moncalieri, il futuro ministro la arreda secondo la moda del tempo collezionando dipinti di genere in prevalenza del Graneri che godeva già di una certa fama come allievo dell'Olivero⁷⁴. La sua

⁷¹ A. CIFANI, F. MONETTI, *I piaceri e le grazie*, tomo I, cit., pp. 16 ss.

⁷² A. MERLOTTI, *Il silenzio e il servizio*, cit., p. 50.

⁷³ Sulla Torino dei bamboccianti, il decoro e il collezionismo della piccola nobiltà piemontese maggiori dettagli si possono trarre in A. CREMONTE PASTORELLO DI CORNOUR, *La Torino dei bamboccianti, memorie di strada e di palazzo*, ALZANI, Torino 2010, pp. 9-14; 46; A. CIFANI, F. MONETTI, *I piaceri e le grazie. Collezionismo e pittura di genere e di paesaggio fra Sei-Settecento in Piemonte*, Fondazione Accorsi, 1993, vol. II, pp. 15-16; G. DELOGU, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e Settecento*, Zanetti, Venezia 1931, pp. 233 ss.

⁷⁴ A. GRISERI, *La Pittura*, cit., pp. 104-106; tav.152-160. Dei 32 dipinti della villa ben 29 sono del Graneri, compresi i quattro dipinti "sardi", tre di autore sconosciuto come risulta nell'Atto di donazione della *Collezione Bogino* ai Musei di Torino nel 1959. ASMTO, Fsc. *Donazione Della Chà, Prima donazione*, 1959. Non è noto chi abbia progettato la villa e da chi il Bogino l'acquista.

commissione al pittore è verosimilmente del 1747, come riportato nel dipinto sulla caccia insieme alla firma *GMG*. I modelli provengono da casa Pralormo ma il Graneri, che ha capacità tecniche superiori a quelle del Colombino, modifica in verticale l'impianto dei dipinti originali rendendoli più spettacolari e idonei al decoro della nuova destinazione: l'atrio della villa *La Rotonda*. Grazie alla nuova impostazione la realizzazione dei dipinti non solo soddisfa l'esigenza di decoro della villa ma mette soprattutto in risalto la posizione politica del Bogino e il suo interesse verso la Sardegna. Sino a pochi anni fa erano scarse le notizie della vita di Giovanni Michele Graneri e le sue opere non sempre sono datate e firmate con la sigla *GMG*. Il pittore è oggi identificato con Giovanni Michele Graneri, figlio di Giovanni Maria *lavoratore di stoffe* e della torinese Clara Maria Andriola, vedova di Pietro Antonio Mazuaro (o Masuaro), lavoratore di velluti di Asti, sposata in seconde nozze. Giovanni Michele nasce a Torino il 28 settembre 1708 e sarebbe il secondo figlio della coppia⁷⁵. Un Graneri è segnalato nel gruppo dei violini dell'orchestra del Teatro Regio di Torino per la stagione 1742-43; è presente come orchestrale retribuito con sessanta lire per le «opere che si faranno nel prossimo carnevale del 1747 in 1748»⁷⁶.

La presenza nell'Archivio della Fondazione Accorsi di un dipinto in cui il Graneri compare nelle vesti di violinista avvalorerebbe la tesi di una sua doppia attività anche perché finora in nessun documento d'archivio è documentato come pittore un Giovanni Michele Graneri; tutti i suoi familiari torinesi avrebbero esercitato un'attività di negozianti e lavoratori di stoffe.

Il pittore muore a Torino il 26 febbraio 1762. Questi pochi dati e la coincidenza dell'ultima datazione dei suoi dipinti al 1761, hanno portato all'identificazione del pittore con l'unico Giovanni Michele Graneri presente nei documenti parrocchiali torinesi⁷⁷. Le prime notizie sulla sua attività, riferite dal Vesme, riguardano un documento di pagamento in suo favore nel lu-

⁷⁵ A. CREMONTE PASTORELLO DI CORNOUR, *La Torino dei bamboccianti*, cit., pp. 45 ss. Nasce il 29 settembre 1708, battezzato il giorno dopo nella parrocchia dei Santi Simone e Giuda. Il 21 agosto 1747, anno della committenza Bogino, questo Giovanni Michele Graneri sposa la torinese Francesca Margherita Canicoschi nella parrocchia dei Santi Martiri Marco e Leonardo; da questo matrimonio nacquero tre figli. Si spegne a Torino a cinquantacinque anni il 26 febbraio 1762 in casa Boasso e il giorno dopo viene sepolto nella chiesa di Sant'Eusebio. La data della morte coincide con le ultime datazioni di alcuni suoi dipinti, 1761.

⁷⁶ M.T. BOUQUET, *Il teatro di corte dalle origini al 1778*, in *Storia del teatro regio di Torino*, Cassa di Risparmio, Torino 1976, pp. 168; 174-175.

⁷⁷ A. CIFANI, F. MONETTI, *I piaceri e le grazie*, cit., tomo II, p. 336.

glio del 1736 della Tesoreria della casa reale come pittore su stoffe⁷⁸. L'opera del Graneri non sempre raggiunge livelli di qualità e Felice Durando de Villa nelle sue *Annotazioni ai "Regolamenti della Reale Accademia di pittura e scultura di Torino"* del 1778, pur riconoscendone la superficiale imitazione del maestro, definisce il Graneri il miglior allievo dell'Olivero⁷⁹. Sicuramente la maggiore influenza è data dalla pittura dell'Olivero, di cui sfrutta i disegni e la cui impronta rimane anche dopo il 1755, data della morte di questo pittore⁸⁰. Quasi certamente è presso la bottega dell'Olivero che il Graneri trova stampe e quadri da cui trarre ispirazione e non si può escludere la loro collaborazione in alcuni dipinti. In passato i due pittori vengono talora confusi e alcune opere del Graneri, tra cui alcuni disegni presenti nella Biblioteca Reale di Torino e il dipinto della *Caccia al cervo*, che il Grossi descrive nella *Guida alle cascine e vigne* del 1791, sono stati attribuiti all'Olivero⁸¹. La sua produzione all'esordio come pittore è schematica ma si fa più sapiente nella costruzione della prospettiva e della scenografia raggiungendo il massimo livello nella serie delle piazze di Torino, tra cui famoso il dipinto di *Piazza San Carlo*. Gli spunti gli vengono da una vasta conoscenza della pittura lombarda, dei bamboccianti romani e dei fiamminghi di fine Seicento, ma anche dalle vedute di Scipione Cignaroli (1690-1753) del castello di Stupinigi e della Venaria Reale. L'etichetta posta in passato al Graneri di pittore di genere sulla scia dell'Olivero, ha spesso portato gli storici dell'arte a giudizi contrastanti e a sottovalutarne l'opera. Secondo il Vesme, il Graneri riprende il gusto delle «bambocciate con stacchi crudi e intonazioni anche più franche in margine al costume del tempo», mentre il Mallè, nel redigere il *Catalogo del Museo Civico di Palazzo Madama* nel 1970,

⁷⁸ A. BAUDI DI VESME, *Arte in Piemonte, Schede*, cit., tomo II, p. 539. Il pagamento è l'unico documento sull'attività del Graneri come pittore di stoffe per aver dipinto «rasi 50 bindello piccolo a'forma di livera per guarnire sette vestiti di piccole figure per divertimento delle reali Infanti».

⁷⁹ A. GRISERI, *L'Arte in Piemonte, Pittura*, cit., pp. 339.

⁸⁰ G. DELOGU, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e Settecento*, Zanetti, Venezia 1931, pp. 233-234.

⁸¹ A. GROSSI, *Guida alle cascine e vigne del territorio di Torino*, Guibest-Orgeas, Torino 1791, tomo II, p. 24. Nella villa della contessa Bogino, allora ancora in vita, gli appartamenti risultano decorati con «[...] preziosi quadri dell'Olivero rappresentanti feste particolari della Sardegna e fra gli altri la caccia al cervo». In realtà il dipinto è firmato *GMG* e datato 1747. Anche l'Olivero si cimenta in dipinti di caccia nelle sovrapporte per la palazzina di Stupinigi dopo il 1745 alla morte del suo mentore il marchese D'Ormea in A. CREMONTE PASTORELLO DI CORNOUR, *La Torino dei bamboccianti*, cit., p. 39.

considera come meccanica la ripresa delle tipologie e delle figure prive del sorriso e della vena dell'Olivero⁸².

Certamente mancò al pittore una committenza importante e la protezione a corte come quella del marchese d'Ormea per l'Olivero⁸³. Nell'Ottocento scompare dagli studi critici e le sue opere sono relegate al mercato antiquario e del collezionismo che ha disperso gran parte della sua opera custodita nei palazzi nobiliari piemontesi⁸⁴. Dagli anni sessanta del Novecento, insieme a Domenico Olivero, la sua figura e il suo ruolo nell'ambito della pittura di genere piemontese è stata in parte rivalutata. Non si conoscono documenti e i costi della committenza Bogino certamente la più importante oggi pervenutaci interamente. Nell'esecuzione della commissione per il Bogino, il Graneri non si limita a riprodurre i dipinti eseguiti a Cagliari ma nella loro impostazione dimostra la conoscenza dell'opera di pittori fiamminghi come Jan Miel (1599-1664), che a Torino nel 1658 decora la *Sala di Diana della Venaria*, e delle stampe utilizzate per le committenze reali o per le dimore nobili del Piemonte, possedute dall'Olivero, come quelle di Jacques Callot (1592-1635), specie quella della *Fiera dell'Impruneta* per la folla di personaggi, o e le acquaforti di Antonio Tempesta (1555-1630) sul tema della caccia⁸⁵. Rispetto al passato c'è oggi una certa tendenza a riprendere l'opera del Graneri per il suo significato di documento socio-antropologico di Torino e del Piemonte settecentesco, prendendo lo spunto dalla descrizione particolareggiata di piazze e persino di eventi contemporanei dipinti dall'artista. Lo stesso significato è stato spesso at-

⁸² A. VESME, *L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo. Schede*, I dipinti sono catalogati: 307 *Caccia al cervo*, 308 *Festa ad un Santuario sardo*, 309 *Festa nautica nel porto di Cagliari*, tomo II, Società Piemontese di archeologia e Belle Arti, Torino, 1966, p. 106.

L. MALLÈ, *Palazzo Madama in Torino. Le Collezioni d'arte*, Editrice Torinese, Torino 1970, pp. 6, 93, 102, 107. Nel catalogo del Mallè figurano presenti a Palazzo Madama ben 11 dipinti dell'Olivero e ben 32 del Graneri, di cui 28 provenienti dalla Donazione della Chà. Due dipinti del Graneri erano stati acquisiti tra il 1880 e il 1890, mentre altri due da un lascito del pittore Angelo Beccaria. I 28 dipinti provenivano dalla villa collinare del ministro Bogino, comprendevano scene di *ambiente sardo* e di *vita popolare piemontese* e costituivano la decorazione di due sale della villa.

⁸³ Il Graneri fu anche incisore e sue sono le stampe per un libro di poesie e ballate dialettali piemontesi per il noto poeta piemontese del Settecento padre Ignazio Isler (1702-1788).

⁸⁴ A. CIFANI, F. MONETTI, *I Piaceri e le grazie*, cit., tomo II, p. 335. Gli autori riportano la notizia del San Martino (1787) e del Durando De Villa (1778) secondo i quali il Graneri era l'allievo che più di tutti aveva saputo sfruttare la lezione dell'Olivero. In altri autori compaiono come allievi oltre al Graneri, la Pittetti e il Bertrandi, meno noti. Nel mercato antiquario si trovano ancora oggi in vendita dipinti del Graneri provenienti da collezioni private.

⁸⁵ P. BIANCHI, P. PASSERIN D'ENTREVES, *La caccia nello stato sabaudo*, cit., 195.

tribuito alle tele eseguite per il Bogino. Bisogna comunque tener conto che dalle pagine del *Diario del Conte Filippo Beraudo di Pralormo* (2009) si evince che le tele eseguite in Sardegna nel 1733 dal Colombino e dallo Scaleta costituiscono senza ombra di dubbio i modelli originali a cui attingere e risolvono definitivamente il problema delle fonti iconografiche del Graneri. Al pittore piemontese spetta la loro rielaborazione per le esigenze del nuovo committente che forse gli impone anche il nuovo formato verticale, ma è nel suo stile l'affollamento dei personaggi, come nei dipinti delle piazze di Torino, l'inserimento di elementi del paesaggio piemontese e di particolari tratti da altri dipinti suoi o di altri, riproposti anche più di una volta⁸⁶. In misura minore questa sua capacità di rielaborazione dei dipinti provenienti dalla Sardegna si può constatare in due dipinti, senza data e firma ma attribuiti al Graneri, che non si discostano troppo dagli originali del Colombino: un *Ballo Sardo*, segnalato da Cifani e Moretti nella *Collezione Accorsi* di Torino, e una *Festa nautica della darsena di Cagliari* della *Collezione Deplano* di Cagliari (fig. 4)⁸⁷.



