

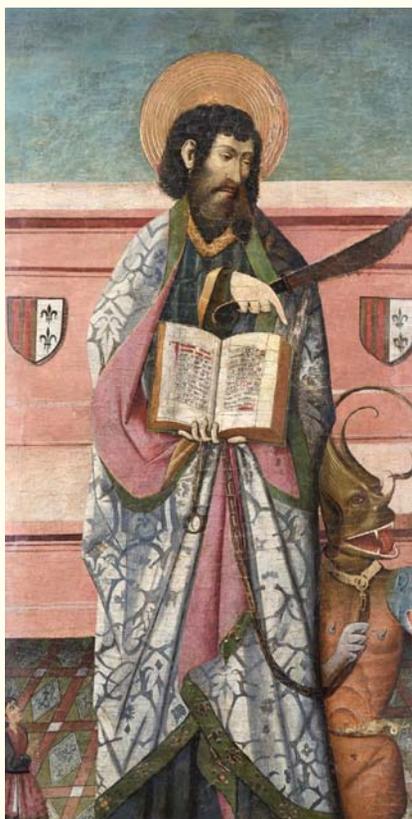


DEPUTAZIONE DI STORIA PATRIA PER LA SARDEGNA

# STUDI IN MEMORIA DI RENATA SERRA

*a cura di*  
LUISA D'ARIENZO

Volume I



Cagliari 2023

IN COPERTINA:

Maestro di San Bartolomeo, *San Bartolomeo*, scomparto  
mediano di retablo, fine XV-inizi XVI 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 I

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](http://www.deputazionestoriapatriasardegna.it)

e-mail: [deputazione@deputazionestoriapatriasardegna.it](mailto:deputazione@deputazionestoriapatriasardegna.it)

pec: [deputazionestoriapatriasardegna@pec.it](mailto:deputazionestoriapatriasardegna@pec.it)

ISBN: 979-12-510-3922-1

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



*(Foto Nicola Castangia)*



## RENATA SERRA

A poche settimane dalla scomparsa di Renata Serra, avvenuta a Cagliari il 1° aprile 2022, la Deputazione di Storia Patria per la Sardegna decise di onorarne la memoria con una Raccolta di studi in suo onore. L'iniziativa ricevette da subito un vasto consenso, tanto che non è stato sufficiente un solo volume per accogliere i contributi che hanno voluto dedicarle i suoi numerosi allievi ed estimatori. I lavori ripercorrono, in genere, i temi che furono cari alla stessa studiosa.

Ho conosciuto Renata Serra negli ultimi anni Cinquanta del Novecento. Era la mia docente di Storia dell'arte al liceo Classico Siotto Pintor di Cagliari, che io frequentavo. Era molto amata da noi studenti perché ci seguiva con attenzione, giungendo anche a prestarci i suoi libri personali per svolgere le ricerche che ci assegnava su singoli argomenti. La ricordo ancora in cima alla ripidissima scala della sua casa in via Garibaldi, quando mi ricevette per darmi un libro su Giotto, argomento della mia ricerca.

Dopo pochi anni ci siamo ritrovate nella Facoltà di Lettere e Filosofia di Cagliari, dove mi ero iscritta; collaborava col Prof. Corrado Maltese nelle attività legate alla cattedra di Storia dell'Arte medievale e moderna, fintanto che, su questa disciplina, conseguì la libera docenza nel 1971, dando così inizio alla sua prestigiosa carriera accademica. Io, nel frattempo, avevo vinto il concorso per assistente alla cattedra di Paleografia; così la nostra conoscenza ebbe modo di divenire assidua e diventare vera amicizia nelle aule universitarie. La Serra amava organizzare viaggi di istruzione per gli studenti, ma partecipava volentieri anche a quelli che organizzavo io per i miei, che spesso ci portavano in Vaticano, all'Archivio Segreto, a Barcellona e, più in generale, in Catalogna. Ricordo le visite guidate all'Archivio della Corona d'Aragona di Barcellona, a quello della Cattedrale, all'Archivio Storico della città, a quello dei Protocolli notarili, alla Biblioteca di Catalogna e, soprattutto, al modernissimo Archivio Nazionale di Catalogna, che era stato edificato a Sant Cugat del Vallès ed inaugurato nel 1980 per volontà della Generalitat, al fine di custodire tutta la documentazione prodotta dall'Ente, ma anche con lo scopo di raccogliere gli archivi di personalità illustri e di aziende storiche di rilevante valore, che erano importanti per la conoscenza della "storia nazionale" della Catalogna. La Serra era in-

fatti curiosa di tutto e sapeva bene il valore degli archivi storici per lo studio della storia dell'arte. La appassionavano molto anche i numerosi negozietti di antiquariato che gravitavano nel *barrio* gotico barcellonese, specie a ridosso della Cattedrale, dove era possibile ritrovare autentici capolavori d'arte catalana, e più in generale iberica, di epoca medievale e moderna, come retabli, cassapanche, argenti, sculture, oggetti di oreficeria. Un mercato ineguagliabile, oggi non più esistente, dove la Serra amava immergersi e sognare, quasi si trattasse di autentici musei.

È stato rilevante il contributo scientifico della Serra all'interno della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, dove ha ricoperto numerosi incarichi, fino a quello di vicepresidente. La rivista dell'Istituto, l'Archivio Storico Sardo, ha pubblicato con assiduità molti suoi contributi, come: *I plutei tardobizantini dell'isola di San Macario e di Maracalagonis (Cagliari)* (ASS XXX, 1976); il saggio: *Stato attuale della ricerca sulla Storia dell'arte in Sardegna. Medioevo e Rinascimento (secoli IV-XVI)*, che presentò al Convegno organizzato dalla Deputazione su: *Stato attuale della ricerca storica in Sardegna*, realizzato a Cagliari nei giorni 27-29 maggio 1982 (ASS XXXIII, 1983); ed ancora: *La possibile memoria di una fortezza bizantina in Sardegna: il "Castello Castro" nell'isola di Sant'Antioco* (ASS XXXVI, 1988); *Ancora sui frammenti epigrafici del ciborio bizantino di Nuraminis* (ASS XXXVIII, 1995); *Aggiunte al catalogo dei frammenti scultorei del santuario sulcitano di Sant'Antioco* (ASS XLIII, 2003).

Molti di questi suoi saggi furono poi riediti, con aggiornamenti di Roberto Coroneo, nel volume *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina* (Nuoro 2004), che la stessa Deputazione le dedicò per il suo pensionamento. Insieme all'allievo Coroneo pubblicò poi l'opera *Sardegna preromanica e romanica* sempre patrocinata dalla Deputazione, edita nella Collana "Patrimonio artistico italiano" ideata dall'Editoriale Jaca Book Wide (2004), per favorire la conoscenza dei luoghi d'arte italiani. L'opera riprende, integrandola col preromanico, curato dal Coroneo, il volume de *La Sardegna* della collana Italia Romanica che la studiosa aveva pubblicato nel 1988, sempre con l'Editoriale Jaca Book.

La Serra aderì volentieri anche agli studi in onore di diversi colleghi, soci della Deputazione, come quelli dedicati ad Alberto Boscolo: *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna* (a cura di Luisa D'Arienzo) (1993), nei quali pubblicò un contributo su: *La chiesa di San Lussorio a Selargius. Considerazioni in merito alla questione sul prospetto romanico del San Lucifero di Cagliari*; ed anche a quelli offerti ad Angela Terrosu Asole: *Studi di Geografia e Storia* (a cura di Luisa D'Arienzo) (1996),

dove presentò un tema a lei tanto caro: *La chiesa e il monastero di Sant'Agostino a Cagliari: un monumento da salvare*.

Non mancarono le collaborazioni alle iniziative culturali promosse dalla Deputazione, insieme ad altri Enti, come alla grande Mostra: *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)* (Cagliari, 27 gennaio-1 maggio 1989), curata da G. Olla Repetto, nel cui Catalogo trovò spazio il suo contributo su: *La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese* (Cagliari-Arese 1989). Partecipò anche alla Mostra *Le medaglie pontificie degli Anni Santi. La Sardegna nei Giubilei*, organizzata dalla Deputazione insieme al Medagliere della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di Luisa D'Arienzo e Giancarlo Alteri (Cagliari, Cittadella dei Musei, 16 ottobre 1999-9 gennaio 2000): curò nel relativo Catalogo le schede descrittive degli stendardi processionali della cattedrale di San Nicola di Sassari e della Parrocchiale di Santa Maria del Regno di Ardara, ed insieme il Trittico di Clemente VII del Duomo di Cagliari. Per il convegno: *Gli Anni Santi nella storia*, svolto in concomitanza con la stessa Mostra, presentò invece un contributo su *La Veronica e altre tipologie di ritratto devozionale in Sardegna*, che fu pubblicato nei relativi atti (Cagliari 2000).

Fu sempre attenta verso gli amici più stimati, ai quali dedicò accorati ricordi in memoria nella rivista dell'Istituto, come al suo allievo prediletto Roberto Coroneo, prematuramente scomparso (ASS L, 2015); a Pinuccio Sciola (ASS LI, 2016); a Mons. Leone Porru (ASS LV, 2020); a Don Vincenzo Fois (ASS LV, 2020).

La sua attività scientifica non ebbe pause nel corso della sua vita, tanto che è stato possibile pubblicare un suo studio postumo, ormai completato: *Per l'attribuzione di due ritratti devozionali sardi del primo '600* (ASS LVII, 2022).

Renata Serra ha coltivato a tutto campo i temi della Storia dell'arte in Sardegna, dall'architettura alla pittura, alla scultura, con l'interesse rivolto anche alle arti minori, come l'oreficeria. Si può affermare che i suoi studi hanno prodotto sensibili avanzamenti scientifici ed hanno tracciato originali linee di ricerca che possono essere ancora fruttuosamente coltivate. Per questo la Deputazione si onora di ricordare uno dei Soci più illustri dell'Istituto e, insieme alla comunità scientifica della Sardegna, le offre con gratitudine il presente omaggio.

LUISA D'ARIENZO

*Presidente della Deputazione  
di Storia Patria per la Sardegna*



MAURO DADEA

## RICORDO DI RENATA SERRA

Nella sua antica e bella casa posta in cima alla centralissima via Garibaldi, a Cagliari, tra le braccia del marito, il pittore Alberto Deplano, nelle prime ore del 1 aprile 2022 è venuta a mancare Renata Serra, decana degli storici dell'arte in Sardegna e studiosa di fama internazionale. Aveva 95 anni. È spirata serenamente, dopo aver sopportato con grande coraggio un progressivo, inarrestabile decadimento del suo stato di salute iniziato all'improvviso, circa un anno e mezzo prima. Fino a quel momento, senza mai stancarsi e con sempre rinnovata passione, aveva continuato a svolgere l'attività di studiosa al più alto livello formalmente iniziata nel lontano 1957, con l'uscita sulla rivista «Studi Sardi», diretta da Giovanni Lilliu, del suo saggio di basilare impatto scientifico su *Il Santuario di Bonaria in Cagliari e gli inizi del gotico catalano in Sardegna*. La professoressa Serra considerava la pubblicazione di questo suo primo lavoro, le cui more di stampa si erano protratte circa due anni, come una sorta di regalo molto atteso ricevuto a ricordo del trentesimo compleanno.