Fig. 4 Michele Graneri, *Festa nautica nella darsena di Cagliari*, olio su tela cm 120 x102 (1761?) - Collezione Deplano, Cagliari

⁸⁶ L. MALLÈ, *Museo Arte Antica di Torino. I dipinti*, Pozzo, Torino 1963, pp. 138 s.

⁸⁷ A. CIFANI, F. MONETTI, *I Piaceri e le Grazie*, cit., tomo III, p. 380, tavola 506 per il dipinto sul ballo tondo. Sia il dipinto torinese sul ballo che quello cagliaritano sulla darsena sono in formato più solito per il Graneri e rappresentano delle versioni semplificate dei dipinti eseguiti per il Bogino. Non sono noti i committenti e la data di esecuzione.

I dipinti del Graneri, oggi di proprietà della Fondazione Musei Civici di Torino, fanno parte dell'eredità del Bogino che, rimasto senza eredi diretti per la morte dei due figli, nomina eredi universali la seconda moglie Teresa Maria Cristina di Pralormo e Prospero Balbo, suo nipote acquisito, erede di tutto il patrimonio alla morte della nonna. Nel testamento redatto di suo pugno il 10 agosto del 1778, oltre ai titoli nobiliari, il patrimonio comprende «[...] i libri e scritture, li pochi quadri che ho in casa, più le mie tabacchiere, anelli, orologi, spade e canna, più tutta la mia argenteria e porcellane, di cui dovrà avere usufrutto la mia erede universale». Tra le varie ville in possesso del Bogino la villa o *vigna* di Moncalieri, per la quale il Graneri esegue i dipinti, rappresenta la sua residenza preferita durante tutta l'attività politica e dove si trasferiva dalla abitazione torinese dell'isola di San Gioacchino, nella contrada del Ghetto, durante il periodo estivo quando è colpito dalla febbre terzana⁸⁸. La villa era stata edificata a metà Seicento nella valle Cuniolo di Moncalieri, i così detti Cunioli Bassi, situata tra due vere vigne e non troppo distante dalla città di Torino⁸⁹. L'atrio della villa al pian terreno si apriva a semicerchio, da cui il nome *La Rotonda*, su un grande cortile ornato di busti di marmo e gli appartamenti che, secondo le fonti settecentesche, erano ornati dai «preziosi quadri dell'Olivero rappresentanti feste particolari della Sardegna e, fra gli altri, la caccia al cervo»⁹⁰.

⁸⁸ BRTO, *MISCELLANEA*, busta 114/msc.23.

⁸⁹ La zona di Moncalieri, non troppo distante da Torino, aveva fama di luogo salubre e di clima adatto alla coltivazione della vite, da cui derivavano proficue rendite agrarie, onde il nome di "vigne" dato alle residenze sorte intorno alla residenza estiva del re per soddisfare l'esigenza di abitazioni del numero crescente di nuovi nobili e funzionari che operano al servizio della corte sabauda. Il fenomeno iniziato a metà Seicento perdura per tutto il Settecento. Un dipinto "*Veduta della villa Bogino*" di Vittorio Amedeo Cignaroli è presente nella Fondazione Accorsi di Torino, rintracciabile nel sito www.fondazioneaccorsi-ometto.it.

⁹⁰ A. GROSSI, *Guida alle ville e vigne*, cit., tomo II, p. 24. Non risulta il nome dell'architetto, una descrizione degli ambienti che accoglievano le opere, né da chi il Bogino l'aveva acquistata. Su un lato del palazzo era situata la cappella di forma ovale che comunicava con gli appartamenti del ministro mediante una galleria mentre l'accesso alla villa dalla strada per Torino non era agevole e solo nel 1773 fu costruita una nuova strada che passava attraverso la montagna. Dopo la sua giubilazione il Bogino vi trascorre lunghi periodi in compagnia di pochi fidati amici e servitori sino al 1784, anno della morte. Nel 1810, alla morte della contessa Teresa Maria Cristina, la villa con i suoi arredi è ereditata da Prospero Balbo; venduta in seguito al conte Appiano dai cui eredi viene acquistata dall'avvocato Ambrogio Della Chà che nel 1959 dona la Collezione ai Musei Civici di Torino a patto che non venisse dispersa. ASMTTO, fasc. *Donazione della Chà*, cit.

In realtà i dipinti *sardi*, noti e apprezzati nel Settecento, sono del Graneri; hanno il formato di grandi pannelli verticali cm 262 x 141 per la *Festa nautica*, cm 260 x 150 per la *Festa a un Santuario sardo* e cm 262 x 147,5 per *La caccia al cervo*; non compare *La pesca del tonno*, cm 110 x 127, opera impostata in maniera differente dalle altre, non datata e senza firma.

Dimenticati per anni i dipinti tornano alla ribalta nel XX secolo grazie alla loro presenza a Torino nella mostra del 1937 *“Fortune sabaude illustrate dall’arte – Dal “Bucintoro alla farmacia del San Giovanni – Il genio del Juarra e la scoperta del Guala”* che abbracciava tutta l’arte del Barocco piemontese e doveva celebrare la grande produzione artistica tra i regni di Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III⁹¹. Nel 1946 il Viale rinviene nella *Caccia al Cervo* la firma *GMG* e la data 1747, riportati su una cassetta a terra sotto la chiesa; in base a tale data suppone che anche gli altri dipinti *sardi* siano stati eseguiti nello stesso periodo giudicandoli come «piccoli capolavori»⁹². È dal Viale che nel 1959 Giuseppe Della Maria, bibliografo e cultore di tradizioni sarde, apprende dei dipinti del Graneri che descrive e cataloga come documenti di vita e folklore marinaro in Sardegna nel XVIII secolo. Lo studioso rileva nei dipinti numerosi particolari non pertinenti all’Isola: nell’analisi del dipinto sulla giostra nautica non trova fonti su tale usanza in Sardegna ma pertinente al costume di giostre nautiche presso le corti europee tra Sei e Settecento in occasione di grandi eventi; nella *Caccia al cervo* nega che le bifore nel dipinto possano individuarsi in qualche chiesa dell’Isola. Esclude comunque che le ambientazioni siano completamente inventate dato che altri dipinti del Graneri erano considerati preziose fonti documentarie sulla vita e la topografia torinese del Settecento. Restava irrisolto il quesito se questi tre dipinti si potessero considerare come documenti di vita sarda dal momento che non risultava che il

⁹¹ La Mostra, curata da Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici di Torino, è inaugurata a Palazzo Carignano dal Principe di Piemonte Umberto di Savoia il 19 giugno 1937; le opere del Graneri sono inserite nella sezione *Pittura del Seicento e Settecento piemontese*, insieme al Guala, Olivero, Galliari, Bagetti, e ai più noti Cignaroli, Beaumont, Rapous, Ricci, Seyter e Van Loo. Definita all’epoca straordinaria per «lo spettacolo e soprattutto quella unità, quella coerenza di stile che contrassegnano i due secoli aurei del Piemonte, due secoli saldi, quadrati, nettamente definiti nel gusto, nel costume, nella vita sociale, dall’architettura alle stoffe, dalla pittura all’arredo, dalla scultura all’oreficeria, dal lavoro in legno al prodotto in peltro», si possono rinvenire notizie dettagliate in *La Stampa sera*, anno XV, n. 120-21 maggio 1937, p. 7 e nello stesso giornale n. 144 del 18 giugno 1937, p. 2, reperibili online nel sito www.archiviola stampa.it del giornale *La Stampa* di Torino.

⁹² V. VIALE, *Pittori di genere del Seicento e Settecento piemontese*, «Agorà», cit.

Graneri fosse mai giunto a Cagliari⁹³. Ancora nel 1966 il Vesme, nel *Catalogo dei Musei Civici di Torino*, descrive solo tre tele *sarde* appartenute al Bogino⁹⁴.

I tre dipinti si trovano oggi a Palazzo Madama a Torino in una sala dedicata al Graneri e alla pittura di genere dove rispetto alle altre tele, spiccano per l'insolita impostazione verticale.

Il quarto dipinto del Graneri *La pesca del tonno*, ispirato al dipinto dello Scaleta, considerato il meno riuscito dei dipinti *sardi* e che risultava «guasto» sin dalla *Donazione* del 1959, è custodito nei magazzini della Fondazione Torino Musei per il cattivo stato di conservazione.

È verosimile che tutti le quattro tele siano state eseguite nello stesso lasso di tempo se il Graneri, forse grazie all'importante committenza, contrasse matrimonio proprio nel 1747, data della *Caccia al cervo*⁹⁵.

Le immagini a colori dei quattro dipinti sono state pubblicate integralmente nel 1997⁹⁶.

Nella *Festa nautica del golfo di Cagliari* il Graneri taglia la scena restringendola alla parte centrale della darsena come nelle stampe di Antonio Tempesta e Jacques Callot, degradando i piani prospettici con il rimpicciolimento delle figure dal piano terra alla città; risulta più rigido nella sovrapposizione dei piani rispetto al dipinto del Colombino che al contrario, riprendendo i modi della cartografia antica e forse per la diretta osservazione, nella rappresentazione della rocca allarga la veduta sui lati del golfo comprendendo anche gli stagni laterali⁹⁷.

Non si può comunque escludere che il Bogino, allora segretario alla guerra, abbia mostrato al Graneri i disegni della darsena inviatigli da Cagliari nel 1745 dagli ingegneri militari Bertola e Mathy per un progetto di lavori di

⁹³ G. DELLA MARIA, *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, n. 19, n. 20, citato Dal Della Chà, imprenditore torinese che il 15 giugno del 1959, al momento della donazione ai Musei Civici di Torino si trova a Rio de Janeiro, apprende i particolari della donazione e catalogati come: *Raffigurazione di giostra di barche e torneo di scherma con bastone nelle acque del porto di Cagliari*, *Battuta di caccia al cervo*, *Festa ad un santuario sardo*. Restava irrisolto il problema delle fonti del Graneri mai giunto nell'Isola.

⁹⁴ A. BAUDI DI VESME, *Arte in Piemonte dal XVI al XVIII*, cit., p. 106.

⁹⁵ A. CREMONTE PASTORELLO DI CORNOUR, *La Torino dei bamboccianti*, cit., p. 45.

⁹⁶ Nella descrizione si fa riferimento alle immagini fotografiche pubblicate in A. MAT-TONE, *Antichi Stati*, cit., pp. 61: *Festa nautica nel golfo di Cagliari*; p. 69: *La caccia al cervo*; p. 85: *Festa a un Santuario sardo*; p. 76: *La Tonnara*.

⁹⁷ A. SAIU, *Cagliari, Vedute di Cagliari fra XVI e XIX secolo*, cit., p. 204-205.

ripristino del porto cagliaritano che versava in uno stato di degrado⁹⁸. Le capacità tecniche del Graneri sono certamente superiori a quelle del Colombino. Sono riprese dalla *Darsena* del Colombino: la rocca, il marinaio che cade in acqua da una delle barche, i personaggi in primo piano, i consiglieri civici cagliaritani con fascia rossa, la popolana sul molo, il ballo tondo, solo per citare alcuni; dalla *Tonnara* dello Scaleta il Graneri riprende la barchetta con a bordo i personaggi in toga nera e la tenda parasole del natante a righe bianche e rosse non presente nel dipinto originale. Sono di sua invenzione lo schiavetto negro, la folla di personaggi in primo piano, i monaci, i popolani, l'uomo con il turbante che spesso si rinvengono nella *pittura di genere* del Settecento piemontese. Altri particolari del dipinto originale come il ballo tondo, la bancarella di dolciumi, il fiocco rosso della dama in primo piano sono rivisitati con fantasia e con dettagli di gusto folkloristico. Anche i vascelli in rada sono molto più imponenti, più marcato l'affollamento di barche e di personaggi, più scenografico lo sventolio delle bandiere che rispecchiano quello delle piazze dei dipinti torinesi⁹⁹. È nel dipinto *La caccia al cervo* che la data e la firma consentono su base stilistica l'attribuzione degli altri dipinti *sardi* al Graneri. Benché finora non sia stato rintracciato il dipinto del Colombino da cui verosimilmente il Graneri ha tratto lo spunto, è verosimile che il pittore piemontese abbia tratto ispirazione per l'impostazione dalle stampe di *Caccia al cervo* (1605) e *Caccia al cinghiale* (1609) di Antonio Tempesta diffuse tra la nobiltà e l'alta borghesia in Piemonte e in Europa dal Seicento sino all'Ottocento e che certamente conosce¹⁰⁰. È chiaro il riferimento anche ad altri dipinti delle residenze sabaude e ai quadri di caccia dipinti dall'Olivero per alcune sovrapposte nella palazzina di Stupinigi¹⁰¹.