Nata a Cagliari il 10 febbraio 1927, dall'avvocato Antonio, segretario comunale di Sinnai, e da Maria Mulargia, insegnante elementare, la sua formazione si era svolta nell'ateneo cittadino, alla scuola di Raffaello Delogu e Renato Salinas: sotto la loro guida autorevole e sicura, il 17 novembre 1953, si laureò in Storia dell'arte medioevale e moderna con il massimo dei voti e la dignità di stampa. Durante il proprio percorso di studi, comunque, Renata Serra fece particolare tesoro anche dell'insegnamento di Ranuccio Bianchi Bandinelli, all'epoca per la seconda volta a Cagliari sulla cattedra universitaria di Archeologia greca e romana (1947-1950), del quale ritenne saldamente la lezione di metodo dedicata ad Alois Riegl e alla sua peculiare esegesi del fenomeno artistico nel periodo tardoromano e barbarico: quest'ultimo, nella visione del Riegl, condivisa dal Bianchi Bandinelli e poi dall'intera comunità scientifica internazionale degli storici dell'arte, doveva essere considerato non più espressione di decadenza rispetto all'ideale classico ma, al contrario, documento di una positiva evoluzione del linguaggio formale ed espressivo, pienamente autonomo e di

valore assoluto. Un gustoso aneddoto sintetizza bene la grande ammirazione maturata dalla studentessa nei confronti del già celebre studioso. Quando, nel 1950, concluse i propri esami, la Serra volle ricevere in dono dai genitori la nuova edizione accresciuta di *Storicità dell'arte classica*, opera a suo modo rivoluzionaria dell'archeologo senese in quel momento ancora fresca di stampa per i tipi della Electa di Firenze, che la pubblicò in due volumi cartonati con ricchissimo apparato fotografico. Il prezzo di copertina non doveva essere dei più contenuti, tant'è che nel momento in cui la giovane, di lì a poco, ebbe a lamentarsi di non possedere un vestito adatto per poter ben figurare in una determinata occasione, si sentì rispondere dalla madre, nella lingua sarda dei dialoghi familiari: «Chi non tennis bistiri, poniri' su Bianchi Bandinelli, unu ananti e unu a palas» (“Se non hai un vestito, mettiti il Bianchi Bandinelli, un volume davanti e l'altro dietro”).

Come primo sbocco lavorativo, nel 1954 con supplenze occasionali e dal novembre 1955 al febbraio 1963 con cattedra annuale, dividendosi tra Carbonia, Iglesias e Cagliari la Serra tenne l'insegnamento della Storia dell'arte nei licei classici, per il quale conseguì l'idoneità il 20 dicembre 1960, con l'inclusione al primo posto della graduatoria nazionale di merito. Al numero dei suoi migliori allievi, con i quali strinse poi un'amicizia continuata nel tempo, appartennero tra gli altri il filosofo Remo Bodei, la paleografa Luisa D'Arienzo, il giornalista Alberto Rodriguez.

A lei, comunque, interessavano soprattutto la ricerca e la docenza universitaria, per cui, nell'a.a. 1955-56, si iscrisse alla Scuola di specializzazione in Storia dell'arte medievale e moderna all'Università di Roma.

In parallelo, divenne assistente universitaria volontaria del suo maestro Renato Salinas (Il Cairo 1905 - Cagliari 1994) e, subito dopo, di Corrado Maltese (Genova, 1921 - Roma 2001), all'epoca autentico luminaire dell'arte moderna e contemporanea, giunto nel capoluogo sardo nel 1957 come professore ordinario della materia. Ebbe così inizio per Renata Serra la carriera accademica, della quale salì uno dopo l'altro tutti i gradini fino a quello massimo.

In qualità di assistente volontaria e straordinaria alla cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna (alternatamente, tra gli aa.aa. 1955-56 e 1962-63), incaricata (dal 1 marzo 1963 al 15 febbraio 1964) e finalmente ordinaria (dal 16 febbraio 1964 al 3 novembre 1982), la Serra svolse un duro e faticoso apprendistato, concretizzatosi anzitutto in esercitazioni in aula e ai monumenti, anche fuori dalla Sardegna (ad esempio a Parigi, nel 1964, per la mostra *L'héritage de Delacroix*, alla Galerie M. Knoedler et

Cie). Sua opera furono l'impianto e l'ordinamento della fototeca dell'arte medievale, moderna e contemporanea, nonché la schedatura a soggetto sulla storiografia artistica dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Cagliari. Un importante esercizio di metodo e di stile costituì inoltre, per lei, la curatela delle dispense dei corsi monografici tenuti da diversi professori ufficiali negli aa.aa. dal 1955-56 al 1965-66. Infine, collaborò all'allestimento delle mostre didattiche organizzate in facoltà, nell'ambito degli insegnamenti di storia dell'arte, su Gaetano Brundu (1967); Renato Birolli e Tono Zancanaro (1968); su Costantino Nivola (1971) e sul Surrealismo (1973). Nell'a.a. 1974-75 curò un seminario sull'arte paleocristiana, che fu concluso dal prof. Adriano Prandi.

Di questo stesso periodo, compreso in specie fra il 1965 e il 1970, sono anche sei campagne di rilevamento fotografico delle opere d'arte mobili della Sardegna e della Calabria, da lei dirette – potendosi valere, quasi sempre, dell'indiscussa professionalità di Oscar Savio – nel quadro delle ricerche promosse dal C.N.R., per la pubblicazione dei relativi cataloghi.

Il 24 febbraio 1971 Renata Serra conseguì la libera docenza in Storia dell'arte medievale e moderna (D.M. 1 luglio 1971), poi confermata il 15 novembre 1976.

In cattedra, comunque, la studiosa era salita già dall'a.a. 1968-69, per ricoprire l'incarico dell'insegnamento di Storia dell'arte in Sardegna nel Corso di perfezionamento in Archeologia e Storia dell'arte, annesso alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari, che tenne fino all'a.a. 1977-78; nell'a.a. 1981-82 vi ricoprì quello di Archeologia cristiana; e dal 1982-83 in poi quello di Storia dell'arte medievale. Dello stesso corso ha inoltre esercitato la direzione, per l'indirizzo storico artistico, negli aa.aa. 1978-79 e 1979-80.

Nell'a.a. 1969-70 ottenne l'incarico di Storia dell'arte medievale e moderna nella Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari, poi rimastole affidato per un decennio (dal 1 novembre 1973 al 1 marzo 1979 come professore stabilizzato), con supplenza per la stessa materia anche nella Facoltà di Lettere e Filosofia. Dell'alta qualità delle sue prime docenze, per chiarezza metodologica e ampiezza di dottrina, sono riprova le relative dispense: *L'arte in Sardegna dall'epoca paleocristiana al preromanico*, a.a. 1969-70; e *Architettura dell'Italia meridionale nei secoli XV e XVI*, a.a. 1970-71. A Magistero, dopo essere ormai passata ad altro incarico, Renata Serra esercitò infine la supplenza nell'a.a. 1982-83.

Dapprima – lo si è detto – come supplente e, dall'a.a. 1973-74 all'a.a. 1976-77, come incaricata, la studiosa aveva infatti tenuto l'insegnamento

di Storia dell'arte medievale anche nella Facoltà di Lettere e Filosofia dello stesso ateneo, venendovi stabilizzata dal 2 marzo 1979 al 3 novembre 1982. In tali vesti svolse, oltre le normali funzioni di professore ufficiale (esami e tesi di laurea, consigli di facoltà e quant'altro) e i corsi istituzionali, corsi monografici sulla scultura altomedievale (a.a. 1973-74), sull'architettura monastica europea del XIII e XIV secolo (a.a. 1974-75), sull'arte protoromanica in Sardegna (a.a. 1975-76), sul romanico maturo in Sardegna (a.a. 1976-77), sull'architettura gotico-catalana in Spagna (a.a. 1979-80), sull'architettura gotico-catalana extra iberica (a.a. 1980-81), sulla scultura romanica toscana (a.a. 1981-1982), e sull'architettura romanica d'influsso toscano in Sardegna (a.a. 1982-83). Sul tema della pittura d'estrazione ispanica in Sardegna, fra XV e XVI secolo, ha svolto il corso monografico dell'a.a. 1983-84.

Il 1 agosto 1980, da quello di assistente ordinario e professore incaricato stabilizzato, la Serra passò quindi a ricoprire, nella stessa facoltà, il ruolo di professore associato, che mantenne fino al 31 ottobre 1990. La sua attività di ricerca e insegnamento, lungo l'intero volgere degli anni Ottanta, fu veramente febbrile. Per approfondimenti in campo paleocristiano e bizantino si diede a esaminare esempi dell'Africa settentrionale, con ripetuti soggiorni in Algeria e Tunisia: qui si recò con un gruppo universitario, per un viaggio di studio finalizzato alla pubblicazione delle dispense relative al corso monografico *L'architettura dell'Altomedioevo in Sardegna (con alcune note sulle basiliche cristiane in Tunisia)*, dell'a.a. 1984-85, curate da Roberto Coroneo ancora studente che si trovò così ad affrontare il suo primo cimento d'ampio respiro con la prosa scientifica. Per verifiche sull'arte bizantina visitò inoltre la Dalmazia, l'Istria, Atene e Istanbul.

Rivolgendo l'attenzione ad ambiti preromanici extra-isolani, organizzò un viaggio universitario in Asturie, Leon e Galizia, dopo aver tenuto il corso monografico sugli *Itinerari compostellani del Medioevo*, nell'a.a. 1985-86. Tale esperienza di studio determinò poi l'argomento del corso per il successivo a.a., *Arte preromanica asturiana*. Tra i fini della ricerca, di quegli anni, è stata pure l'individuazione dei possibili rapporti intercorsi tra Sardegna e Spagna fin dall'epoca romanica, specifico obiettivo di un viaggio di studio in Catalogna, organizzato nel 1988.

Più in generale, in questo tempo studiò anche l'arte fiamminga con soggiorni a Bruxelles, Bruges e Gand, visitando le mostre ivi allestite in occasione degli Europalia 1985.

Il 1 novembre 1990 Renata Serra divenne professore straordinario di Storia dell'arte delle aree europee nel Medioevo presso la Facoltà di Lettere

e Filosofia dell'Università di Udine, dove rimase tre anni. Fu un periodo per lei difficile e di grande sacrificio, anche fisico, praticamente trascorso con la valigia sempre in mano, ma al tempo stesso assai fecondo di risultati e foriero di profonde soddisfazioni.

Nell'a.a. 1990-91 furono argomento del suo corso monografico le *Tappe romaniche del pellegrinaggio a Santiago di Compostela*. L'a.a. 1991-92 fu dedicato a un approfondimento su *La cappella palatina di Aquisgrana e l'arte di corte nel quadro della produzione culturale dell'Europa carolingia*, mentre nell'a.a. 1992-93 il corso verté su *L'arte protoromanica asturiana*, nella prospettiva di una prossima pubblicazione, cofirmata con Roberto Coroneo – da lei nel frattempo fatto nominare Cultore della materia, a Udine – che poi non poté vedere la luce.

Contemporaneamente, la Serra aveva continuato a insegnare anche all'Università di Cagliari, dove tra gli aa.aa. 1990-91 e 1992-93 fu docente di Storia dell'arte in Sardegna nella Scuola di specializzazione in Studi Sardi annessa alla Facoltà di Lettere e Filosofia, svolgendo corsi e seminari sull'architettura romanica sarda nei rapporti con la Provenza e la Catalogna: fedele al suo metodo ermeneutico della verifica diretta delle fonti e dell'ispezione diretta dei monumenti, del 1990 fu un viaggio di studio da lei condotto in Catalogna e nel Valenzano e del 1992 un altro in Tunisia. La Scuola di Studi Sardi impegnò ininterrottamente la Serra fin dall'a.a. 1971-72, in qualità di docente, e dal 1994 al 1999 come proprio Direttore.

Compiuto, il 31 ottobre 1993, il triennio solare previsto dalla legge presso l'Università di Udine, la professoressa Serra fece ritorno a Cagliari, dove il Consiglio di Facoltà di Lettere e Filosofia, già il 9 dicembre 1992, aveva chiesto la copertura, mediante trasferimento, della cattedra di Storia dell'arte in Sardegna.

Dal 1 novembre 1993, nella sua università e facoltà di provenienza, la Serra ricoprì quindi la cattedra di Storia dell'arte in Sardegna e, come supplente per l'a.a. 1993-94, anche quella di Storia dell'arte medievale; materia, quest'ultima, di cui fu finalmente nominata professore ordinario il 15 giugno 1995.

Intanto, il 31 dicembre 1992, Renata Serra era giunta a maturare i 40 anni di anzianità contributiva, all'epoca limite massimo per la richiesta di pensionamento, ma rimase tuttavia in cattedra altri dieci anni, pur essendo cessata dal servizio, per raggiunti limiti di età, a decorrere dal 1 novembre 1999. In quel momento tra studi, docenza nelle scuole superiori, assistentato e insegnamento universitario, la studiosa aveva trascorso al lavoro ben 46 anni e dieci mesi.

Al magistero di Renata Serra, protrattosi in un arco di tempo così eccezionalmente esteso, fa capo una nutrita schiera di brillanti allievi, a cominciare da Paolo Benito Serra, suo primo laureato e collaboratore, Attilio Mastino e Giovanni Tore, per proseguire con Aldo Sari, che fu suo assistente incaricato di Storia dell'arte medievale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, a Cagliari, e poi continuatore del suo insegnamento all'Università di Sassari; Anna Maria Saiu Deidda, contrattista e poi titolare della sua stessa cattedra alla Facoltà di Magistero; il caro e indimenticabile Roberto Coroneo, purtroppo prematuramente scomparso, suo successore diretto sulla cattedra cagliaritano nella Facoltà di Lettere e Filosofia: e poi Lucia Siddi, Ida Farci, Mimma Messina, Alma Cristina Casula, Maria Paola Dettori, Maria Antonietta Serra, Irenke Cireddu, Gianpietro Dore, Roberto Concas, Aldo Pillittu, Simone Mereu, Stefano Basciu, Corrado Ballocco, Claudio Galleri e numerosi altri.

A tutti loro è ora affidato il compito di portare avanti dottrina e metodo della "scuola cagliaritano" di Storia dell'arte, onore e onere di cui Renata Serra sentiva su di sé urgentissima la responsabilità. «Collaboratrice assai vicina per tutti gli anni di permanenza a Cagliari del Maltese, formata alla scuola del Delogu e continuatrice critica degli studi sul medioevo di questo maestro, oggi Renata Serra rappresenta un ideale anello di congiunzione tra il momento di fondazione di una conoscenza estesa e meditata dei fenomeni della nostra tradizione formale e la nuova cultura storico artistica»: così la definì Salvatore Naitza, in un suo lavoro sulla storiografia della Storia dell'arte in Sardegna uscito su «Almanacco di Cagliari» del 1983.

Infatti, ripercorrendo a ritroso un ideale albero genealogico di filiazione scientifica, la Serra ebbe come maestro Raffaello Delogu (Siracusa 1909 - Roma 1971), il quale a sua volta era stato collaboratore di Carlo Aru (Cagliari 1881 - Torino 1954), subentrato a Dionigi Scano (Sanluri 1867 - Cagliari 1949) cui era stato consegnato il testimone da Filippo Vivanet (Cagliari, 1836-1905), discepolo diretto, biografo e curatore postumo del canonico Giovanni Spano (Ploaghe 1803 - Cagliari 1878), che, con la messe di notizie raccolta nelle varie annate del «Buletto Archeologico Sardo» (1855-1864), nella sua *Guida della città e dintorni di Cagliari* (1861), e soprattutto con la sua *Storia dei pittori sardi e Catalogo della privata Pinacoteca* (1870), è considerato l'indiscusso fondatore della disciplina in Sardegna.

In cosa consista la specificità di questa "scuola cagliaritano", rispetto ad altre, lo spiega ancora una volta Salvatore Naitza: «La Serra è studiosa profonda quanto nota di una vasta gamma di manifestazioni artistiche della

nostra isola tra il periodo paleocristiano e i giorni nostri. Nel settore architettonico le si deve l'indagine più completa sulle costruzioni gotico-catalane: esame non limitato alla Sardegna ma allargato alle zone d'influenza iberica in Italia; così sono molto importanti i suoi contributi alla conoscenza dell'architettura manieristica e neoclassica. Nel settore della pittura sarà sufficiente citare il suo (...) *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*. (...) A Renata Serra va inoltre attribuito il vanto di una particolare sottolineatura posta alle arti minori, in particolare all'oreficeria sarda, da cui è scaturita una migliore conoscenza del campo, ma anche una possibilità precisa di confronto per ricostruire vicende cruciali dell'arte e della storia isolane». Una visione ampia e non settoriale della creazione artistica, dunque, considerata anche come prodotto di cultura materiale – quasi alla stregua degli archeologi – e non solo come un insieme di fenomeni stilistici ed estetici fini a se stessi.

Muovendo da tali premesse le pubblicazioni di Renata Serra, nei sessantacinque anni dal 1957 al 2022, hanno abbracciato l'intero l'arco tematico e cronologico della vicenda storico-artistica specialmente sarda, dall'architettura all'argenteria, dalla scultura all'intaglio, dalla pittura alle stoffe.

Riguardo al metodo, poco dopo il suo arrivo in Sardegna, Corrado Maltese aveva avanzato la «teoria di una specificità formale sarda di carattere anticlassico (secondo un'idea precedentemente avanzata in diversi scritti da Giovanni Lilliu), sensibile ai valori della superficie e del colore» (Salvatore Naitza), che Renata Serra fece propria con piena convinzione divenendone costante assertrice.

Con il Maltese, d'altra parte, condivise lunghi anni di lavoro, contribuendo anzitutto al suo libro *Arte in Sardegna dal V al XVIII* (Roma, De Luca, 1962) e firmando con lui, senza distinzioni di parti, il lungo saggio dall'emblematico titolo *Episodi di una civiltà anticlassica*, che compare nel volume miscelaneo *Sardegna*, edito nel 1969 a Milano, da Electa, per conto della Banca Nazionale del Lavoro.

Forte della massa di notizie estremamente particolareggiate che aveva potuto raccogliere, negli anni precedenti, schedando e facendo fotografare tutte le più importanti opere d'arte mobili della Sardegna, la Serra poté corredare l'impianto contenutistico di *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, in assoluto il primo trattato a carattere generale sulla materia, brillantemente descritto dal Maltese, con numerose e puntuali schede sull'architettura, la scultura, l'argenteria e l'industria artistica dell'isola fra XIII e XVIII secolo, e sulla pittura a partire dal XVI, spesso di soggetto inedito. Di particolare apporto furono le notizie relative al trittico fiammingo detto “di Cle-

mente VII”, perché donato da questo pontefice alla cattedrale di Cagliari, tolto a Gerard David, cui era concordemente assegnato, per farne risalire il prototipo a Rogier van der Weyden; e quelle relative a un altro dipinto fiammingo, la *Madonna col Bambino*, della Pinacoteca Spano a Ploaghe, che la Serra tolse al Dürer per riconoscerla a Jan Gossaert, il Mabuse. Sempre per la pittura, nel libro hanno spiccato valore le schede che, per la prima volta, ricostruirono l’opera e la personalità del prestigioso manierista, noto con il nome convenzionale di Maestro d’Ozieri, i cui dipinti andavano sotto le più disparate paternità, dal Grünewald a Filippino Lippi. Fra le schede riguardanti la scultura, l’importanza di quella dedicata alla statua lignea della Madonna di Bonaria è stata poi ribadita dalla studiosa in un articolo pubblicato nel 1971 su «Studi Sardi», con il titolo *Per il Maestro della Madonna di Bonaria*. Nello stesso campo, assunsero speciale rilievo l’attribuzione a Nino Pisano dell’*Arcangelo Gabriele* della parrocchiale di Sagama, per certo in origine pertinente a un gruppo dell’Annunciazione, di cui il duomo di Oristano conserverebbe la statua della Vergine, e la nuova datazione proposta per il *Crocifisso di Nicodemo*, nella chiesa di San Francesco della stessa città.

Più avanti, a sua volta, Renata Serra scrisse *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattro e nel Cinquecento*, pubblicato nel 1980 da Amilcare Pizzi per conto dell’Associazione fra Casse di Risparmio Italiane; è stata autrice, nel 1989, del decimo volume, intitolato *La Sardegna*, della prestigiosa collana *Italia romanica*, edita in Italia da Jaca Book di Milano (1989) e da Zodiaque di Saint Léger (1988) in Francia; e, nel 1990, di *Pittura e scultura dall’età romanica alla fine del ‘500*, per la collana *Storia dell’arte in Sardegna*, diretta da Corrado Maltese e curata per il Banco di Sardegna dall’editrice Ilisso di Nuoro. Con Roberto Coroneo, infine, nel 2004 ha firmato il volume *Sardegna preromanica e romanica*, della collana *Patrimonio artistico italiano* edita da Jaka Book/Wide.

Oltre a questi studi di più vasto impegno, la Serra ha dato alle stampe numerosi articoli, con contributi specifici su monumenti inediti di architettura e scultura altomedioevali, medioevali e moderni, alcuni dei quali poi raccolti nel volume *Studi sull’arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, edito da Poliedro di Nuoro, nel 2004, a nome e per conto della Deputazione di Storia patria per la Sardegna, che glielo offrì in occasione del suo pensionamento.

Cercando di delineare, quantomeno, le principali direttrici dell’impegno scientifico di Renata Serra, procedendo secondo un ordine in qualche modo cronologico si è già notato come la studiosa, fin dalla dissertazione

di laurea, dedicata a *Il Santuario di Bonaria in Cagliari e gli inizi del gotico catalano in Sardegna*, avesse acquisito una specifica competenza nel campo dell'architettura gotico-catalana, facendosi così continuatrice del suo principale maestro, Raffaello Delogu, che nel 1953 aveva pubblicato il fondamentale studio su *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, sua opera più importante. La Serra, per i particolari aspetti assunti in Sardegna fra i secoli XIV e XVII, ha successivamente approfondito e illustrato la stessa materia negli studi: *Contributi all'architettura gotica catalana: il San Domenico di Cagliari*, del 1961; e *Le parrocchiali di Assemini, Sestu e Settimo San Pietro. Note per una storia dell'architettura tardogotica in Sardegna*, uscito nel 1966. Nel volume *I Catalani in Sardegna*, edito per conto del Consiglio Regionale della Sardegna e della Generalitat de Catalunya, nelle due lingue italiana e catalana (Cagliari e Barcellona, 1984), ha quindi pubblicato un consistente saggio, *Architettura sardo-catalana*, che sintetizza il lavoro di ricerca effettuato in frequenti soggiorni di studio in Spagna, Baleari comprese, nella Francia meridionale, nel Lazio, in Campania, in Calabria e in Sicilia.

Per la pittura catalana e d'influsso iberico, nell'occasione della mostra *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e monumenti*, allestita a Cagliari a cavallo tra 1983 e 1984, contribuì con sei schede al relativo catalogo, pubblicato nel 1985, partecipando in qualità di membro del Comitato scientifico. Nel catalogo della mostra su *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, allestita a Cagliari nel 1989, presentò inoltre uno stato della questione: *La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese*, in cui trovarono un compiuto riassetto le sue ricerche effettuate fino a quel momento, con l'aggiunta di molti documenti inediti.