Sono certamente del Graneri l'impostazione verticale e l'attenzione al dettaglio: il gruppo con il cervo ucciso, il banchetto sotto la tenda, la dama,

⁹⁸ ASCA, *Segreteria di Stato e Guerra*, Serie I, vol. 191. La darsena di Cagliari versava in uno stato di degrado, e il suo ripristino era finalizzato ad attrezzarla in modo da potervi ricoverare la flotta a guardia dell'Isola durante l'inverno mentre di norma riparava nella rada di Livorno comportando alti costi di gestione per il Regno. Solo diversi anni dopo il Regno di Sardegna avrà una propria flotta navale.

⁹⁹ Le considerazioni fatte in passato sull'abbigliamento dei contendenti non rispondente ai pescatori cagliaritani non hanno oggi ragione d'essere dato che la festa rappresentata corrisponde alla *Festa*, forse unica, svoltasi il 25 agosto 1733 per San Luigi IX dei Francesi, in presenza del Viceré, dell'Arcivescovo, della nobiltà cagliaritana e dei Consiglieri Civici, organizzata dal console francese a Cagliari come citato nel *Diario*.

¹⁰⁰ P. BIANCHI, P. PASSERIN D'ENTREVÉS, *La caccia nello Stato sabaudo*, cit., tavola 28-29.

¹⁰¹ A. CREMONTE PASTORELLO DI CORNOUR, *La Torino dei bamboccianti*, cit., p. 39.

i gruppi di soldati, il bimbo che gioca con il cane, tema quest'ultimo presente in altri dipinti suoi e dell'Olivero.

È interessante notare l'omaggio della preda, un cervo, al nobile in primo piano con la scorta di armigeri che forse nel dipinto originale doveva rappresentare il Viceré. Alcuni particolari sembrano appartenere all'ambiente isolano come il maialetto che arrostisce, le bancarelle di dolciumi o i popolani con la *berritta*, il tradizionale copricapo sardo, mentre il doppio ordine di bifore della chiesa non appartiene all'architettura delle chiese isolate ma è presente in altri dipinti del Graneri; anche la montagna che fa da quinta sembra appartenere più al paesaggio piemontese che a quello sardo. Nonostante le incongruenze con l'ambiente sardo il dipinto è considerato il più riuscito dei tre e dimostra l'abilità nel rendere «[...] le architetture, gli oggetti, i prodotti ortofrutticoli esposti nelle bancarelle; fondere scene molteplici apparentemente disgiunte le une dalle altre»¹⁰². Certamente deriva dal dipinto del Colombino la *Festa a un santuario sardo* e i particolari del ballo, dei costumi e dei carri che trasportano viveri simili a quelli ancora oggi utilizzati per accompagnare le tradizionali processioni verso santuari sparsi nella campagna sarda. Alcuni personaggi maschili che affollano il dipinto sono intenti a varie occupazioni e indossano la tradizionale *berritta*; non appartiene al paesaggio della Sardegna l'altissimo campanile del borgo nello sfondo e quello a vela nella chiesa in cima al colle. Rispetto al dipinto originale la scena è resa con maggiore vivacità dei colori e la rappresentazione in verticale della composizione ne guadagna in resa prospettica. Nel complesso il dipinto appare meno accurato nei dettagli rispetto agli altri dipinti¹⁰³.

La *Pesca del tonno*, olio su tela cm 110 x 127, quarto dei dipinti *sardi* dei Musei Civici di Torino, ha dimensioni ridotte, non è sviluppato in verticale ma fa comunque parte dei dipinti attribuiti al Graneri e provenienti dalla villa di Moncalieri¹⁰⁴. La scena è più concitata, come richiesto dal soggetto e si differenzia dagli altri dipinti attribuiti al Graneri per i toni accesi dell'azzurro. Purtroppo il dipinto, in attesa di restauro, non è visibile e non si può al momento escludere la mano di un collaboratore. Deriva certamente dal dipinto dello Scaleta del 1733 ma la resa della tonnara con la disposizione delle reti che formano le diverse *camere* in cui è organizzata la pesca, la *camera della morte e la mattanza*, e la rappresentazione dei tonni, è di gran lunga

¹⁰² A. CREMONTE PASTORELLO DI CORNOUR, *La Torino dei bamboccianti*, cit., pp. 22, 45.

¹⁰³ A. CIFANI, F. MONETTI, *I Piaceri e le Grazie*, cit., tomo II, p. 380, tavola 506.

¹⁰⁴ ASMTO, fasc. *Donazione della Chà*, cit.

meno accurata. Manca nel dipinto torinese la tensione creata dal movimento dell'acqua e dall'agitarsi dei pesci sotto le fiocine e dei pescatori agli ordini del *rais*, il sangue dei tonni, la folla di spettatori, ma il Graneri, al contrario dello Scaleta, non aveva nessuna conoscenza diretta e, rispetto agli altri dipinti per il Bogino, non ha a disposizione stampe da cui trarre ispirazione.

La scena non è realisticamente riuscita come invece fa lo Scaleta e in campo letterario il Cetti nella sua *Storia Naturale della Sardegna* del 1764, che così la descrive: «Si tira fuor d'acqua con quanta forza e fretta si può, occupando due o tre uomini a stringere un tonno solo, d'altro non si cura [...] a misura che i bastimenti giungono prendono posto intorno alla camera della morte [...] Il mare si fa vermiglio a grande distanza, quanto forse non s'insanguinò nella giornata della Meloria, che fè rimanere i Genovesi sopra i Pisani padroni del mar tirreno e del mare sardo»¹⁰⁵.

Tra la committenza Pralormo (1733) e quella del Bogino (1747) trascorrono ben 14 anni ma i legami istituzionali e affettivi fra i due committenti risolvono definitivamente l'aura di mistero creata in passato intorno alle fonti iconografiche dei dipinti di Palazzo Madama.

Diversa è la motivazione. I dipinti di Domenico Colombino e Sebastiano Scaleta per il Pralormo sono una testimonianza dell'alto ruolo svolto nell'Isola e persino il desiderio di averne un ricordo visivo e, oltre al valore artistico, si deve loro attribuire un valore documentario su alcuni aspetti della vita nell'isola nei primi anni trenta del Settecento. I dipinti di Michele Graneri, riprendendone i temi iconografici e scenograficamente situati nell'atrio della sua villa collinare, sono da ritenersi un segno tangibile della volontà del ministro Bogino di mettere in evidenza la sua affermazione politica presso Carlo Emanuele III e soprattutto l'intento politico di inserire definitivamente l'Isola nell'orbita sabauda.

La ricostruzione della vicenda dei dipinti *sardi* presenta ancora delle criticità come la perdita del dipinto originale sulla caccia e i costi delle due committenze e dal punto di vista artistico mette in luce aspetti poco noti della pittura civile in Sardegna ancora da approfondire.

La Sardegna rappresentata nelle tele da Domenico Colombino e da Sebastiano Scaleta e quella rielaborata di Michele Graneri costituiscono comunque un tassello importante della Storia dell'Arte del Settecento nel Regno di Sardegna.

¹⁰⁵ F. CETTI, *Storia naturale della Sardegna*, copia anastatica del 1777, GIA, Cagliari 1980, vol. III, pp. 172-176.

FRANCESCA PIRODDA

SU ALCUNI PARAMENTI TESSILI DELLA CATTEDRALE
DI SANTA MARIA DELLA NEVE DI NUORO

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. Breve sintesi storica della sede vescovile. - 3. I vescovi della diocesi nuorese. - 4. L'attuale cattedrale. - 5. Tre pianete della cattedrale di Santa Maria della Neve.

1. Premessa. – A seguito della scuola di specializzazione in Studi Sardi presso l'Università di Cagliari, per la redazione dell'elaborato finale la prof.ssa Renata Serra mi indirizzò verso un'analisi storico artistica degli argenti conservati nella chiesa parrocchiale del SS.mo Crocefisso di Galtellì.

Costantemente seguita durante le indagini svolte in quella occasione, ho arricchito le mie conoscenze seguendo i suoi consigli e le sue annotazioni storico-artistiche e critiche.

È in suo onore che dedico questo scritto con un breve studio su alcuni paramenti tessili liturgici appartenenti alla chiesa cattedrale di Santa Maria della Neve del capoluogo barbaricino, inediti¹.

2. *Breve sintesi storica della sede vescovile.* – L'istituzione della diocesi di Nuoro ha le sue origini con la nascita della sede vescovile di Galtellì che viene costituita nei primi secoli del secondo millennio. Diversi studiosi ne hanno tracciato le origini e le vicende pur diversificandone la data della sua istituzione, ma concordi nel collocare la sede originaria in Galtellì, piccolo paese situato a ridosso del Monte Tuttavista con l'antica cattedrale (mai compiuta del tutto) dedicata a S. Pietro e impreziosita dai suoi affreschi alto medievali². Per Ottorino Pietro Alberti, l'istituzione della diocesi va collocata tra il

¹ Ringrazio il Capitolo della cattedrale nella persona dell'arciprete mons. Giovannino Puggioni e l'organista Sig Francesco Ganga, memoria storica della cattedrale, per avermi consentito la visione e lo studio delle vesti liturgiche ed il fotografo, Donatello Tore, autore delle immagini.

² R. CORONEO, *Architettura Romanica dalla metà del Mille al Primo '300*, Nuoro, Ilisso, 1993, p. 79-84, scheda n. 15; O.P. ALBERTI, *La diocesi di Galtellì dall'unione a Cagliari*

1117 e il 1138, che insieme a quella di Civita viene indicata come direttamente soggetta alla Santa Sede³. Il suo territorio, appartenente alla Gallura inferiore, conobbe un certo splendore dai primi del XII secolo fino al XIV secolo⁴. Il passaggio della Sardegna dai giudicati alla Corona d'Aragona segna l'inizio di una decadenza con l'abbandono di numerosi villaggi dovuto alle varie guerre e pestilenze verificatesi nel periodo e la conseguente diminuzione della popolazione. L'elenco dei numerosi villaggi dell'antica diocesi ci dà l'idea della sua estensione⁵. Nel 1495 la diocesi prese il nome di Galtellì-Nuoro e fu accorpata a Cagliari fino al definitivo trasferimento della sede a Nuoro, sarà Pio VI a costituirlo con Bolla *Eam inter caeteras* del 21 luglio 1779. I suoi primi passi furono difficoltosi sia da un punto di vista economico sia per le difficoltà di eleggere i canonici del Capitolo. Questi problemi condizioneranno sia la permanenza che le attività pastorali dei vescovi.

3. *I Vescovi della diocesi nuorese*. – Il primo vescovo della diocesi nuorese fu mons. Giovanni Antioco Serra Urru (1730-1786), eletto nel 1780⁶. Al suo arrivo l'episcopio e la cattedrale erano ancora incompleti, data la scarsità finanziaria della rinata diocesi a questa si deve aggiungere il degrado non solo religioso ma anche la carenza di arredi e paramenti liturgici. Tanto che questi ultimi furono prelevati dalla chiesa di Sant'Ignazio di Oliena, anche se l'arcivescovo di Cagliari Filippo Melano di Portula propose di fornirli con quelli delle ex chiese gesuitiche di Cagliari⁷. Oltre alle cure

(1495) alla fine del sec. XVI, Sassari, Ed. Mediterranea, 1993, p. 47; A. VIRDIS, *Gli affreschi di Galtellì. Iconografia, Stile e committenza di un ciclo pittorico romanico in Sardegna*, Nuoro, Ed. Solinas, 2006.