Più specificamente mirato rimane invece il suo lavoro su *Il Retablo di Villamar. Committenza e integrazione fra pittura e architettura*, uscito nel 1993. A Pietro Cavarò, autore di questa grandiosa macchina d'altare, e in generale alla "Scuola pittorica di Stampace", di cui egli fu il maggiore esponente, la Serra dedicò l'articolo *Pietro Cavarò in castigo. Un tesoro ignorato dai cagliaritani: la Pinacoteca del Museo Nazionale*, uscito su «Almanacco di Cagliari» del 1975; le voci *Cavarò, Lorenzo*; *Cavarò, Michele*; *Cavarò, Pietro* per il volume 23 del *Dizionario Biografico degli Italiani*, pubblicato nel 1979; e infine completò il discorso, nuovamente su «Almanacco di Cagliari», nel 1983, con l'articolo su Antioco Mainas, che della bottega stampacina era stato l'epigono: *Dipingeva in vernacolo. Un interessante pittore sardo del XVI secolo*.

Sull'architettura tardomanierista, tematica particolarmente cara all'altro suo maestro, Renato Salinas, la Serra ha prodotto gli studi: *La parrocchiale di Ardauli. Un singolare monumento sardo del XVII secolo*, uscito nel 1968 e poi ripreso e ampliato, ventiquattro anni più tardi, in una miscellanea su questo centro del Barigadu; *Il Santuario di San Mauro a Sorgono*, del 1975, per i cui rilievi grafici si valse della collaborazione dell'ing. Giorgio Cavallo; *Il "modonostro" gesuitico e l'architettura della Compagnia di Gesù in Sardegna*, presentato al convegno *Arte e cultura del Sei e del Settecento in Sardegna*, nel maggio 1983, dopo che già nel 1966, su «Il Convegno», rivista dell'Associazione culturale *Amici del Libro* di Cagliari, aveva pubblicato un breve studio su *La chiesa di San Michele in Cagliari*, annessa al noviziato gesuitico della città. Un capitolo a parte, sull'argomento, è inoltre rappresentato dai suoi molteplici interventi mirati allo studio e alla valorizzazione della cinquecentesca chiesa di Sant'Agostino nuovo, a Cagliari, per la cui salvaguardia molto si spese, a fianco del rettore don Vincenzo Fois, in lunghe e combattute battaglie d'impegno civile. Si ricordano in proposito i lavori *Il manierismo trionfa in via Baille. Una chiesa cittadina poco conosciuta: Sant'Agostino*, in «Sardegna Fieristica» del 1982; *La chiesa di Sant'Agostino nel contesto artistico di Cagliari e della Sardegna*, del 1987, negli atti del ciclo di conferenze *Sant'Agostino e la tradizione Agostiniana a Cagliari ed in Sardegna*, dal rivelatore sottotitolo: *Un gruppo di ragazzi restituisce alla città una splendida ed antica memoria*; e *La chiesa e il monastero di Sant'Agostino a Cagliari: un monumento da salvare*, negli *Studi di Geografia e Storia in onore di Angela Terrosu Asole*, pubblicati nel 1996 a cura della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna.

Un'analoga, rigida quanto argomentata posizione polemica fu assunta dalla Serra, nel corso del 1993, a difesa della chiesa protoromanica di Santa Sabina di Silanus (NU), che un pesante restauro voluto dalla soprintendenza responsabile per territorio volle privare, nel corpo centrale cilindrico, del caratteristico tetto conico originario per sostituirlo con la cupola estradossata attualmente in opera: a nulla valsero, quindi, i ripetuti allarmi, suoi, di Corrado Maltese e altri studiosi avanzati presso tutte le sedi competenti fino a giungere allo stesso Alberto Ronchey, all'epoca ministro per i Beni culturali e ambientali, «così da evitare non solo spese inutili ma anche falsi storici imperdonabili». Allo stesso modo rimasero inascoltate, nel 2004, le energiche proteste sue e dell'intero corpo docente del Dipartimento di Scienze archeologiche e storico-artistiche dell'Università di Cagliari, di cui si fecero eco anche giornali ed emittenti radiotelevisive locali, contro il progetto di adeguamento liturgico del presbiterio nella cattedrale

di Cagliari, che fu comunque attuato cancellando totalmente il caratteristico assetto prebarocco imposto alla struttura nella prima metà del XVII secolo.

Mosso da uguale sollecitudine era stato anche il suo intervento su *Il patrimonio storico artistico nella prospettiva del recupero dei centri storici*, al convegno *Centri storici e territorio* tenuto a Cagliari nel 1995.

Circa la pittura manierista, nel 1968 la Serra pubblicò, sugli «Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», un innovativo studio: *Su taluni aspetti del Manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna, pittore 'cagliaritano' della Maniera tarda*, dove per la prima volta veniva identificata e ricostruita la personalità di questo artista, originario di Alghero ma che visse e operò prevalentemente nella capitale sarda. Il saggio, molto ampio, fu poi aggiornato dalla studiosa, grazie a nuove acquisizioni, su «Sardegna Fieristica» del 1985 (*L'artista riscoperto. Francesco Pinna: un pittore manierista attivo a Cagliari tra il Cinque e il Seicento*). Su quest'ultima rivista di taglio divulgativo, nel 1983, la Serra aveva inoltre sviluppato la scheda sul Maestro d'Ozieri già delineata vent'anni prima (*Sardo ma di respiro europeo. Una delle più complesse e brillanti personalità della pittura isolana: il Maestro di Ozieri*); né mai cessò d'interessarsi attivamente al progredire degli studi sull'argomento, avendovi contribuito con il maggior numero di apporti inediti, come indica la sua articolata per quanto severa critica, ormai del 2018, al libro di M.V. Spissu, *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, pubblicato quattro anni prima.

Relativamente a questo stesso ambito cronologico e culturale, alla Serra non fu discaro occuparsi di grafica, della quale era anche collezionista, come testimonia il saggio *Per l'attribuzione di un'acquaforte al Parmigianino*, uscito nel 1976.

Nel volume XXV di «Studi Sardi», che raccoglie scritti in onore del canonico Giovanni Spano nel centenario della sua scomparsa (1878-1978), sotto il titolo *Giovanni Spano "conoscitore d'arte": validità e cadute*, la Serra avanzò nuove attribuzioni a Giulio Carpioni e alla stretta cerchia di Carlo Maratta, rispettivamente, per due dipinti della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, per il *Martirio dei Santi Cosma e Damiano*, nel duomo di Sassari, e per la *Madonna degli Stamenti sardi* in quello di Cagliari.

Sensibile raccoglitrice e attenta studiosa, Renata Serra fu anche della produzione orafa sarda e internazionale, cui consacrò gli studi *Un reliquiario cinquecentesco di bottega cagliaritana. Nota preliminare al catalogo delle opere del Duomo di Bosa*, del 1978; *Un argento di Gioacchino Belli al Duo-*

mo di Sassari, del 1981; *Argenti sassaresi dal primo Cinquecento al tardo Seicento*, uscito, quest'ultimo, nella miscellanea di studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settantesimo compleanno (1985); e *Antichi argenti arborensi. Inediti e riproposte*, su «Biblioteca Franceseana Sarda» del 1988. Della stessa materia trattò anche in «Almanacco di Cagliari», nel 1978, presentando opere inedite e argentieri ancora non noti (*I maestri del cesello. La grande tradizione degli argentieri cagliaritari*), come pure nel saggio *Sull'oreficeria dei secoli XVI e XVII in Sardegna secondo Angelo Lipinsky*, recensione del libro *Oreficerie e argenti in Europa dal XVI al XIX secolo* (1965) del noto studioso italo-tedesco di storia dell'arte orafa e delle sue tecnologie, in cui, senza alcuna sudditanza, ne confuta le conclusioni in merito alla produzione sarda, non del tutto pertinentemente classificata (1971). Di argomento in qualche modo affine può considerarsi la breve nota su *Una medaglia ebraica trovata a Bitti*, del 1981, occasionata dal fortuito recupero del raro reperto. Il lavoro di ricerca volto alla schedatura sistematica delle opere d'oreficeria antica in Sardegna, infatti, continuò ininterrotto lungo tutta la carriera di Renata Serra, come indica il già ricordato articolo sulla produzione orafa arborensese dal XIV al XVII, scritto alla fine degli anni Ottanta, mentre sono purtroppo rimasti poco più che allo stato di progetto due altri suoi lavori sul *Tesoro* della cattedrale di Ales e sulla collezione di argenti antichi appartenente al Banco di Sardegna, la cui presentazione si sarebbe voluta inquadrare in una storia generale della toreutica ed oreficeria d'ambito isolano.

All'età moderna e contemporanea si riferiscono gli studi che la Serra dedicò all'architetto neoclassico cagliaritano Gaetano Cima, in relazione tanto alla sua opera di maggiore impegno (*Cagliari, città da scoprire. L'ospedale civile*, del 1977) quanto al suo profilo professionale e artistico (*La matita purista. Gaetano Cima a cento anni dalla morte*, del 1979; e la voce *Cima Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, nel 1981).

Venendo finalmente alla specifica materia del suo insegnamento universitario, la Storia dell'arte medievale, Renata Serra rivolse i suoi interessi dapprima a quella tardoromana, barbarica e bizantina e da ultimo a quella romanica.

Sull'arte dell'altomedioevo, oltre all'articolo del 1966 *Su un enkolpion orientale trovato a Telti*, cinque anni più tardi, con *La chiesa quadrifida di Sant'Elia a Nuxis (e diversi altri documenti altomedievali in Sardegna)*, la studiosa offrì un ampio saggio che presenta non solo l'analisi dettagliata di una chiesa mediobizantina inedita, ma anche numerosi materiali scultorei trascurati o non conosciuti prima d'allora. Alcuni di questi hanno poi tro-

vato più organica trattazione nell'articolo *I plutei tardo-bizantini dell'isola di San Macario e di Maracalagonis*, del 1976, e nella messa a punto *Ancora sui frammenti epigrafici del ciborio bizantino di Nuraminis*, del 1995. Inediti, fino a quel momento, erano anche i *Ruderi di una chiesetta tardo-bizantina a Is Mortorius*, pubblicati nel 1973, e *L'oratorio delle anime a Massama*, oggetto di uno studio realizzato nel 1971 con la collaborazione dell'arch. Augusto Garau, in cui la Serra riconobbe motivi stilistici dei Visigoti iberici, sia in testimonianze architettoniche sia in oggetti d'industria artistica presenti in Sardegna, indicando nuove prospettive anche alla ricerca storica in generale. La studiosa, infatti, può considerarsi l'assoluta iniziatrice, nell'isola, dell'interesse per le manifestazioni artistiche più immediatamente postclassiche, tanto che ancora nel 1976, nell'articolo *Il tesoro nascosto. Le raccolte sconosciute del Museo Nazionale di Cagliari*, affidato all'ampia cassa di risonanza allora costituita dalle pagine della diffusissima rivista «Almanacco di Cagliari», si trovava nella condizione di dover lamentare, con quanti nelle opportune sedi avrebbero potuto e dovuto intendere, che «mentre sono generalmente noti i reperti della preistoria sarda, le iscrizioni, i monili e le monete di epoca fenicio-punica e romana, si ignora completamente un patrimonio considerevole di bronzi paleocristiani, barbarici, bizantini e islamici – o ritenuti tali – veramente pregevoli per qualità e valore storico, oltre a lastre marmoree con rilievi di squisita fattura, o comunque importanti come testimonianza successiva all'età tardoromana». A colmare una così grave lacuna la Serra contribuì con apporti fondamentali, non solo in termini di indirizzo – basti pensare all'immensa mole di lavoro egregiamente svolta, in questo campo, dall'archeologo Paolo Benito Serra, suo primo allievo – ma anche di studio materiale, da lei continuato con inesauribile entusiasmo, in pratica, fino agli ultimi anni, come indica la sua compiuta disamina di *Una fibbia barbarica decorata ad alveoli dal mercato antiquario della Sardegna*, ormai del 2014.

Nei numeri di «Sardegna Fieristica» degli anni 1978, 1980 e 1981 la studiosa presentò, in successione, i *martyria* di San Saturnino a Cagliari (*La chiesa che resiste ai secoli: il fascino esotico di San Saturno*), di Sant'Antioco nell'isola omonima (*Un insigne monumento paleocristiano della Sardegna: il santuario di Sant'Antioco*) e di San Giovanni di Sinis presso Tharros (*Uno dei più notevoli monumenti altomedievali della Sardegna: la chiesa di San Giovanni di Sinis*), tutti di impianto cruciforme poi variamente modificato. Questi lavori, pensati per l'alta divulgazione, costituirono l'intavolatura di successivi approfondimenti quali il saggio *Questioni proposte dalle mensole "giustiniane" del martyrium cagliaritano di San Saturno*, del 1992,

mentre i parziali accenni ai problemi posti dal santuario altomedievale di Sant'Antioco furono da lei ripresi, con un riesame complessivo, nell'articolo *'Status quaestionis' sul santuario alto medioevale di Sant'Antioco nell'isola omonima*, per la miscellanea di studi nel cinquantenario della fondazione di Carbonia (1995); e soprattutto, nello specifico, in una monografia a sei mani, pubblicata nel 1989 (*Sant'Antioco. Le catacombe. La chiesa martyrium. I frammenti scultorei*), in cui, riservando a se stessa l'analisi architettonica del *martyrium* (*La chiesa martyrium dall'impianto monumentale al 1102*), l'allievo Roberto Coroneo si occupò delle sculture, oggetto della propria tesi di laurea, e l'amico di sempre, mons. Leone Porru, studiò le catacombe cristiane, ricavate dall'ampliamento di più antichi ipogei funerari punici. Ancora per Sant'Antioco, sono suoi i saggi su *La possibile memoria di una fortezza bizantina in Sardegna: il "Castello Castro" nell'isola di Sant'Antioco*, uscito nel 1988, e *Aggiunte al catalogo dei frammenti scultorei del santuario sulcitano di Sant'Antioco*, del 2003.

Non al San Giovanni di Sinis, come magari ci si sarebbe potuti attendere, ma al complesso paleocristiano di Cornus presso Cuglieri, sempre in provincia di Oristano, la Serra dedicò infine l'analisi *Cornus e l'Africa: riscontri tipologici fra il complesso basilicale di Columbaris e le architetture cristiane d'Africa*, per gli atti del Seminario di studi internazionale *Rapporti tra Sardegna e Tunisia dall'età antica all'età moderna*, del 1995.

Lo scorcio del percorso accademico di Renata Serra si concentrò in particolare sull'arte romanica, con le ampie opere di sintesi già richiamate a inizio di discorso che, per l'architettura, ebbero in alcuni casi la loro preparazione, e, in altri, il loro complemento, negli articoli su *La chiesa romanica di San Giuliano a Selargius* (1989); su *La chiesa di San Lussorio a Selargius. Considerazioni in merito alla questione sul prospetto romanico del San Lucifero di Cagliari* (1993); sulle torri pisane di Cagliari (1977) e il loro architetto Giovanni Capula (voci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, del 1976, e nella *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, del 1995); e su altri monumenti già protogotici come *La chiesa di Sant'Alenixedda*, a Cagliari (1974), e quella di San Pietro, a Zuri, innalzata dall'architetto Anselmo da Como (voce in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, del 1991).

Speciali energie, sostenute da un'inesausta passione, Renata Serra riservò allo studio della pittura altomedievale e romanica, anzitutto con il saggio d'inquadramento generale *Pittura in Sardegna dall'VIII al XIII secolo*, per il volume su *L'Altomedioevo* della collana *La pittura in Italia*, pubblicato da Electa nel 1994, e poi con le analisi specifiche calate su *Pittura medievale in Sardegna tra Saccargia e Galtellì*, in onore del maestro Corrado

Maltese, del 1997; *Storie della salvezza nella pittura e nella scultura romaniche in Sardegna*, in onore dell'amico mons. Ottorino Pietro Alberti, arcivescovo di Cagliari, del 1998; e, ancora, su *Gli affreschi romanici della chiesa di San Nicola di Trullas a Semestene*, per gli atti dei convegni di Parma organizzati da Arturo Carlo Quintavalle, del 2002.

In parallelo, com'è facilmente intuibile, si sviluppò l'interesse della Serra per la scultura romanica, il cui primo saggio, *Alcuni rilievi scultorei dalla chiesa di San Giorgio di Tului*, risale addirittura al 1961. A seguire, nel 1996, la voce su *Guglielmo*, autore del celebre pulpito istoriato giunto a Cagliari, da Pisa, agli inizi del Trecento, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, e, da ultimo, lo studio su alcuni *Frammenti scultorei della cattedrale romanica di Oristano*, elaborato nel 2015 in memoria di Roberto Coroneo.

Ai tesori d'arte della capitale arborese la studiosa aveva anche dedicato, ancora una volta sulla *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, nel 1997, la voce *Oristano*; nonché i saggi *In margine all'esistenza di un'arte giudiciale*, del 1991, scritto polemico mirato a correggere, anzitutto dal punto di vista metodologico, l'errata lettura di un brandello d'affresco allora appena scoperto nella locale chiesa trecentesca di Santa Chiara (basti citarne il folgorante *incipit*: «Sull'arte sarda cosiddetta "giudiciale" si è fatto scorrere di recente parecchio inchiostro, per la verità non sempre correttamente profuso.»); quello *Sull'arte nel giudicato d'Arborea dal secolo XII al XV*, per gli atti del convegno internazionale *Società e cultura nel giudicato d'Arborea e nella Carta de Logu*, celebrato nel 1992; e infine *Per una storia dei codici miniati della Sardegna*, nel volume *I codici liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, curato da G. Mele nel 2009.

Il lungo e defatigante lavoro di schedatura, riproduzione fotografica e catalogazione del patrimonio artistico sardo, realizzato da Renata Serra all'inizio della sua carriera universitaria, la mise in possesso di una conoscenza sistematica e profonda – forse unica, per ampiezza – della materia, di cui dette evidente riprova con le rassegne generali *Stato attuale della ricerca sulla Storia dell'arte in Sardegna. Medioevo e Rinascimento (secoli IV-XVI)*, per gli atti del convegno *Stato attuale della ricerca storica in Sardegna*, organizzato nel 1982 dalla Deputazione di Storia patria per la Sardegna, e *Pittura e scultura dal Medioevo all'Ottocento*, per l'enciclopedia *La Sardegna*, pubblicata in quello stesso anno dalle Edizioni della Torre di Cagliari. Già dai primi anni Sessanta, comunque, la Serra aveva collaborato con voci monografiche, che hanno promosso e diffuso su scala globale la conoscenza dell'arte in Sardegna, a varie opere enciclopediche, come la celebre *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna*, della Sadea (società tra le

case editrici Sansoni di Firenze e De Agostini di Novara), per il cui volume dedicato all'isola firmò il saggio: *Una sottile educazione del gusto. Raggugliamento delle arti: Oristano e il Campidano*; il *Nuovo Larousse*, della Einaudi; e la *Enciclopedia Europea*, della Garzanti. Si sono già ricordati, invece, i suoi contributi al *Dizionario Biografico degli Italiani* e alla *Enciclopedia dell'Arte medioevale*, dell'Istituto Treccani, a parte le voci *Cagliari* e *Sardegna* comparse in quest'ultima opera, rispettivamente, nel 1993 e nel 1999.

Nominata fin dal 1971, a motivo del suo speciale apporto alla conoscenza della storia dell'arte sarda, componente della Deputazione di Storia patria per la Sardegna, Renata Serra ne è stata a lungo segretaria e, fino all'ultimo, vicepresidente. Dopo il primo del 1976, *I plutei tardobizantini dell'isola di San Macario e di Maracalagonis*, di cui si è detto a suo luogo, lo «Archivio Storico Sardo», rivista di tale istituzione culturale, è stata non a caso la sede eletta a raccogliere la maggior parte degli ultimi contributi della studiosa, con i ricordi dedicati agli amici mons. Leone Porru (+ 2019), a lungo direttore della Consulta diocesana per i Beni culturali dell'Arcidiocesi di Cagliari, della quale la Serra fu chiamata a far parte dall'arcivescovo Alberti, nel 1986; don Vincenzo Fois (+ 2020), suo già ricordato compagno nella lotta per la salvaguardia della storica chiesa cagliaritano di Sant'Agostino; e Roberto Coroneo (+ 2012), suo allievo prediletto. A quest'ultimo, nel 2014, era già stato da lei consacrato lo scritto *En mémoire de Roberto Coroneo*, comparso su «Domitia», rivista dell'Università di Perpignano.

Del 2016 è il suo intervento *In memoria di Pinuccio Sciola*, straordinario e poliedrico artista – scomparso quello stesso anno – con cui la Serra, a cementare un'amicizia che datava fin dagli anni giovanili, giunse perfino a legarsi con vincoli di parentela spirituale, attraverso il comparatico. Alla sua produzione plastica, nel 1990, aveva dedicato la profonda e sensibile analisi retrospettiva *Sciola. Il legno, l'argilla, la pietra. Sculture 1960-1990*, elaborata assieme a R. Coroneo.

Gioverà qui rammentare anche le amicizie, spesso altrettanto solide e di lunga durata, che strinsero la Serra a vari altri celebri artisti contemporanei, quali Costantino Nivola, Maria Lai, Gaetano Brundu, Ermanno Lanardi, Primo Pantoli, Antonello Ottonello, Angelo Liberati, Rosanna Rossi. Non da ultima a Maria Crespellani, che ne effigiò le fattezze in uno dei suoi *Ritratti* in terracotta.

Fecondi rapporti che andarono ben al di là della reciproca stima, per giungere a divenire sinceramente amicali, intercorsero pure tra la studiosa e alcune tra le più eminenti figure della ricerca in campo storico-artistico italiano: come Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Maria An-

daloro. Un particolare affetto unì la Serra a Vittorio Sgarbi, mentre la sua compagna di studi a Cagliari e poi collega dell'Università di Roma, Dina Tumminello, la lasciò perfino erede di una parte delle proprie sostanze.

Nell'arco della sua lunga parabola esistenziale, che coprì quasi per intero gli ultimi tre quarti del "secolo breve" travalicando i primi vent'anni del nuovo millennio, Renata Serra è stata testimone diretta – e spesso protagonista, nella sua condizione di donna emancipata – di tutti gli immani rivolgimenti sociali ed economici, politici e culturali che hanno completamente mutato il volto del mondo, accompagnandolo dall'*età dei totalitarismi* all'era digitale. Di tante sue esperienze personali, spesso gustosissimo argomento – e di sommo interesse anche storico – delle conversazioni private, solo in un caso la studiosa ha voluto rendere pubblica testimonianza, presentando su «Archivio Storico Sardo», nel 2018, *Un inedito carteggio di Emilio Lussu*. Tale scambio epistolare, risalente al 1968, ebbe ad argomento il pittore cinquecentesco ogliastrino Andrea Lusso, che la Serra aveva appena studiato nel suo lavoro su Francesco Pinna, ma il trascriverlo e commentarlo, a mezzo secolo di distanza, le diede ora modo di riandare, sull'onda dei ricordi, ai rapporti strettissimi di amicizia, colleganza di studi universitari, commilitanza durante la Prima guerra mondiale e, finalmente, tra le fila del neonato Partito Sardo d'Azione, intercorsi tra suo padre, Antonio Serra, e il famoso scrittore e uomo politico armungese. L'avvocato Serra, per le sue idee sardiste, fu tra coloro che il regime mussoliniano sottopose al confino di polizia, nella prima infanzia dell'unica femmina tra i suoi quattro figli, la quale, anche per questo, maturò e mantenne inalterate, per tutta la vita, posizioni politiche rigidamente antifasciste e antitotalitarie in genere.