³ O.P. ALBERTI, *La diocesi di Galtellì*, cit., 1993, pp. 15-82; A. CAMBEDDA, *L'architettura militare e religiosa a Galtellì dal Medioevo all'Ottocento*, Nuoro, Ed. Solinas, 1995; G. SANTORO, *Galtellì nel Medioevo*, Nuoro, Ed. Solinas, 2004.

⁴ G.F. FARA, *Corographia*, vol. II, Cagliari 1815, p. 89.

⁵ O.P. ALBERTI, *La diocesi di Galtellì*, cit., 1993 pp. 15- 82 e pp. 84-292; M. CARTA, *La diocesi di Galtellì durante il governo di Don Alonso Lasso Sedeño arcivescovo di Cagliari e Unioni 1596-1604*, Nuoro, Ed. Solinas, 2019, pp. 95-100 e pp. 175-177.

⁶ G. PALA, in F. ATZENI, T. CABIZZOSU, *Dizionario Biografico dell'episcopato Sardo. Il Settecento*, Cagliari, AM&D, 2005, vol. 2, pp. 230-237; Can. G. BITTI (a cura di), *I vescovi e i sacerdoti della Diocesi di Nuoro 1238-2022*, Seminario Diocesano di Nuoro, 2022.

⁷ G. PALA, *Diz. Biog.*, *Il Settecento*, vol. 2, cit., p. 234.

delle anime, il prelado si interessò a riformare il settore agrario incentivando la coltivazione degli ulivi, migliorando così le condizioni economiche della popolazione. Gravi problemi di salute lo porteranno alla morte l'8 febbraio 1786, per sua volontà è sepolto nella cattedrale di Oristano. Il secondo vescovo di Nuoro fu il frate minore francescano mons. Pietro Craveri (1726-1801)⁸: nominato nel 1788 è giunto in città l'anno successivo. Il suo permanere non fu pacifico, tanto che espresse il desiderio di trasferirsi ad Oliena per via di diversi attentati e disordini, che poi sfoceranno nei moti antifeudali del 1796. Durante il suo governo si impegnò per la diffusione delle piantagioni di cotone e la riforma dei cimiteri. Muore il 7 ottobre 1801⁹. Dopo due anni (1803) fu nominato il nuovo presule nella persona di Alberto Maria Solinas (1740-1817)¹⁰ nato a Banari. Era di nobile famiglia, frequentò a Sassari i corsi umanistici e filosofici, nel 1758 entrò nell'Ordine dei Carmelitani e nel 1764 fu ordinato sacerdote. La sua acutezza di ingegno e brillantezza negli studi attirò l'attenzione del ministro per gli Affari della Sardegna il conte Giovan Battista Lorenzo Bogino, che lo inviò ad Asti e poi Torino per perfezionare gli studi filosofici e teologici. Rientrato nell'Isola, si dedicò all'insegnamento e a Cagliari ebbe diversi incarichi nella Provincia del suo Ordine in Sardegna. Fu un oratore eccellente tanto che Vittorio Emanuele I, il 18 settembre 1792, scrisse una lettera al papa Pio VII proponendolo per la sede vacante di Nuoro. Fu consacrato vescovo il 17 aprile 1803 e fece il suo ingresso in città il 5 maggio seguente. Trovò la diocesi in difficili condizioni religiose, sociali e politiche e per questo motivo intraprese un'intensa attività per riportare il cle-

⁸ M. SALE, *Archivio storico della Diocesi di Nuoro*, Nuoro, Tip. Ortobene, 1954, n. Primo, fa un elenco dei vescovi succedutosi fino a mons. Giuseppe Melas; S. BUSSU, *Nuoro e il senato del Vescovo*, Nuoro, Ed. Solinas, 2003; C. PILLAI, *Diz. Biog., Il settecento*, cit., pp. 77-83.

⁹ O.P. ALBERTI, *I duecento anni di storia sulla Diocesi di Nuoro dalla Ricostituzione della Diocesi di Galtellì-Nuoro (1799-1979)*, in «Pacificazione e Comunione. Atti Bicentenario Diocesi di Nuoro (1779-1979)», a cura di R. Menne, Sassari 1982; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Roma, Città Nuova Editrice, 1999; C. PILLAI, *Riti funebri e inumazioni dei cadaveri in Sardegna nei secc. XVIII e XIX*, in «Quaderni Bolotanesi», n. 28, 2002.

¹⁰ P. TOLA, *Dizionario Biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Torino Tip. Chirio e Mina, 1838; P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, vol. III, Cagliari 1839-1841; S. PINTUS, *Sardinia sacra*, vol. I, Iglesias 1904; D. FILIA, *La Sardegna cristiana. Dal 1720 alla pace del Laterano*, vol. III, Sassari, 1929; O.P. ALBERTI, *I Duecento anni*, in «Pacif. e com.», cit., Sassari 1982, pp. 117-151; A. SEDDA, in F. ATZENI, T. CABIZZOSU, *Dizionario Biografico dell'episcopato sardo. L'Ottocento*, vol. 3, Cagliari, PFTS, 2019, pp. 345-350.

ro ed il popolo all'osservanza evangelica e alla disciplina ecclesiastica. Per provvedere ai beni della chiesa, scrisse alcune lettere pastorali dai toni aspri. Da maggio a settembre del 1804 fece la prima visita pastorale e rilevando un gran numero di abusi vi pose rimedio con alcuni editti. Con quello del 3 febbraio 1811 n. 42 proibiva ai sacerdoti di tenere a servizio in casa donne tra i 12 e i 40 anni, a meno che non fossero parenti strette. Un altro editto, il n. 49, è dato in risposta alle lamentele di molti ecclesiastici per la poca osservanza della giustizia nella suddivisione dei regi contributi ecclesiastici, per cui egli dispose il raduno di un Congresso accogliendo le denunce dei parroci. Collaborò anche con le autorità secolari nelle questioni agrarie, intervenendo affinché il clero si prodigasse per soccorrere i poveri nelle annate difficili. La sua attività pastorale fu spesso contrastata, ciò minò la sua salute che lo portò a risiedere, dopo alcuni avvicendamenti tra Mamoiada e Oliena, a Thiesi da dove resse la diocesi fino alla morte sopraggiunta l'11 luglio 1817. Nel 1820 prese possesso mons. Antonio Maria Casablanca (1775-1848)¹¹ di Genova, ordinato sacerdote il 2 giugno 1798. Arrivato in Sardegna promosse il culto della Vergine della Salute. Vittorio Emanuele I lo presentò al papa come vescovo di Nuoro il 27 febbraio 1819. Pio VII lo nominò vescovo di Galtellì-Nuoro e il 13 aprile fu consacrato a Roma. Prese possesso della diocesi il 21 gennaio 1820 per procura tramite il canonico Pasquale Turoni, vicario capitolare, con lettera del 10 novembre 1820. Arrivò in città quindici mesi dopo, e nel frattempo scrisse al papa affinché annullasse la sua nomina. Arrivò a Cagliari nel gennaio del 1821, infatti compare in un atto di cremina di quell'anno. La sua presenza in diocesi è confermata dalle visite pastorali effettuate a Dorgali il 5 e 6 marzo e a Bitti il 31, da dove partì per giungere a Nuoro il primo aprile 1821. Egli riprese le visite pastorali a Orgosolo, Mamoiada, Fonni e Olzai. Si rese conto, nonostante la sua difficoltà nella comprensione della lingua, dei problemi in cui versava la sua circoscrizione religiosa in conseguenza dei fatti criminosi dopo l'editto delle Chiudende. Questi limiti lo portarono alla decisione di lasciare la diocesi nella primavera del 1822 e recarsi a Cagliari, dove rimase fino al 25 luglio, quando si imbarcò alla volta di Genova. Il vescovo confidava nella soppressione della diocesi, mentre si facevano sempre più pressanti gli appelli rivolti dal Capitolo a Pio VII e al re Carlo Felice per un suo rientro o perché fosse nominato un nuovo vescovo. Prima di sostituirlo passarono sei anni. Il 24 gennaio 1827 Leone XII affidò la diocesi di Galtellì-Nuoro

¹¹ O.P. ALBERTI, in F. ATZENI, T. CABIZZOSU, *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 134-140.

come amministratore apostolico a mons. Giovanni Maria Bua (1773-1840)¹² che ne prese possesso nel 1828. Nato ad Oschiri nel 1773, dopo la formazione in seminario fu ordinato sacerdote nel 1797. Perfezionò gli studi a Roma, dove entrò in contatto con i cardinali Giacomo Giustiniani e Ferdinando Maria Saluzzo e il compositore Luigi Cherubini. Nominato vicario perpetuo di Oschiri nel 1800, diede prova di una personalità illuminata cercando la pace fra le fazioni della comunità. In campo economico promosse metodi per il miglioramento della coltivazione dei campi, con la coltura delle patate e dei gelsi, valorizzò l'artigianato, istituendo una scuola di tessitura e di lavorazione del ferro battuto. Aprì una scuola primaria e chiese alle autorità civili che riservassero un terreno da destinare a camposanto. Il 28 gennaio 1828 fu eletto arcivescovo di Oristano e amministratore apostolico della diocesi di Galtelli-Nuoro. Consacrato vescovo il 15 giugno 1828 fece il suo ingresso in città il 16 luglio 1828, mentre il 5 dicembre dello stesso anno fu accolto solennemente a Oristano. Ripartì per Nuoro, per mettere mano alle strutture dell'episcopio e della cattedrale che necessitavano di diversi lavori. Nella *relazione ad limina* del 1828 scriverà che «*dai primi giorni di Luglio fino a Novembre sono solito risiedere a Nuoro; nei tempi d'inverno e di primavera abito nella sede arcivescovile arborense*»¹³. Costituì un Consiglio Pastorale e reperì i fondi per l'ampliamento del seminario su progetto dell'architetto Giuseppe Cominotti, tra il 1829 ed il 1834, riservando uno spazio per la biblioteca e per una cappella che fece decorare da Giovanni Marghinotti¹⁴. A lui si deve l'istituzione delle scuole elementari in tanti paesi delle due diocesi, la fondazione delle scuole femminili a Oristano e l'istituzione di un corso di filosofia e francese a Nuoro. Nel 1830 iniziò le visite pastorali nella diocesi di Oristano e successivamente (1832) in quella di Galtelli-Nuoro. Di queste visite restano i vari decreti con i quali si adoperò per promuovere l'evangelizzazione e con incontri per risolvere le rivalità delle famiglie che talvolta sfociavano nel sangue. La legge delle Chiudende¹⁵, del 6 ot-

¹² O.P. ALBERTI, in F. ATZENI, T. CABIZZOSU, *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 79-96.

¹³ O.P. ALBERTI, in F. ATZENI, T. CABIZZOSU, *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., 2019, p. 83.

¹⁴ T. CABIZZOSU, *Il seminario di Oristano nel secolo XIX tra Restaurazione e Modernismo*, in «Ricerche socio-religiose sulla chiesa sarda tra '800 e '900», Sassari, C. Delfino Ed. 2021, pp. 25-55.

¹⁵ Questa legge consentiva ai comuni e ai privati di diventare proprietari dei terreni da loro posseduti anche se soggetti all'uso civico del pascolo a condizione che li avessero circondati da muri a secco e stabiliva che venissero riconosciuti di proprietà privata anche quei terreni che fossero già dissodati e coltivati.

tobre 1820, aggravò la situazione socio-economica dell'isola ed in tanti paesi fu causa di reazioni popolari violente, dovute ad abusi ed irregolarità nella sua applicazione. Il Bua chiese che i territori comunali fossero divisi in modo equo, questo suo impegno venne onorato (5 settembre 1834) con le onorificenze del Gran Cordone e Gran Croce dell'Ordine Mauriziano. Con il Breve «*Ad militantis ecclesiae gubernacula*», emesso il 17 luglio 1832, mons. Bua fu scelto da Gregorio XVI come esecutore del decreto riguardante i provvedimenti per la Disciplina delle case religiose in Sardegna. L'incarico che portò alla chiusura di molte case religiose gli procurò diversi problemi; Damiano Filia scrive che «*l'esecuzione fece risuonare nei chiostrì della Sardegna il nome del Bua come quello di un angelo devastatore*»¹⁶. Furono attribuite diverse responsabilità quali non aver soppresso alcuni conventi per gravi ragioni disciplinari o perché nelle scuole aperte nei monasteri venivano accolte solo le fanciulle di famiglie agiate. Fu accusato inoltre di aver soppresso diversi conventi in Oristano e in altri centri dell'isola; di aver suggerito che alcuni istituti venissero rimpiazzati da altri ordini religiosi, favorendo i Gesuiti. Di questo suo impegno rimane una abbondante documentazione fino al 1835. Prova del credito che godeva fu l'elevazione di Nuoro con il titolo di città, sancita il 10 settembre 1836: per riconoscenza si decise di porre sullo stemma civico un bue, insegna personale del vescovo, allusiva al cognome.

A Nuoro mentre erano in corso i lavori nella cattedrale crollò la cupola e ciò rese necessario intraprendere una nuova costruzione. Nel 1835 coinvolse la comunità incontrando autorità civili e religiose per esporre il problema. Furono raccolti 1.000 scudi che permisero di riprendere i lavori e furono affidati all'impresario Vittorio Fogu su progetto e direzione dell'architetto francescano Antonio Cano¹⁷. Il 12 novembre 1836 fu benedetta la prima pietra ma i lavori furono interrotti il 24 settembre 1840 dalla morte del Cano che cadeva da un'impalcatura¹⁸ e dalla scomparsa di mons. Bua, avvenuta il 24 ottobre 1840. I lavori della cattedrale vennero ripresi con il suc-

¹⁶ D. FILIA, *La Sardegna cristiana*, cit., vol.III, Sassari 1929; O.P. ALBERTI, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 90-91; G. ZICHI, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., p. 372.

¹⁷ Tutte le carte del progetto sono conservate nell'Archivio vescovile di Nuoro in una cartella con la dicitura «*Progetto per la cattedrale di Santa Maria delle Neve*». Sulla controversa figura del frate architetto-scultore vedi S. NAITZA, *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, Nuoro, Ed. Ilisso, 1992, p. 266, scheda 78.

¹⁸ A. SARI, *L'Opera architettonica di Antonio Canu tra neocinquecentismo e rigore neoclassico*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Oristano 1987, anno I, n. 1, pp. 145-167.

cessore Alessandro Domenico Varesini (1798-1864), nominato amministratore apostolico dal 1843 al 1848¹⁹, vescovo di Sassari dal 1838 fino alla morte nel 1864. Nato a Casalcermelli nel 1798 in provincia di Alessandria, ebbe rapporti diretti con Carlo Alberto di Savoia, che lo decorò del Gran Cordone dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro. I lavori della cattedrale terminarono nel 1847 ma la consacrazione avvenne con Mons. Salvatore Angelo Demartis²⁰. Al termine della sua missione, nel 1848, lasciò la diocesi di Galtelli-Nuoro in uno stato difficile anche a causa della vicenda riguardante il sacerdote Giorgio Asproni, definita da O.P. Alberti «una ferita per la chiesa nuorese dell'Ottocento». Questi, nominato canonico penitenziere e insegnante di teologia morale in seminario, ebbe rapporti burrascosi con il nuovo vescovo mons. Varesini, tanto da portare ad una vera e propria rottura: l'Asproni, dopo essere stato eletto deputato nel parlamento di Torino, si dedicò alla vita politica²¹. Il nuovo vescovo Emanuele Marongiu Maccioni (1793-1864)²², eletto nel 1848, nacque ad Iglesias nel 1793, studiò nel seminario di Cagliari, e fu ordinato sacerdote l'8 giugno 1816. Nominato canonico teologale nel Capitolo di Iglesias e poi eletto vicario generale. Il re Carlo Alberto lo presentò quale candidato all'episcopato di Nuoro e nel dicembre 1848 Pio IX firmava la bolla di nomina. La sua ordinazione episcopale avvenne il 6 maggio 1849. Il 5 luglio fece il suo ingresso solenne a Nuoro. Da subito si rese conto delle gravi condizioni spirituali, disciplinari e amministrative in cui versava la diocesi evidenziando l'ignoranza degli stessi sacerdoti, le diffuse superstizioni ed il rilassamento dei costumi, le unioni di fatto, spergiuri, furti e violenze di ogni genere²³. Il 20 marzo 1850 comunicò l'avvio delle visite pastorali, che iniziarono il 6 maggio a Galtelli, dove si trattenne fino al 9 maggio. Proseguì poi a Orosei, Posada, Lodè e Lula, fino al 27-28 maggio. Riprese la visita pastorale il 29 maggio a Dorgali e poi in tutte le altre parrocchie fino a Lollove il 3 giugno. Nel 1852 nominò un suo procuratore speciale per adempiere gli atti canonici prescritti ed il 9 ottobre seguente si dimise dal suo incarico, costretto a rinunciare per motivi di salute e per il non corretto comportamento di alcuni membri del clero²⁴.

¹⁹ G. ZICHI, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 371-378.

²⁰ E. BOAGA, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 157-164.

²¹ O.P. ALBERTI, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., vedi mons. Marongiu Maccioni, p. 251.

²² O.P. ALBERTI, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 248-256.

²³ S. BUSSU, *Nuoro e Il Senato*, cit., p. 182.

²⁴ O.P. ALBERTI, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., p. 256.

Visse a Cagliari e poi ad Iglesias, dove morì il 7 aprile 1864. Il 16 dicembre 1852 il Capitolo elesse vicario capitolare mons. Francesco Zunnui Casula (1824-1898)²⁵ poi vescovo di Ales dal 1867 al 1893 e arcivescovo di Oristano dal 1893 al 1898. Nato a Fonni il 28 marzo 1824, ricevette un'educazione religiosa dalla famiglia e poi dai Frati Minori. Proseguì gli studi a Oristano e a Cagliari e il 16 marzo 1850 fu ordinato sacerdote. Dal 16 dicembre 1852 rimase in carica come vicario capitolare della diocesi di Galtellì-Nuoro fino al 1867. Si prodigò a riordinare la diocesi affrontando le difficili situazioni del territorio inasprite dalle carestie e dalle epidemie, come il colera del 1854. Si fece promotore di una serie di attività assistenziali organizzando dei comitati comunali per aiutare i più deboli. Aiutò pastori e contadini a migliorare le tecniche di lavoro, insegnando le nuove regole dell'agronomia. Introdusse vigneti e sementi incoraggiando nuove tecniche per la produzione dei formaggi, la conservazione dei vini e l'esecuzione di canalizzazioni per la bonifica di zone paludose. Nel 1866 si espresse contro la legge sulla soppressione degli Ordini religiosi e il 22 febbraio 1867 fu nominato vescovo di Ales-Terralba.

Il 16 giugno 1867 fu elevato alla cattedra di Nuoro il sassarese mons. Salvatore Angelo Demartis (1817-1929)²⁶. Nella sua città compì gli studi di Filosofia e di Teologia. Nel 1835 entrò nell'Ordine carmelitano e il 23 agosto 1849 fu ordinato sacerdote. Nel 1850 fu chiamato a Roma come reggente degli studi presso lo *Studium generale* dell'Ordine. Ricoprì gli incarichi di penitenziere nella basilica vaticana (1851), consultore della Congregazione dell'Indice (1854) e della Congregazione degli Affari Ecclesiastici straordinari (1866). Dal 1859 al 1867 insegnò Morale alla Sapienza dove fu segretario del Collegio teologico nel 1860-62. Il 22 febbraio 1867 fu nominato vescovo di Galtellì-Nuoro; il 4 maggio prendeva possesso della diocesi per procura e il 29 maggio entrava solennemente a Nuoro. Non gli fu permesso di entrare nell'episcopio perché era stato sequestrato dal Municipio e trasformato in Corte di Assise. Il Demartis facendo valere il suo diritto ottenne la restituzione. Ulteriori difficoltà giunsero da alcuni canonici quando cercò di entrare in possesso della temporalità della mensa episcopale e quando richiamò il dovere del canonico nel tenere le lezioni sulla Bibbia. Arrivarono a denunciare il vescovo all'autorità civile per infrazione alla legge dell'*exequatur*. Fu orchestrata una campagna denigratoria con attacchi sulla stampa e minacce alla sua vita, accusato di aver istigato i nuoresi contro le

²⁵ A. BIANCAREDDU, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 385-391.

²⁶ E. BOAGA, in *Diz. Biog., L'Ottocento*, cit., pp. 157-164.

autorità civili e di aver provocato la sommossa «*de su connottu*» nell'aprile del 1868²⁷. Nel contempo arrivò la convocazione del Concilio Vaticano I, convocato da Pio IX. Nel 1868 compì la prima visita pastorale che portò a termine il 2 giugno 1869. Aperto solennemente il Concilio l'8 dicembre 1869, mons. Demartis prese parte attiva nella discussione. Concluso il Concilio, il vescovo rientrò in Sardegna nell'estate del 1870. Dopo la breccia di Porta Pia e l'occupazione di Roma del 20 settembre 1870, il vescovo sottoscriveva la protesta collettiva dell'episcopato sardo, indirizzando un messaggio di solidarietà al Pontefice. Nel ribadire la sua fedeltà al papa, l'8 novembre inviò una lettera a tutta la diocesi invitando i fedeli al sostegno del Pontefice con la preghiera e l'aiuto materiale. Nel 1874 effettuò la seconda visita della diocesi; di lui si conservano alcuni manoscritti con le prediche in logudorese, per rendere comprensibili ai più semplici il messaggio del Vangelo. Pubblicò il catechismo in italiano ed in logudorese. A lui si deve la consacrazione della cattedrale dedicata a Santa Maria della Neve, nel 1874²⁸ i restauri della chiesa del Rosario e la posa della statua del Redentore in cima al Monte Ortobene, inaugurata il 29 agosto 1901. Si spense il 24 giugno 1902²⁹.

4. *L'attuale cattedrale*. – La chiesa cattedrale di Nuoro, dedicata a Santa Maria della Neve, costruita sulle fondamenta della chiesa precedente, è situata su un piazzale sopraelevato che domina il palazzo vescovile e il seminario, collegati da un arco che caratterizza la via mons. Bua. La struttura generale, pare rifarsi allo schema della chiesa del Gesù a Roma, progettata dal Vignola, è di impianto neoclassico a tre navate con abside e coro. La facciata, tripartita con il classico timpano al cui centro è lo stemma di Maria e ai lati le torri campanarie quadrangolari, si caratterizza per i tre portali bronzei eseguiti dall'artista Pier Giorgio Gometz, con riquadri rappresentanti storie bibliche. L'interno è suddiviso in tre navate le due laterali

²⁷ T. CABIZZOSU, *S. A. Demartis la chiesa nuorese di fronte ai moti "de su connottu" del 26 aprile 1868*, in «Ricerche», cit., pp. 319-332.

²⁸ S. NAITZA, *Architettura*, cit., pp. 265-272, scheda 78.

²⁹ Seguiranno mons. Luca Canepa (1902-1922); mons. Maurilio Fossati (1924-1930); mons. Giuseppe Cogoni (1930-1939); mons. Felice Beccaro (1939-1947), mons. Giuseppe Melas (1947-1970); mons. Giuseppe Melis (1970-1992); mons. Pietro Meloni (1992-2011); mons. Mosé Marcia (2011-2019); e l'attuale vescovo mons. Antonello Mura eletto nel 2019; Can. G. BITTI (a cura di), *I vescovi*, cit., Nuoro 2022.

sono caratterizzate da profonde cappelle absidate³⁰. Lungo il percorso si dispongono diverse opere d'arte; tra queste si segnalano la tela *Gesù nel Tempio*, ritenuta opera giovanile di Luca Giordano³¹, la *Via Crucis* di Carmelo Floris e Giovanni Ciusa Romagna, i dipinti di Bernardino Palazzi con *I discepoli di Emmaus* e di Alessandro Teatini *L'angelo che consola il Cristo*. In anni recenti la cattedrale è stata interessata da diversi lavori e restauri, come quelli delle tombe dei vescovi e l'adeguamento liturgico degli arredi con la nuova disposizione dell'altare maggiore³².

5. *Tre pianete della cattedrale di Santa Maria della Neve*. – Tra i tessuti conservati nella cattedrale sono stati selezionati alcuni paramenti di particolare bellezza, qualità tecnica e stile, per i quali si è cercato di individuare la provenienza attraverso la documentazione archivistica.

Particolarmente significativa è una pregevole pianeta ricamata (figg. 1-2) che si caratterizza per l'abbondanza dei filati preziosi come la seta e i fili d'oro e d'argento³³. Alla pianeta si accompagnano il manipolo e la stola (fig. 3) del medesimo tessuto della pianeta³⁴, un *gros de tour* di seta avorio con un decoro ricamato a meandro in fili d'oro e argento alternati a margherite e bordati da un gallone dorato a motivo geometrico.