Alcune altre pagine di vera e propria storia contemporanea, a ben vedere, Renata Serra le aveva scritte anche nel 1993, per onorare la memoria del proprio maestro Raffaello Delogu, altro importante interprete del Novecento culturale italiano, che l'allieva ricordò stilandone il profilo bio-bibliografico in occasione di un ciclo di conferenze su *I Cagliaritari illustri*; e questo dopo che già ne aveva celebrato la fecondità dell'insegnamento passando in accurata rassegna quale ricchezza di studi avesse fatto seguito, in circa quarant'anni, all'uscita della sua opera maggiore (*Aggiornamento bibliografico a "Raffaello Delogu, L'architettura del medioevo in Sardegna"*, del 1990).

Sono da segnalare, infine, alcune opere di Renata Serra rimaste inedite.

Infatti, nel momento in cui per l'improvviso peggiorare delle sue condizioni di salute fu costretta a interrompersi, la studiosa, con l'entusiasmo e

l'alacrità di sempre, ad onta dei suoi 93 anni stava attendendo contemporaneamente alla realizzazione di ben quattro importanti lavori, i cui variegati argomenti riassumono bene l'eclettismo critico e l'ampiezza culturale che hanno contrassegnato l'intera sua carriera di ricercatrice: il primo, riguardante un grande ritratto di famiglia tardocinquecentesco, attribuito al pittore fiammingo Marten de Vos; il secondo, un dittico devozionale del primo Seicento, di bottega sarda; il terzo, le *Tangenze goyesche nella pittura sarda dell'Ottocento*; e il quarto, infine, un'inedita tela palinsesta di Piet Mondrian.

Tra questi, su «Archivio Storico Sardo» del 2022, ha tempestivamente visto la luce, postumo, l'articolo *Per l'attribuzione di due ritratti devozionali sardi del primo '600*, sia perché, come la Serra auspicava, sembra ormai certa l'acquisizione della coppia di dipinti, da parte dello Stato, a favore della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, sia perché si può dire che l'uscita ne fosse stata da lei preparata con un lavoro di anni. La studiosa, infatti, aveva accuratamente delineato il profilo del probabile autore di questi *retratos* di Gesù adolescente e della Vergine Maria fin dal 1978, dedicandogli la voce *Castagnola, Bartolomeo* sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, e in maniera altrettanto accurata aveva analizzato la loro tipologia d'attinenza, cara fin dal XV secolo all'arte di estrazione iberica, nei lavori *Appunti sul tema della "Veronica" nella pittura del '400 e del '500 in Sardegna*, del 1989, e *La Veronica e altre tipologie di ritratto devozionale in Sardegna*, del 1999, dedicati alle testimonianze ad essa relative presenti in terra sarda.

Allo stesso modo, si confida in una quanto più prossima edizione anche degli altri tre scritti di Renata Serra, lasciati incompleti ma tali da poter essere comunque pubblicati. Vari altri contributi minori, invece, sono rimasti tra le sue carte allo stadio di semplice abbozzo, ma dicono ugualmente della straordinaria voglia di fare che ha sempre animato questa impareggiabile Maestra di due intere generazioni.

Per concludere, piace riportare le parole di estremo saluto che l'allievo Aldo Pillittu, in qualità di dirigente scolastico del Liceo Classico "Siotto Pintor" di Cagliari, in cui Renata Serra diede le prime prove come insegnante, le ha ufficialmente dedicato sul sito internet dell'istituto. «Renata Serra, che per decenni ha aperto la via della ricerca sulla Storia dell'arte in Sardegna», vi viene ricordata quale «persona piacevole, onesta, generosa nel distribuire conoscenze e suggerimenti, finissima nelle doti intellettuali e ricca di umanità, ironia e intelligenza dell'essere umano. Negli studi, testimone di un metodo storico-filologico sostenuto da una acribia critica che la rendeva incapace di accontentarsi di soluzioni facili. Antesignana di

una figura di studiosa che si imponeva per la propria preparazione in un ambiente maschile (un cattedratico spagnolo, nel lontano '63, ebbe a sottolineare in un congresso internazionale la civiltà della società sarda contemporanea, per aver espresso una simile personalità scientifica femminile) rivendicava la propria libertà di donna con la qualità dei suoi studi. Amava profondamente la Sardegna che, come ripeteva da grandissima medievista, per il suo carattere di crocevia geografico imponeva allo storico dell'arte una cultura a largo raggio nel Mediterraneo, ben maggiore di quella richiesta per lo studio di realtà artistiche più celebrate. Amava Cagliari, di cui continuamente svelava pregi sconosciuti ai suoi abitanti, spesso dimentichi, e amava Sinnai, il luogo d'origine della propria famiglia, il suo scrigno di affetti: i genitori, i fratelli, i tanti nipoti». E, si può dire, amava le allieve e gli allievi, sua figliolanza scientifica, alla quale ha generosamente dedicato tutta l'esistenza.



## BIBLIOGRAFIA DI RENATA SERRA

a cura di MAURO DADEA

1956

- R. SALINAS, *L'architettura del '600 in Sardegna*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1955-56 (dispensa universitaria).

1957

- *Il Santuario di Bonaria in Cagliari e gli inizi del gotico catalano in Sardegna*, in «Studi Sardi», XIV-XV, 1955-1957 (1957), pp. 333-354, tavv. I-VI.

1959

- *Le singolarità architettoniche della chiesa della Solitudine*, in «L'Unione Sarda», 21 agosto 1959, p. 3.
- C. MALTESE, *La congiuntura del 1855 e il Realismo*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1958-59 (dispensa universitaria).

1960

- *L'arte nel Santuario di Bonaria*, in SANTUARIO - BASILICA DI N. S. DI BONARIA. CAGLIARI (a cura di), *Il Santuario di N. S. Di Bonaria restaurato*, Cagliari, Società Poligrafica Sarda, 1960, pp. 11-12, 16.
- C. MALTESE, *Il movimento realista nella pittura italiana dell'Ottocento: Fattori*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1959-60 (dispensa universitaria).

1961

- *Alcuni rilievi scultorei dalla chiesa di San Giorgio di Tului*, in «Studi Sardi», XVII, 1959-1961 (1961), pp. 642-644, tav. I.
- *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.
- C. MALTESE, *Tra l'Alberti e il Bramante*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1960-61 (dispensa universitaria).

1962

- Notizie nn. 30. *Cagliari - Duomo, Portale del braccio destro del transetto*, pp. 201-202; 35. *Oristano - Torre di San Cristoforo*, p. 221; 37. *Cagliari - Torre dell'Elefante*, p. 202; 38. *Oristano - San Francesco, Nino Pisano: San Basilio Vescovo*, p. 221; 39. *Oristano - Duomo, Nino Pisano: L'Annunziata*, pp. 221-222; 40-42. *Cagliari - Duomo, Cappella aragonese*, pp. 202-203; 46. *Oristano - Duomo, Madonna detta "del Rimedio"*, p. 222; 57. *Cagliari - Tesoro del Duomo, Reliquiario della Vera Croce*, p. 204; 58. *Oristano - San Francesco, Croce astile d'argento*, pp. 222-223; 59-60. *Cagliari - Tesoro del Duomo, Crocione processionale*, pp. 204-205; 61. *Cagliari - Tesoro del Duomo, Calice d'argento dorato*, p. 205; 62. *Neoneli - Parrocchiale, Ostensorio d'argento dorato*, p. 219; 63-64. *Oristano - Duomo, Museo. Pianeta detta "di Leonardo d'Alagon"*, p. 223; 65. *Villasor - Casa-castello*, pp. 238-239; 66. *Laconi - Castello Aymerich*, p. 219; 67. *Oristano - Chiesa di San Francesco. Crocifisso ligneo policromato detto "di Nicodemo"*, pp. 223-224; 68-70. *Cagliari - San Domenico*, pp. 205-207; 72. *Cagliari - Santuario di Bonaria, Madonna*, p. 207; 76-78. *Alghero - Duomo*, pp. 193-194; 79. *Alghero - San Francesco*, p. 194; 80. *Pozzomaggiore - Parrocchiale di San Giorgio*, p. 229; 81. *Sestu - San Giorgio*, pp. 235-236; 83. *Cagliari - Duomo, Tesoro. Rogier Van der Weyden (da), dipinto su tavola: Trittico di Clemente VII*, pp. 207-208; 96. *Ploaghe - Casa Parrocchiale, Pinacoteca. Michele Cavaro: L'Arcangelo Michele*, p. 227; 100-102. *Benetutti - Parrocchiale. Maestro di Ozieri, Polittico di Sant'Elena*, pp. 196-197; 103-104. *Ploaghe - Sagrestia della Parrocchia. Maestro di Ozieri?: Sacra Famiglia*, pp. 227-228; 105. *Ploaghe - Pinacoteca (Casa Parrocchiale). Mabuse?: Madonna col Bambino*, p. 228; 106. *Alghero. Duomo, Croce processionale*, pp. 194-195; 107-108. *Cagliari - Tesoro del Duomo, 2^ metà del sec. XVI, Piatto e brocca in argento*, p. 210; 110. *Cagliari - Duomo, Tabernacolo e paliotto dell'altare maggiore*, pp. 210-211; 111. *Cagliari - Duomo, Tesoro. Giovanni Mameli: anfora olearia*, pp. 211-212; 114. *Cagliari - San Domenico, Cappella del Rosario*, p. 212; 115. *Cagliari - Chiesa del Carmine, Cappella della Madonna del Carmelo*, p. 212; 116-117. *Sassari - Chiesa di Santa Caterina*, p. 232; 118-119. *Sassari - Chiesa di Sant'Apollinare, Facciata*, p. 232; 120. *San Vero Milis - Parrocchiale intitolata a Santa Sofia*, pp. 230-231; 121. *Bonorva - Parrocchiale*, p. 198; 122. *Oristano - Duomo, l'Archivietto*, p. 224; 123, 130. *Sorradile - Parrocchiale intitolata a San Sebastiano*, p. 236; 124. *Massama - Chiesa parrocchiale, portale della facciata*, p. 219; 125. *Sassari - San Pietro di Silki, Arco votivo del 1642*, p. 232; 126. *Pozzomaggiore - Chiesa del Convento intitolata a Sant'Agostino, facciata*, p. 230; 127. *Suelli - Cattedrale, Cancellata*, p. 236; 128. *Cagliari - Duomo, coppia di candelieri*, p. 213; 129. *Calangianus - Parrocchiale, Ostensorio del 1785*, p. 216; 131. *Castelsardo - Cattedrale, Cappella di San Filippo Neri*, p. 217; 132. *Castelsardo - Cattedrale, Pulpito*, p. 217; 133-134. *Cagliari - Duomo, Rifacimenti della fine del Seicento*, p. 213; 135, 147, 149. *Cagliari - Chiesa di San Michele*, pp. 213-214; 136. *Cagliari - Museo Nazionale. Pittore del sec. XVII: Due frati mercedari*, p. 215; 137. *Cagliari - Santo Sepolcro, Retablo del Viceré Lopez de Ayala*, p. 215; 138. *Sinnai - Parrocchiale, Statua lignea di Santa Barbara*, p. 236; 139. *Aritzo. Chiesa di*

*San Michele Arcangelo. Anonimo del sec. XVII: San Cristoforo. Statua lignea policromata e dorata*, p. 196; 140. *Cagliari - Duomo, Tesoro. Tronetto argenteo*, p. 215; 141. *Oristano - Duomo, Pianeta detta "dell'Annunziata"*, pp. 224-225; 142. *Alghero - San Michele, Rilievo sul portale raffigurante l'Annunciazione*, p. 195; 143. *Sassari - Duomo, Statua d'argento di San Gavino*, pp. 323-233; 144-145. *Sassari - Fontana di Rosello*, p. 233; 146. *Cagliari - Duomo, Monumento a Martino II d'Aragona*, pp. 215-216; 148. *Sassari - Chiesa di Sant'Antonio Abate o dei Servi di Maria. Altare ligneo intagliato e dorato*, pp. 233-234; 152-153. *Cagliari - Istituto di disegno della Facoltà di Ingegneria. Felice de Vincenti: Modello ligneo della Basilica di Bonaria in Cagliari*, p. 216; 154. *Sanluri - Chiesa parrocchiale intitolata alla Vergine delle Grazie. Facciata*, p. 230; 155. *Oristano - Campanile del Duomo*, p. 225; 156-158. *Oristano - Chiesa del Carmine*, pp. 225-227; 159. *Oristano - Portale di Vitu Sotto*, p. 227, in C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, Roma, De Luca Editore, 1962.