Il ricamo³⁵ ha origini lontane e gli esemplari più antichi risalgono al tempo degli egizi e della civiltà cinese. Consiste in un disegno o decorazione creato con ago e filo su un tessuto realizzato a mano e oggi anche a macchina. Sarà dal XII e XIII secolo in poi che riprenderà vigore con i ricami eseguiti dalle suore ed ancora con l'educazione impartita alle giovani ra-

³⁰ Lo schema si rifà alla chiesa del Gesù iniziata nel 1568 secondo il tema concepito da Leon Battista Alberti per il S. Andrea di Mantova nel 1470 vedi A. SARI, *L'Opera*, cit., p. 159.

³¹ M.G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e '700*, Nuoro, Ilisso, 1991, p. 142, scheda 119.

³² F. ARDU, *Cattedrali di Sardegna. L'adeguamento liturgico delle chiese madri nella regione ecclesiastica sarda*, Roma, Gangemi, 2019.

³³ Le misure sono: telo anteriore lung. cm 100, larg. cm 55 x 62,5; telo posteriore lung. cm 107, largh. cm 55 x 67. La fodera in tela di cotone color salmone probabilmente è stata sostituita successivamente.

³⁴ Stola lung. cm 100,73, larg. cm 20 x 7,5; manipolo lung. cm 78,5, larg. cm 20,5 x 7. Fodera della stola in tela di cotone rosa; fodera del manipolo in taffetas di seta amaranto.

³⁵ E. PARMA (a cura di), *Ricami e maioliche genovesi del Seicento a Gerusalemme*, Genova, Ed. Sagep 1992; F. FIORI, M. ZANETTA ACCORNERO, *Il Ricamo in Italia dal XVI al XVIII secolo*, in «Atti delle giornate di studio Novara 21-22 Novembre 1998», Novara 2001.

gazze nei collegi religiosi. Ricordiamo alcuni esempi illustri come il famoso Manto di Ruggero II, uno sciamito ricamato in oro e seta, eseguito nelle officine del palazzo Reale di Palermo oggi conservato nel Kunsthistorisches museum di Vienna e datato 1133-34³⁶. Anche il piviale di Ascoli Piceno, dono di papa Niccolò IV alla cattedrale della sua città natale, del 28 luglio 1288 è un prezioso ricamo di seta con perle³⁷. In età rinascimentale il ricamo avrà una notevole diffusione con i disegni dei maggiori artisti dell'epoca. Segnaliamo alcuni esempi di notevole bellezza presenti in Sardegna come lo stolone ricamato della pianeta figurata nella parrocchiale di Galtellì (XV sec.) di manifattura spagnola o italiana; lo stolone ricamato della pianeta di Leonardo d'Alagon nella cattedrale di S. Maria di Oristano (XVI sec.) di manifattura spagnola, infine la Gualdrappa della cosiddetta sella di Carlo V con applicazioni a ricamo in fili d'oro e d'argento e attribuita a manifattura italiana o spagnola del XVI secolo³⁸. Più numerosi sono i ricami del XVII secolo e un esempio illustre viene dalla Sardegna ed è il ricamo istoriato (inizi XVII) conservato presso la Galleria del Costume di Palazzo Pitti ma proveniente da Ortueri (OR), il cui disegno è stato attribuito al pittore algherese Francesco Pinna³⁹; altri numerosi esempi sono testimoniati in diverse parti dell'Italia⁴⁰. Nel XVIII secolo questa modalità

³⁶ M. ANDALORO, I. BRUNO (a curadi), catalogo alla mostra *Nobiles officinae, Perle, Fili-grane e trame di seta dal Palazzo reale di Palermo, Palermo 17 dicembre 2003 -10 marzo 2004; Vienna 30 marzo-13 giugno 2004*, Catania, Ed. Giuseppe Maimone, 2003, pp. 10-19.

³⁷ R. BONITO FANELLI (a cura di), *Il Piviale duecentesco di Ascoli Piceno. Storia e Restauro*, Firenze, Ed. Cantini 1991.

³⁸ F. PIRODDA, *Tesori d'Arte a Galtellì. Argenti tessuti sculture lignee (secc. fine XV-XX)* Nuoro, Ed. Solinas 1998, pp. 100-103, fig. 1.1a-b-c-d-e; R. PERNICE, *Tesori di seta nella cattedrale di Oristano*, in «B.F.S.», Oristano 1999, a. VIII, pp. 259-252, fig. 1-5; A. PASOLINI, *La cattedrale di Oristano in Età Moderna*, in AA.VV., *La cattedrale di Oristano*, Cagliari, Ed. Zonza, 2008, pp. 74-76; AA.VV., *ORRI Reggia segreta di Sardegna*, Cagliari, Arti grafiche Pisano, s.d.

³⁹ L. MEONI, F. PIRODDA, *Un Ricamo Istoriato a Palazzo Pitti*, X Settimana dei beni Culturali e Ambientali, Firenze Palazzo Pitti Galleria del Costume 1994.

⁴⁰ D. DAVANZO-POLI, *Tessuti ricamati del Museo del Ghetto di Venezia*, in *Arte Tessile*, Firenze, Ed. Edifir 1990, n. 1; L. MEONI, *Quadri e Quadretti in Ricamo*, in *Arte Tessile*, Firenze, Ed. Edifir 1991, n. 2; M. CATALDO-GALLO, *Ricamatori e ricami a Genova e Liguria*, in «Il Ricamo in Italia», cit., pp. 165-189; AA.VV., *Museo del tesoro di Sant'Eulalia., Guida all'esposizione*, Cagliari, s.d.; F. FIORI, M. ACCORNERO ZANETTA, S. M.L. FERRARI, *Il Seicento a ricamo, Dipingere con l'ago stendardi, drappi da arredo, paramenti liturgici*, Ed. Museo d'arte religiosa "p. A. Mozzetti" Oleggio, s.d.; M. VITELLA, *I Manufatti tessili della cattedrale di Palermo in M.C. DI NATALE, M. VITELLA, Il tesoro della Cattedrale di Palermo*, Paler-

di decoro dei tessuti, in particolare negli abiti, avrà un notevole rinvigorismento alla corte dei re francesi con i ricamatori così abili da avere grandi riconoscimenti dall'Accademia francese. In particolare emergerà la dinastia di Charles-Germain de Saint-Aubin⁴¹.

I ricami si distinguono per tipologia e filato. Numerosi sono i punti di ricamo: dal classico punto erba a quello steso, a catenella, margherita, pa-lestrina, nodino, indietro, festone e smerlo, corallo, piatto e raso, lanciato, incrociato, rumeno, spina e spiga, per citarne alcuni.

Il ricamo della prima pianeta (figg. 1-2) è eseguito con la seta bianca che delinea i fiori e le corolle mentre i tralci e le foglie sono in filo d'oro a punto steso con fili metallici. Il tessuto di fondo è costituito da un *gros de Tour* avorio molto lacerato con una larga perdita dell'ordito. Il ricamo copre tutto il tessuto in maniera uniforme e nonostante l'abbondanza del decoro appare singolare che in esso siano incastonati paste vitree verdi e arancio. Nello stolone centrale il decoro è costituito da grandi inflorescenze a vaso mentre ai lati si dispongono dei rami a meandro, dal quale emergono melagrane, gigli, garofani mughetti e, sul collo del telo posteriore, un grande anemone. I frutti e i fiori rappresentati sono ricchi di significati simbolici. La melagrana è simbolo di resurrezione e castità della Vergine oltre ad essere l'allegoria della chiesa della concordia e della conversione. Il giglio, simbolo di castità e purezza, è attributo della Vergine Maria; il garofano simboleggia la passione di Gesù, ma anche la promessa di matrimonio e un pegno d'amore; il mughetto simboleggia l'avvento e l'incarnazione di Cristo e la castità e la purezza della Vergine Maria⁴². L'anemone, chiamato anche fiore del vento, simboleggia la malattia e l'abbandono ma anche la speranza e l'attesa. Nella tradizione cristiana si narra che sia nato da gocce di sangue cadute dai piedi crocefissi di Gesù⁴³. Interessante notare che, oltre ai fiori, nella pianeta sono ricamati degli animali. Ai lati del telo anteriore emerge un volatile forse un Martin

mo, Ed. Flaccovio, 2010, pp. 109-137, figg. 25-28; A. PASOLINI, *Le collezioni artistiche del Seminario Arcivescovile di Oristano in AA.VV., Il seminario Arcivescovile di Oristano, studi e ricerche (1712-2012)*, vol. II, Oristano, Ed. l'Arborese, 2013, pp. 235-366.

⁴¹ P.J. KOONS, *The material Turn: Chrles-Germain de Sain-Aubin and The Art of Embroidery in Louis XV's France*, New York 2018.

⁴² L. IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli piante, fiori e frutti*, Milano, Ed. Electa, 2004, pp. 77-79; pp. 83-87, pp. 113-115, pp. 143-146.

⁴³ Da Internet <https://www.edendeifiori.it>, L. MOLINO, *Il fantastico mondo botanico di Maria Sibylla Merian: un modello per i ricami siciliani di Età Barocca*, in «OADI», 19 marzo 2019.

pescatore (fig. 4) chiamato anche “l’uccello di Santa Maria”⁴⁴ che si caratterizza per un becco lungo, grosso alla base, con ali, coda e piedi piccoli. Vive sempre vicino ai corsi d’acqua dolce. Simboleggia pace e abbondanza ma è anche simbolo di femminilità e devozione⁴⁵. Il telo posteriore appare ancor più ricco per la presenza di diversi animali. Disposti sui lati, in alto sono due colombe (fig. 5), al centro due pavoni (fig. 6) ed in basso un drago che morde il serpente (fig. 7). La colomba è l’emblema dello Spirito Santo, ma è anche simbolo dell’eucarestia, della Vergine Maria e della Chiesa⁴⁶. L’identificazione della colomba con lo Spirito Santo deriva dai quattro vangeli⁴⁷ come anche il riferimento a Maria, quando l’angelo le annuncia la sua divina maternità. Il pavone presso gli antichi era l’emblema dell’immortalità. Infatti i naturalisti Aristotele e Plinio⁴⁸ scrivono che all’avvicinarsi dell’inverno il pavone perde il piumaggio per riaverlo in primavera e ciò gli conferisce il significato simbolico della rinascita. Anche sant’Agostino e i cristiani credono nell’incorruttibilità del pavone come emblema dell’immortalità e della resurrezione. Non a caso nelle catacombe appare come simbolo della resurrezione e dell’immortalità, allo stesso modo come dell’arca di Noè, del naufragio di Giona e della resurrezione di Lazzaro. Anche nel Medioevo il pavone mantiene lo stesso significato e compare anche nei libri liturgici⁴⁹. Gli animali raffigurati nella parte inferiore dei ricami sono invece di difficile interpretazione. Quel che a prima vista sembra un cigno che morde il serpente, ad un’osservazione più attenta presenta il corpo, le ali squamate e le zampe munite di artigli, potrebbe quindi trattarsi di un drago che morde il serpente. Il suo significato appare controverso. Nella bibbia il drago assume il significato

⁴⁴ Da Internet, <https://www.it>, VERDE CAMMINA, *Martin pescatore*.

⁴⁵ Da Internet <https://www.it>, S. SCANU (a cura di), *Miti e misteri - significato e simbologia del Martin pescatore*.

⁴⁶ Ringrazio don Stefano Paba parroco della chiesa di san Domenico Savio di Nuoro e studioso della simbologia cristiana per avermi consentito di visionare i numerosi testi dei simboli e per i preziosi consigli. L. CHARBONNEAU-LASSAY, *La misteriosa emblematica di Gesù Cristo. Millecinquantasette figure incise su legno dall'autore*, Ed. Arkeios, vol. II, 1994, cap. I, pp. 13-17; cap. III, pp. 17-18; cap. IV, pp. 19-20; cap. V, pp. 20-25; cap. VI, pp. 25-26; cap. VII, pp. 26-29; cap. X, pp. 30-32; cap. XI, pp. 33-34; cap. XII, pp. 34-36.

⁴⁷ San Giovanni Evangelo, I, 32-34; Matteo, IV, 16; Marco, I, 10; Luca, III, 22 e Evangelo di Luca, I, 31-32.

⁴⁸ ARISTOTELE, *Storia delle parti degli animali*, L, X, 7); PLINIO, *Storia naturale*, L, X, 22.

⁴⁹ L. CHARBONNEAU-LISSAY, *La misteriosa*, cit., vol. II, cap. III, pp. 208-212; *Physiologos Les bestiarie des bestiaires*, Text Traduit du grec ed commenté da A. ZUCKER, Grenoble, ed. Jérôme Millon, 2005, pp. 267-269.

del Male con le sembianze del diavolo e nel simbolismo cristiano si collega alla visione dell'Apocalisse in cui l'arcangelo Michele ingaggia la battaglia contro il drago che simboleggia il diavolo⁵⁰. Come capo degli spiriti maligni lo identifica Eusebio di Cesarea nei commenti ai salmi, ed Esichio di Gerusalemme nei Frammenti sui salmi. Come occulte insidie degli eretici lo interpreta Agostino di Ippona nella spiegazione dei salmi e come perversi superbi Gregorio Magno nel commento morale a Giobbe⁵¹; quindi ha un significato negativo. Anche il serpente nell'immaginario collettivo e nel bestiario cristiano è identificato come personificazione del male e presta le sue sembianze al diavolo ma ha anche connotazioni simboliche⁵²: rappresenta la vita quando muta la pelle; la morte che provoca con il morso velenoso; una promessa di guarigione se è avvinghiato al caduceo come emblema dell'arte medica. Nella Bibbia il serpente è legato al racconto genesiaco del peccato originale con la trasformazione in bestia maledetta condannata a strisciare, nemica del genere umano e nel Nuovo Testamento è sancito come identificazione del diavolo. È il re dei serpenti ed è l'Anticristo che pongono al loro servizio i malvagi, gli astuti, i calunniatori, gli invidiosi, gli eretici e i persecutori della chiesa. Se la colomba ed il pavone sono simboli benefici, il drago che morde il serpente simboleggia il male e forse è da interpretare come monito ai cristiani.

In merito a questa pianeta crediamo di riconoscerla in quella descritta in un documento⁵³ inerente la Compagnia di Gesù. Una memoria dell'arcivescovo Vittorio Filippo Melano in data 3 novembre 1780, che approva la proposta del viceré di provvedere la nuova cattedrale di Nuoro attingendo dai collegi gesuitici soppressi, suggerisce che in primo luogo ci si rifornisca dall'ex collegio di Oliena. Tra i paramenti utili si segnala sinteticamente una «*pianeta di tela d'oro che serve per bianco e rosso*». Più preciso è invece il successivo docu-

⁵⁰ M.P. CICCARESE (a cura di), *Animali simbolici, alle origini del Bestiario Cristiano*, Firenze, Ed. Centro studi Patristica, s.d., vol. I, pp. 379-392.

⁵¹ EUSEBIO DI CESAREA, *Commentarii in Psalmos*, LXXIII, PG 23,861D-864AB; ESICHIO DI GERUSALEMME, *Fragmenta in Psalmos*, LXXIII PG 93, 1241D-1244A; AGOSTINO D'IPPONA, *Enarrationes in Psalmos* XXXIX, 1, CChL, 38, 423-424; GREGORIO MAGNO, *Moralia*, in «*Job ZZ*», 39, 75, CchL, 143A, 1058.

⁵² M.P. CICCARESE, *Animali simbolici*, cit., vol. II, pp. 253-283.

⁵³ Archivio Storico Diocesano Cagliari, Ordini religiosi, Gesuiti, Galtelli - *Argenti per la nuova cattedrale dalle chiese ex gesuitiche di Cagliari, Oliena 1779-1780* (Carte in corso di ordinamento); vedi anche S. PUTZU, *I Gesuiti nel Nuorese nel 1660 e nel 1700 Collegio di Oliena*, Nuoro, Cooperativa Grafica Nuorese, 1987, p. 252.

mento del 26 novembre 1780 ove si elenca la lista di paramenti e argenteria assegnati al vescovo di Galtellì Juan Antioco Serra-Urru, proveniente dalla chiesa di Santa Croce di Cagliari, destinati alla cattedrale di Nuoro dove si segnala una pianeta ricamata a filo d'oro e d'argento e con pietre incastonate (*Una pianeta bordada a hilo de oro y plata con petras engastadas*). In questa breve descrizione è possibile riconoscere la nostra pianeta ricamata. Fra i tanti confronti possibili, per il disegno ornamentale segnaliamo talune analogie con la pianeta appartenuta al gesuita Johann Eberhard Nithard (1607-1681), consigliere della regina di Spagna Marianna d'Asburgo, che donò i suoi beni alla cappella di S. Ignazio del Gesù di Roma. In seta policroma e fili d'oro ricamati su tessuto laminato in argento, è attribuita a manifattura dell'Italia centrale, metà del XVII secolo; qui il ricamo a punto steso presenta un complesso decoro di fiori e variopinti pappagallini. Anche nella cattedrale di Santa Maria di Oristano è presente una pianeta in lampasso broccato, datata alla prima metà del XVIII secolo e attribuita a manifattura spagnola o portoghese, che presenta degli animali costituiti da due uccelli azzurri sul lato anteriore e su quello posteriore tre scoiattoli con la testa rivolta all'indietro⁵⁴.

Nonostante i documenti ci orientino per l'originaria ubicazione della nostra pianeta, i ricami potrebbero avere una provenienza diversa poiché la raffigurazione di questi animali esotici ci induce a fare una riflessione più approfondita. Si sa che i Gesuiti nella loro attività missionaria sono stati i maggiori propagatori della fede cattolica nel mondo ed in particolare nell'America del sud. Forse è da ritenere che la pianeta abbia una datazione più antica ed anche supporre che, per il disegno ornamentale, risalga ai primi decenni del XVII secolo e sia stata eseguita nei loro insediamenti coloniali quindi portata in Sardegna dagli stessi Gesuiti. Non ignoriamo però la possibilità che sia stata ricamata in Sardegna, dove sono documentati dei ricamatori presenti a Cagliari come un certo Pedro Spinosa, di origini iberiche a giudicare dal cognome⁵⁵. In un altro documento del 4 marzo 1636

⁵⁴ Immagine riportata nel Calendario 2020 del Ministero dell'Interno, Fondo Edifici di Culto, *Tessuti d'arte*; R. PERNICE, *Tesori*, in «B.F.S.», cit., p. 263, fig. 7-8.

⁵⁵ In Archivio di Stato di Cagliari, Tappa di Cagliari, *Atti legati*, vol. 580 notaio M. Dessì, cc 255v, 257v 7, aprile 1598 compare in un contratto con i Maggiorali della confraternita di S. Pietro “per ricamare sulla bandiera della Confraria da un lato l'immagine di Nostra Signora con Gesù Bambino in braccio e seduta in trono con a destra S. Pietro con le chiavi e a sinistra S. Giacomo maggiore sul verso S. Pietro in cattedra tra i ss Andrea e Paolo. Testimoni Gaspare Bonato negoziante e Joan Lecha picapedre di stampace”. Lo stesso ricamatore risulta essere spagnolo in un atto successivo del 18 giugno 1598, (c 356v) Risulta come “*Testimonis don Pedro Spinosa brodador spanyol al present resident en caller*”.

è citato un Miguel Gallo *brodador*, di origini campane, anch'egli abitante a Cagliari⁵⁶. Purtroppo queste notizie documentarie non ci permettono di poter assegnare con certezza la nostra pianeta ad un esecutore isolano, ma non dimentichiamo che nella vicina Oliena era presente il Collegio dei Gesuiti dal 1652⁵⁷ e che l'arte del ricamo è tuttora un'attività florida e importante.

La seconda pianeta (figg. 8a, b) è un damasco *gros de tour* broccato di seta arancio e gialla e fili d'oro⁵⁸; presenta un disegno vegetale con delle forme allungate in senso verticale con andamento sinuoso o chiuse a fasci, terminanti con forme a petalo. È bordata da una passamaneria di cotone giallo a motivo geometrico. Il disegno tessile non è del tutto comprensibile, per via dei tagli della stoffa⁵⁹. Nonostante i vari rammendi, denota comunque un'armonia nelle forme e nei colori e rientra nella tipologia tessile detta *bizarre*. Questo stile nasce tra la fine del XVII secolo e il primo ventennio del XVIII come reazione allo sfarzo eccessivo del Barocco e allo stesso tempo come desiderio di rinnovamento, alimentato dal commercio di numerosi prodotti provenienti dalle Compagnie delle Indie. Nei tessuti *bizarre* compaiono soggetti esotici e una vegetazione fantastica talvolta con proporzioni esagerate e andamento verticale, ricche di particolari. Tecnicamente si tratta spesso di damaschi broccati in oro e argento o in sete poli-

⁵⁶ ASC, Tappa di Cagliari, *Atti sciolti*, vol. 258, notaio G. Manca (anno 1636), *snr*. Co-stui deve al signor Matteo Manconi 200 lire di moneta cagliaritana che gli ha concesso in prestito e come garanzia pignora alcuni pezzi d'argento. L'atto viene cancellato il 17 luglio 1636. Entrambi i documenti mi sono stati segnalati da Alessandra Pasolini. Anche in F. VIRDIS, *Artisti e Artigiani in Sardegna in età spagnola*, Serramanna (CA), Tip. 3ESSE, 2006, pp. 190-191.

⁵⁷ Le trattative per l'erezione di un collegio gesuitico a Oliena iniziarono il 17 giugno 1644 grazie alla richiesta di padre Giovanni Angelo Salis al Padre provinciale Pedro Mendoza con un atto di donazione di 42,500 libbre in moneta cagliaritana, ma solo nel 1652 mons. de la Cabra dava il suo assenso a fondare il collegio di Oliena e i lavori durarono per lungo tempo. S. PUTZU, *I gesuiti*, cit., pp. 13-30; G. PUDDU, *Su alcuni gesuiti sardi nelle colonie spagnole*, in «Archivio Storico Sardo», XXXVI, 1989, pp. 223-246; S. PAVONE, *I Gesuiti dalle origini alla soppressione: 1540-1773*, Roma-Bari, Ed. Laterza 2004; G. PIREDDU, *La Provincia Sarda della Compagnia dei Gesuiti e le Missioni*, in S.F. PABA (a cura di); *Mercùriu, Amada Istella Padre Giovanni Giuseppe Coco S.I.*, in «Atti del Convegno e studi nel III centenario dalla morte», PFTS University Press, Cagliari, 2018, pp. 9-22.

⁵⁸ Le misure del telo anteriore: lung. cm 100, larg. cm 33 x 73; telo posteriore: lung. cm 105, larg. cm 56 x 68. La fodera è una saia da uno lega tre in cotone rosa.

⁵⁹ Non è possibile evidenziare il reale motivo decorativo poiché il telo anteriore è composto da 5 pezzi mentre quello posteriore da 11 pezzi.

crome, che al primo effetto lucido/opaco del damasco ne sovrappongono l'altro dato dalle trame broccate⁶⁰. Questa tipologia tessile introdotta dalla Francia insieme a Venezia, si diffonderà in Italia; ne troviamo diversi esemplari conservati nei musei italiani ed europei⁶¹. Si discute se la sua origine debba essere assegnata a Lione o a Venezia; se Peter Thornton⁶² ne dà la paternità a Lione, Doretta Davanzo Poli la assegna a Venezia, che tra la fine del '600 e l'inizio del '700 ebbe una grande espansione nella produzione tessile, non a caso famosi sono i 'ganzi' veneziani, pregevoli tessuti di filati metallici e preziosi, di forte ispirazione orientale⁶³. Purtroppo non abbiamo trovato riscontri documentari per la nostra pianeta, ma lo stile e le modalità del decoro a grandi foglie lanceolate o raccolte in fascio sono da riportare al primo ventennio del '700 così come le troviamo in numerose pianete italiane e francesi di questo periodo⁶⁴. Anche la terza pianeta (figg. 9a, b) è realizzata in damasco *gros de tour* broccato con un fondo di seta verde e un decoro in seta gialla⁶⁵. Appartiene come la precedente allo stile *bizarre* con forme particolari come un sole raggiato terminante con delle forme gigliate, una forma a trombetta non ben identificabile e una sorta di vascello. Il parato ha avuto diversi rammendi ed è mancante una

⁶⁰ V. SLOMANN, *Bizarre designs in silks*, Copenhagen, 1953.