- C. MALTESE, *La cultura artistica del Rinascimento e Francesco di Giorgio Martini*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1961-62 (dispensa universitaria).

1963

- *Una sottile educazione del gusto. Ragguaglio delle arti: Oristano e il Campidano*, in *Tuttitalia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna. Sardegna*, Firenze-Novara, Sadea, 1963, pp. 174-177. Ripubblicato con il titolo *Una sottile educazione del gusto: Oristano e il Campidano*, in *Conoscere l'Italia. Enciclopedia dell'Italia antica e moderna. Sardegna*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1983, pp. 174-177.
- C. MALTESE, *Il problema della luce nell'arte del primo Rinascimento*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1962-63 (dispensa universitaria).

1964

- C. MALTESE, *Il movimento romantico in pittura e Delacroix*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1963-64 (dispensa universitaria).

1966

- *Le parrocchiali di Assemini, Sestu e Settimo San Pietro. Note per una storia dell'architettura tardogotica in Sardegna*, in *Sardegna, Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura* (Cagliari, 6-12 aprile 1963), Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1966, I, pp. 225-243; II, pp. 195-224 (figg. 1-41).
- *La chiesa di San Michele in Cagliari*, in *Cagliari città d'arte. I*, numero speciale di «Il Convegno», 19, 2, 1966, pp. 26-27.

- *Su un enkolpion orientale trovato a Telti (Olbia)*, in «Studi Sardi», XIX, 1964-1965 (1966), pp. 364-373 (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 13-20).
- C. MALTESE, *Problemi d'arte barbarica*, a cura di R. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1965-66 (dispensa universitaria).

1968

- *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, 1967 (1968), pp. 415-457, tavv. I-XX.
- *La parrocchiale di Ardauli: un singolare monumento sardo del XVII secolo*, in «Studi Sardi», XX, 1966-1967 (1968), pp. 323-343, tavv. I-XXXII (in collaborazione con A. GARAU).

1969

- *Episodi di una civiltà anticlassica*, in M. PALLOTTINO *et alii*, *Sardegna*, Milano, Banca Nazionale del Lavoro - Electa, 1969, pp. 177-412 (cofirmato con C. MALTESE). Ripubblicato in M. PALLOTTINO *et alii*, *Arte in Sardegna*, Milano, Electa, 1986, pp. 133-366.

1970

- *L'arte in Sardegna dall'epoca paleocristiana al preromanico*, a cura di P.B. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1969-70 (dispensa universitaria).

1971

- *La chiesa quadrifida di Sant'Elia a Nuxis (e diversi altri documenti altomedievali in Sardegna)*, in «Studi Sardi», XXI, 1968-1970 (1971), pp. 30-64, tavv. I-XXVI (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 21-47).
- *Per il "Maestro della Madonna di Bonaria"*, in «Studi Sardi», XXI, 1968-1970 (1971), pp. 65-72, tavv. I-IX.
- *Sull'oreficeria dei secoli XVI e XVII in Sardegna secondo Angelo Lipinsky*, in «Studi Sardi», XXI, 1968-1970 (1971), pp. 685-692, tavv. I-IX.
- *Architettura dell'Italia meridionale nei secoli XV e XVI*, appunti raccolti da A.M. DEIDDA SAIU, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Magistero, a.a. 1970-71 (dispensa universitaria).

1972

- *L'oratorio delle Anime a Massama (con rilievi del monumento curati da Augusto Garau)*, in «Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXXIV, 1971 (1972), pp. 33-56, tavv. 1-8, figg. 1-26 (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 49-69).

1973

- *Ruderi di una chiesetta tardo-bizantina a Is Mortorius*, in «Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università degli Studi di Cagliari», XXXV, 1972 (1973), pp. 213-225 (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 71-75).

1974

- *Cagliari, città da scoprire. La chiesa di Sant'Alenixedda*, in «Almanacco di Cagliari», 1974, s.n.p.

1975

- *Il santuario di San Mauro a Sorgono (Nuoro)*, in «Studi Sardi», XXIII, 1974 (1975), pp. 237-267, tavv. I-XXXVII (in collaborazione con G. CAVALLO).
- *Pietro Cavaro in castigo. Un tesoro ignorato dai cagliaritari: la Pinacoteca del Museo Nazionale*, in «Almanacco di Cagliari», 1975, s.n.p.

1976

- *I plutei tardobizantini dell'isola di San Macario e di Maracalagonis (Cagliari)*, in «Archivio Storico Sardo», XXX, 1976, pp. 59-76, figg. 1-19 (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 77-94).
- *Per l'attribuzione di un'acquaforte al Parmigianino*, in «Annali della facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXXVII, 1974-1975 (1976), pp. 235-248.
- *Il tesoro nascosto. Le raccolte sconosciute del Museo Nazionale di Cagliari*, in «Almanacco di Cagliari», 1976, s.n.p.
- *Capula Giovanni* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1976, pp. 272-273.

1977

- *Cagliari, città da scoprire. L'ospedale civile*, in «Almanacco di Cagliari», 1977, s.n.p.
- *Le torri di Cagliari. Dominano solenni sul Castello, di cui costituiscono l'elemento visivo più caratteristico*, in «Sardegna Fieristica», 1977, s.n.p.

1978

- *I maestri del cesello. La grande tradizione degli argentieri cagliaritani*, in «Almanacco di Cagliari», 1978, s.n.p.
- *La chiesa che resiste ai secoli: il fascino esotico di San Saturno*, in «Sardegna Fieristica», 1978, s.n.p. (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 95-102).
- *Un reliquiario cinquecentesco di bottega cagliaritana. Nota preliminare al catalogo delle opere del Duomo di Bosa*, in A. MASTINO et alii, *Le chiese di Bosa*, Cagliari, Amministrazione Comunale di Bosa - Editrice "Seleni", 1978, pp. 129-141.
- *Castagnola, Bartolomeo* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1978, pp. 537-538.

1979

- *Cavaro, Lorenzo* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1979, p. 23.
- *Cavaro, Michele* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1979, pp. 23-25.
- *Cavaro, Pietro* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1979, pp. 25-26.
- *La matita purista. Gaetano Cima a cento anni dalla morte*, in «Almanacco di Cagliari», 1979, s.n.p.

1980

- *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattro e nel Cinquecento*, Milano, Associazione fra Casse di Risparmio Italiane - Amilcare Pizzi, 1980.
- *Quando il sindaco si dà all'arte. Lo stupendo arazzo di Francesco Spierink nel municipio della nostra città*, in «Almanacco di Cagliari», 1980, s.n.p.
- *Un insigne monumento paleocristiano della Sardegna: il santuario di Sant'Antioco*, in «Sardegna Fieristica», 1980, s.n.p. (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 109-116).

1981

- *Uno dei più notevoli monumenti altomedievali della Sardegna: la chiesa di San Giovanni di Sinis*, in «Sardegna Fieristica», 1981, s.n.p. (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 103-108).
- *Medaglia ebraica trovata a Bitti*, in «Studi Sardi», XXV, 1978-1980 (1981), pp. 43-46, tav. I.

- *Giovanni Spano "conoscitore d'arte": validità e cadute*, in «Studi Sardi», XXV, 1978-1980 (1981), pp. 47-72, tavv. I-V.
- *Due dipinti settecenteschi del Duomo di Cagliari. Interventi di Domenichina Olita e Antonella Mione, con presentazione di Renata Serra*, in «Studi Sardi», XXV, 1978-1980 (1981), pp. 439-441.
- *Un argento di Gioacchino Belli al Duomo di Sassari*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s., II (XXXIX), 1981, pp. 193-200.
- *Cima Gaetano* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1981, p. 521.

1982

- *Pittura e scultura dal Medioevo all'Ottocento*, in M. BRIGAGLIA (a cura di), *La Sardegna. Enciclopedia*, 1, *La geografia, la storia, l'arte e la letteratura*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1982, sez. 3, pp. 85-94.
- *Il manierismo trionfa in via Baille. Una chiesa cittadina poco conosciuta: Sant'Agostino*, in «Sardegna Fieristica», 1982, s.n.p.

1983

- *Stato attuale della ricerca sulla Storia dell'arte in Sardegna. Medioevo e Rinascimento (secoli IV-XVI)*, in *Stato attuale della ricerca storica in Sardegna*, Atti del Convegno di Studio (Cagliari, 27-29 maggio 1982), numero speciale di «Archivio Storico Sardo», XXXIII, 1982 (1983), pp. 299-309.
- *Dipingeva in vernacolo. Un interessante pittore sardo del XVI secolo: Antioco Mainas*, in «Almanacco di Cagliari», 1983, s.n.p.
- *Sardo ma di respiro europeo. Una delle più complesse e brillanti personalità della pittura isolana: il Maestro di Ozieri*, in «Sardegna Fieristica», 1983, s.n.p.

1984

- Schede su *Joan Figuera, Rafael Thomàs e Aiuto. Retablo di San Bernardino*, pp. 114-117; *Joan Figuera. Predella del Retablo di San Lucifero*, pp. 118-119; *Maestro del Presepio. Retablo del Presepio o "Carnicer"*, pp. 123-124; *Maestro di Olzai. Retablo del Giudizio Universale*, p. 128; *Maestro di Sanluri. Retablo di Sant'Eligio*, pp. 132-137; *Antioco Mainas. Retablo della Vergine*, pp. 138-139, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*, Catalogo della Mostra (Cagliari, 26 novembre e 26 dicembre 1983 - 20 gennaio 1984), Cagliari, Litotipografia Paolo Pisano s.r.l., 1985.
- *Il "modonostro" gesuitico e le architetture della Compagnia di Gesù in Sardegna*, in T.K. KIROVA (a cura di), *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Atti del Convegno Nazionale di Studi (Cagliari-Sassari, 2-5 maggio 1983), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 173-183, figg. 101-106.

- *L'architettura sardo-catalana*, in J. CARBONELL - F. MANCONI (a cura di), *I Catalani in Sardegna*, Milano, Consiglio Regionale della Sardegna - Silvana Editoriale, 1984, pp. 125-154.
- *L'arquitectura sardo-catalana*, in J. CARBONELL - F. MANCONI (a cura de), *Els Catalans a Sardenya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya - Silvana Editoriale, 1984, pp. 125-154.