⁶¹ AA.VV., *Paramenti e arredi sacri nelle contrade di Siena*, Firenze, Ed. S.E.S, 1986, schede n. 48-49-50; R. ORSI-LANDINI, *I paramenti sacri della Cappella Palatina di Palazzo Pitti*, Firenze, Centro Di, 1988 scheda n. 64; D. DEVOTI, *L'arte del Tessuto in Europa*, Milano, Ed. Bramante, 1993, p. 28, schede 45-49; E. D'AMICO DEL ROSSO, *I Paramenti sacri*, Palermo, Assessorato Regionale dei Beni Culturali, ambientali e della Pubblica Istruzione, 1997; G.L. BOVENZI, C. MARTINO (a cura di), *Tessuti, Ricami, Merletti opere scelte*, Torino, Palazzo Madama Museo civico d'arte antica, 2008, scheda 21, pp. 51-52; D. DAVANZO-POLI, N.M. RICCADONA, *Otto secoli di arte tessile ai Frari, Sciamiti, Velluti, Damaschi, Broccati, Ricami*, Padova, Centro studi antoniani, 2014; F.F. GRIPPALDI, M. VITELLA, *Di seta et oro antichi tessuti nelle chiese di Acireale*. Palermo University Press., 2021, schede n. 26-28, 30-31.

⁶² P. THORNTON, *Baroque and Rococò Silks*, London 1956. p. 98; FONDAZIONE ABBEG *Sete bizzarre* in Rivista Jacquard a cura della Fondazione Arte della seta Lisio, Firenze, 2000, n. 42, p. 14.

⁶³ D. DAVANZO-POLI, *La produzione tessile serica a Venezia tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo: ganzi e "bizarre"*, in «Arte Documento», Rivista di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Mariano del Friuli, 2001, n. 15, pp. 152-155.

⁶⁴ D. DEVOTI, *L'arte*, cit., Scheda n. 146; AA.VV., *Paramenti*, cit., Scheda n. 50; D. DAVANZO-POLI, N. RICCADONA, *Otto secoli*, cit., p. 81.

⁶⁵ Le misure sono: telo anteriore lung. cm 99, larg. cm 68 x 38; telo posteriore lung. cm 99, larg. cm 68 x 55. La fodera è una tela di cotone rosa scolorita con all'interno un'altra fodera in tela di lino.

parte del tessuto posteriore sul lato sinistro, per ciò è difficile riuscire a comprendere il motivo integrale⁶⁶. È bordata da una passamaneria di seta gialla a motivo floreale e da un gallone di seta gialla a meandro. Per questa pianeta troviamo riscontro dello stesso tessuto in una pianeta conservata nella cattedrale di Oristano, in damasco *gros de tour* verde broccato con i medesimi decori attribuita a manifattura europea del XVIII secolo (1705-1720) e di foggia spagnola. Di questa tipologia tessile sono conservati esemplari nel Museo dell'Arciconfraternita dei Ss. Giorgio e Caterina dei Genovesi a Cagliari. Del medesimo tessuto è stato confezionato anche il corpetto del simulacro della Vergine dormiente (fig. 10) nelle vesti di Divina Pastora custodito nella primaziale di Oristano. Nel 1736 la veste era conservata nella casa della nobildonna Maria Angela Atzor; nel settembre 1802 si decise di far confezionare un nuovo vestito per l'Assunta, con l'utilizzo di lama d'oro per il quale nel 1807 ci fu il pagamento di 200 scudi di Francia⁶⁷.

Queste tipologie tessili venivano utilizzate sia nell'abbigliamento civile, maschile e femminile, che nelle vesti liturgiche o per rivestire i simulacri devozionali di sante e Madonne, come nel caso di Oristano. Le due pianete conservate nella cattedrale di Nuoro sono significative per lo stile che le caratterizza: il *bizarre*. Questo genere di tessuti non potevano esser prodotti in Sardegna, ma la loro produzione va ricercata al di fuori dell'isola. Infatti in Sardegna non c'erano quelle complesse tecnologie necessarie e le maestranze specializzate nella produzione di questi manufatti che venivano acquistate dai mercanti o ordinate da città come Torino, Genova, Venezia, Firenze, Roma, Milano e Napoli. Anche la preparazione del telaio per questo genere di tessuti operati è assai complessa, tale che si producevano pochi centimetri al giorno.

Pur avendo trovato solo in parte un riferimento appropriato per una pianeta, entrambe possono essere datate al primo ventennio del XVIII secolo e a mio avviso sono di manifattura italiana. In riferimento a quest'ultime due pianete *bizarre* sorge la domanda se possa averle portate mons. Bua, essendo stato arcivescovo di Oristano e allo stesso tempo amministratore apostolico della diocesi di Nuoro dal 1828 al 1840 e considerato che la cattedrale era di nuova istituzione probabilmente necessitava di paramenti liturgici.

⁶⁶ In questa pianeta il decoro è di difficile interpretazione e si compone di tre teli quello anteriore e di quattro teli il posteriore.

⁶⁷ A. PASOLINI, *La cattedrale*, cit., in AA.VV., *La cattedrale*, cit., 2008, pp. 79-80.

Come si può constatare i tessuti analizzati sono precedenti alla istituzione della cattedrale di Santa Maria della Neve e attraverso la documentazione rinvenuta ipotizziamo una possibile provenienza per la pianeta ricamata dai Gesuiti di Cagliari ma anche la possibilità che possa essere stata eseguita ad Oliena dove sorgeva un collegio dei Gesuiti e in questo centro l'arte del ricamo è tuttora viva e di notevole importanza. In ogni caso la Compagnia di Gesù oltre a decorare le proprie chiese con affreschi e pitture memorabili, non disdegnava di fornirle con notevoli vesti liturgiche di un certo valore, in particolare confezionate in seta, arricchite con fili d'oro e d'argento, per meglio significare e celebrare la propria fede.

APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve, Pianeta ricamata telo anteriore, Manifattura America latina o Sarda? Primo quarto XVII secolo.



Fig. 2. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve, Pianeta ricamata telo posteriore, Manifattura America latina o Sarda? Primo quarto XVII secolo.



Fig. 3. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve, Stola e manipolo, gros de tour di seta avorio ricamato Manifattura sarda? XIX secolo.

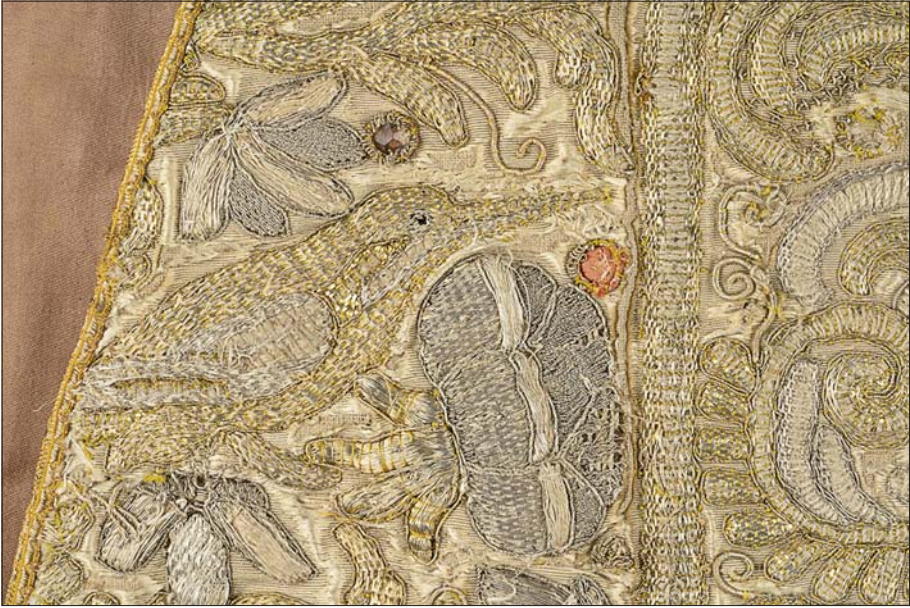


Fig. 4. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve, Particolare del Martin pescatore nella pianeta ricamata, Manifattura America latina o Sarda? Primo quarto XVII secolo.



Fig. 5. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve, Particolare della colomba nella pianeta ricamata, Manifattura America latina o Sarda? Primo quarto XVII secolo.



Fig. 6. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve Particolare del Pavone nella pianeta ricamata, Manifattura America latina o Sarda? Primo quarto XVII secolo.



Fig. 7. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve. Particolare del drago che morde il serpente nella pianeta ricamata, Manifattura America latina o Sarda? Primo quarto XVII secolo.



Fig. 8a, b. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve, Pianeta in Damasco gros de tour di seta arancio broccato, Manifattura Italiana, 1700-1720 ca.



Fig. 9a, b. Nuoro, cattedrale di S. Maria della Neve Pianeta in damasco gros de tour di seta verde broccato, Manifattura Italiana, 1700-1720 ca.



Fig. 10. Primaziale di Oristano, Corpetto della vergine dormiente, damasco gros de tour di seta verde broccato, Manifattura europea, 1705-1720 ca.

INDICE

ANTIOCO PISEDDEU, <i>Su alcune opere d'arte custodite nel Seminario Arcivescovile di Cagliari, nel colle di S. Michele</i>	Pag. 1
GIUSEPPE SPIGA, <i>Il castello di San Michele di Cagliari: da cenobio Bizantino a dimora dei Carroç</i>	» 13
SILVIA SERUIS, <i>Le disposizioni testamentarie di Masetto Mele mercante cagliaritano di Villanova (1441)</i>	» 31
IDA FARCI, LUCIA SIDDI, <i>Un documento inedito di Michele Cavaro. Il retablo della Concezione a San Gavino Monreale</i>	» 63
MARIA GRAZIA SCANO NAITZA, <i>Intorno alla statua lignea di Nostra Signora di Bonaria</i>	» 99
GIOVANNI MURGIA, <i>Il Signore di Mara Arbarey: Salvatore Aymenrich, da spregiudicato mercante a munifico mecenate</i>	» 155
ALESSANDRA PASOLINI, ROBERTO POLETTI, <i>Gli antichi tessuti del duomo di Iglesias attraverso le carte d'archivio: il parato Revel</i>	» 203
LUCIA MOCCI, ALESSANDRA PIRAS, <i>Le mensole lignee della chiesa di San Lorenzo a Sanluri</i>	» 241
IVO SERAFINO FENU, <i>La parrocchiale di Santa Sofia a San Vero Milis. Un "esperimento" architettonico del Primo Rinascimento in Sardegna</i>	» 279
PIERLUIGI LEONE DE CASTRIS, <i>Rotte marittime e traffico di opere d'arte fra Napoli e la Sardegna nel XVI secolo - Una traccia sarda per la 'preistoria' di Francesco Curia</i>	» 309
MARISA PORCU GAIAS, <i>Argenti che viaggiano</i>	» 337
MAURO SALIS, <i>La ricostruzione post bellica della chiesa barocca di Sant'Anna in Cagliari. Il restauro tra teoria e pratica sotto la direzione del soprintendente Raffaello Delogu</i>	» 371

MAURIZIO VIRDIS, <i>Ut pictura poesis. Paesaggio umano e sociale nei versi del Pisurzi (Juan Maria Demela Pesucciu – 1707-1796)</i>	Pag.	399
MARIA DOLORES PICCIAU, <i>Percorsi dell'identità nell'opera di Salvatore Fancello, Costantino Nivola, Pinuccio Sciola</i>	»	413
FRANCO MASALA, <i>La Sardegna nelle riviste d'architettura del secondo Novecento</i>	»	447
GIORGIO PELLEGRINI, <i>“Le locomotive dall'ampio petto...”. Il mito ferroviario nelle arti e nella storia del Novecento..</i> ..	»	483
SARA CAREDDA, <i>Il Nazareno del Rescate della chiesa delle cappuccine di Cagliari. Meccanismi di diffusione e varianti di un'iconografia madrilenà</i>	»	489
LUCIANA CARRERAS, <i>La Sardegna e i dipinti di vita sarda tra Cagliari e Torino</i>	»	509
FRANCESCA PIRODDA, <i>Su alcuni paramenti tessili della cattedrale di Santa Maria della Neve di Nuoro</i>	»	541



Questo volume è stato impresso per conto della
della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna
nel mese di luglio dell'anno 2023
presso le Nuove Grafiche Puddu SRL
via del Progresso, 6 - 09040 Ortacesus (CA)
(Italia)

ISBN 979-12-210-3922-1



9 791221 039221