1985

- *Argenti sassaresi dal primo Cinquecento al tardo Settecento*, in G. SOTGIU (a cura di), *Studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settantesimo compleanno*, Cagliari, Università di Cagliari. Facoltà di Lettere. Istituto di Antichità, Archeologia e Arte, 1985, pp. 153-172.
- *L'artista riscoperto. Francesco Pinna: un pittore manierista attivo a Cagliari tra il Cinque e il Seicento*, in «Sardegna Fieristica», 1985, s.n.p.
- *L'architettura dell'Altomedioevo in Sardegna (con alcune note sulle basiliche cristiane in Tunisia)*, a cura di R. CORONEO, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1984-85, materiali di studio a cura della CUEC (dispensa universitaria).

1986

- *Itinerari compostellani del Medioevo*, a cura di R. CORONEO, con la collaborazione di C. BALLOCCO, C. GALLERI e M.A. SERRA, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1985-86, materiali di studio a cura della CUEC (dispensa universitaria).

1987

- *La chiesa di Sant'Agostino nel contesto artistico di Cagliari e della Sardegna*, in RETTORIA DI SANT'AGOSTINO (a cura di), *Sant'Agostino e la tradizione Agostiniana a Cagliari ed in Sardegna. Le conferenze nella chiesa di Sant'Agostino. Un gruppo di ragazzi restituisce alla città una splendida ed antica memoria*, Cagliari, Litografia Aldo Trois, 1987, pp. 19-22. Ripubblicato in appendice a RETTORIA DI SANT'AGOSTINO (a cura di), L. BORG, *Sant'Agostino: storia di una conversione dalle "Confessioni"*, Conferenza tenuta a Cagliari il 28 agosto 1989, Bolzano, Offset La Grafica, 1989, pp. 21-25.
- *Arte preromanica asturiana*, a cura di R. CORONEO con la collaborazione di C. GALLERI, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1987-88, materiali di studio a cura della CUEC (dispensa universitaria).

1988

- *La possibile memoria di una fortezza bizantina in Sardegna: il "Castello Castro" nell'isola di Sant'Antioco*, in «Archivio Storico Sardo», XXXVI, 1988, pp. 83-90

(ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardo-antica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 117-122).

- *Antichi argenti arborensi. Inediti e riproposte*, in «Biblioteca Franciscana Sarda», II, 1988, pp. 137-170.

1989

- *Italia romanica. La Sardegna*, Milano, Jaca Book, 1989 (con la collaborazione di R. CORONEO).
- *La nuit des temps. Sardaigne romane*, Saint-Léger-Vaubon, Zodiaque, 1989 (avec le concours du professeur R. CORONEO).
- *Appunti sul tema della "Veronica" nella pittura del '400 e del '500 in Sardegna*, in P. MARRAS (a cura di), *Religiosità, Teologia e Arte*, Atti del Convegno di studio della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna (Cagliari, 27-29 marzo 1987), Roma, Città Nuova Editrice, 1989, pp. 183-190, tavv. XII-XIII.
- *La chiesa martyrium dall'impianto monumentale al 1102*, in L. PORRU, R. SERRA e R. CORONEO, *San'Antioco. Le catacombe. La chiesa martyrium. I frammenti scultorei*, Cagliari, Stef, 1989, pp. 85-119.
- *La chiesa romanica*, pp. 242-247, tavv. VIII-XII, in P.B. SERRA, R. CORONEO e R. SERRA, *San Giuliano di Selargius (Cagliari)*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica per le Province di Cagliari e Oristano», 6, 1989, pp. 227-259.
- *La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese*, in G. OLLA REPETTO (a cura di), *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, Catalogo della Mostra (Cagliari, 27 gennaio - 1 maggio 1989), Cagliari, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna - Janus, 1989, p. 78-93.

1990

- *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Banco di Sardegna - Ilisso, 1990 (schede e apparati di R. CORONEO).
- *Aggiornamento bibliografico a "Raffaello Delogu, L'architettura del medioevo in Sardegna"*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s. XI (XLVIII), 1990, pp. 157-185 (in collaborazione con R. CORONEO).
- *Sciola. Il legno, l'argilla, la pietra. Sculture 1960-1990*, Cagliari, Sardaleasing, 1990 (in collaborazione con R. CORONEO).

1991

- *In margine all'esistenza di un'arte giudiciale*, in «Archivio sardo del Movimento operaio contadino e autonomistico», 35-37, 1991, pp. 239-246.

- *Anselmo da Como* (ad vocem), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1991, p. 55.
- *Tappe romaniche del pellegrinaggio a Santiago di Compostela*, a cura di R. CORONEO, Università degli Studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1990-91 (dispensa universitaria).

1992

- *Questioni proposte dalle mensole "giustinianee" del martyrium cagliaritano di San Saturno*, in *Sardinia antiqua. Studi in onore di Piero Meloni in occasione del suo settantesimo compleanno*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1992, pp. 491-503 (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 135-141).
- *La chiesa parrocchiale di Ardauli*, in G. DEIANA (a cura di), *I musuleos e le chiese di Ardauli. Beni culturali del Barigadu (Sardegna interna). Un paese alla ricerca della sua storia*, Ardauli - Cagliari, Tipolitografia AGA, 1992, pp. 23-51.

1993

- *La chiesa di San Lussorio a Selargius. Considerazioni in merito alla questione sul prospetto romanico del San Lucifero di Cagliari*, in L. D'ARIENZO (a cura di), *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna. Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, I, *La Sardegna*, Roma, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna - Bulzoni Editore, 1993, pp. 177-188, tavv. I-VIII.
- *Il Retablo di Villamar. Committenza e integrazione fra pittura e architettura*, in G. MURGIA (a cura di), *Villamar. Una comunità, la sua storia*, Dolianova, Comune di Villamar - Grafiche del Parteolla, 1993, pp. 355-363.
- *Raffaello Delogu (1909-1971)*, in A. ROMAGNINO (a cura di), *I Cagliaritani illustri*, 2, Cagliari, Credito Industriale Sardo - Stef, 1993, pp. 421-429.
- *Cagliari* (lat. Carales, Karales, Karali, Castrum Caralis), (ad vocem), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1993, pp. 44-46.

1994

- *La pittura medievale in Sardegna*, in C. BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, Electa, 1994, pp. 321-326.

1995

- *Ancora sui frammenti epigrafici del ciborio bizantino di Nuraminis*, in «Archivio Storico Sardo», XXXVIII, 1995, pp. 123-139.
- *Cornus e l'Africa: riscontri tipologici fra il complesso basilicale di Columbaris e le architetture cristiane d'Africa*, in G. SOTGIU (a cura di), *Rapporti tra Sardegna e Tunisia dall'età antica all'età moderna*, Atti del Seminario di studi (Tunisi, 10

gennaio 1994), Cagliari, Università degli Studi di Cagliari. Dipartimento di Scienze archeologiche e storico-artistiche - Institut national du Patrimoine. Tunis, 1995, pp. 63-68 (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 143-148).

- Status quaestionis *sul santuario alto medioevale di Sant'Antioco nell'isola omonima (Cagliari)*, in V. SANTONI (a cura di), *Carbonia e il Sulcis. Archeologia e territorio*, Oristano, Comune di Carbonia - S'alvure, 1995, pp. 405-418 (ora anche, con aggiornamento, in EADEM, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 123-134).
- *Sull'arte nel giudicato d'Arborea dal secolo XII al XV*, in G. MELE (a cura di), *Società e cultura nel giudicato d'Arborea e nella Carta de Logu*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Oristano, 5-8 dicembre 1992), Nuoro, Comune di Oristano - La Poligrafica Solinas, 1995, pp. 77-96.
- *Giovanni Capula* (ad vocem), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1995, pp. 720-721.
- *L'architettura gotico catalana in Italia*, a cura di S. MEREU, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1994-95 (dispensa universitaria).

1996

- *La chiesa e il monastero di Sant'Agostino a Cagliari: un monumento da salvare*, in L. D'ARIENZO (a cura di), *Studi di Geografia e Storia in onore di Angela Terroso Asole*, Cagliari, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna - Edizioni AV, 1996, pp. 635-642.
- *Guglielmo (scultore)* (ad vocem), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1996, p. 152-155.

1997

- *Il patrimonio storico artistico nella prospettiva del recupero dei centri storici*, in G. DEPLANO (a cura di), *Centri storici e territorio*, Atti del Convegno (Cagliari 1995), Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 62-64.
- *Oristano (Aristanis, Arestano nei docc. medievali)* (ad vocem), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1997, pp. 871-873.
- *Pittura medievale in Sardegna tra Saccargia e Galtelli*, in S. MARCONI - M. DALAI EMILIANI (a cura di), *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma, Quasar, 1997, pp. 413-422.

1998

- *In figura Christi. Storie della salvezza nella pittura e nella scultura romaniche in Sardegna*, in F. ATZENI - T. CABIZZOSU (a cura di), *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1998, pp. 121-141.

1999

- *Sardegna* (gr. Ἰχθυόσσα, Σαρδῶ; lat. Sardinia) (ad vocem), in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 1999, pp. 373-381.

2000

- *La Veronica e altre tipologie di ritratto devozionale in Sardegna*, in L. D'ARIENZO (a cura di), *Gli Anni Santi nella Storia*, Atti del Convegno Internazionale (Cagliari, 16-19 ottobre 1999), Cagliari, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna - Edizioni AV, 2000, pp. 107-128.

2002

- *Gli affreschi romanici della chiesa di San Nicola di Trullas a Semestene*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: i modelli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 27 settembre - 1 ottobre 1999), Milano, Electa, 2002, pp. 581-591.

2003

- *Aggiunte al catalogo dei frammenti scultorei del santuario sulcitano di Sant'Antioco*, in «Archivio Storico Sardo», XLIII, 2003, pp. 39-60.

2004

- *Patrimonio artistico italiano. Sardegna preromanica e romanica*, Milano, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna - Jaka Book, 2004 (cofirmato con R. CORONEO).
- *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna - Poliedro, 2004 (aggiornamento a cura di R. CORONEO).

2009

- *Per una storia dei codici miniati della Sardegna*, in G. MELE (a cura di), *Die ac nocte. I codici liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, Cagliari, AM&D Edizioni, 2009, pp. 3-5.

2014

- *Una fibbia barbarica decorata ad alveoli dal mercato antiquario della Sardegna*, in G. BORDI *et alii* (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, 1, *I luoghi dell'arte*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 153-158.
- *En mémoire de Roberto Coroneo*, in «Domitia», 13, 2014, pp. 211-215.

2015

- *Frammenti scultorei della cattedrale romanica di Oristano*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Ro-*

*berto Coroneo*, Perugia, Università degli Studi di Cagliari. Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio - Morlacchi Editore, 2015, pp. 703-726.

- *Ricordo di Roberto Coroneo*, in «Archivio Storico Sardo», L, 2015, pp. 419-431.

2016

- *In memoria di Pinuccio Sciola*, in «Archivio Storico Sardo», LI, 2016, pp. 589-595.

2018

- *Un inedito carteggio di Emilio Lussu*, in «Archivio Storico Sardo», LIII, 2018, pp. 135-149.
- Recensione a M.V. SPISU, *Il Maestro di Ozieri. Le inquietudini nordiche di un pittore nella Sardegna del Cinquecento*, in «Archivio Storico Sardo», LIII, 2018, pp. 347-370.

2020

- *Ricordo di mons. Leone Porru (Sassari 22 luglio 1930 - Monastir 22 maggio 2019)*, in «Archivio Storico Sardo», LV, 2020, pp. 289-295.
- *Ricordo di don Vincenzo Fois (Ussana 18 maggio 1934 - Monserrato 3 luglio 2020)*, in «Archivio Storico Sardo», LV, 2020, pp. 297-304.

2022

- *Per l'attribuzione di due ritratti devozionali sardi del primo '600*, in «Archivio Storico Sardo», LVII, 2022, pp. 233-252 (postumo).



ALDO SARI

## NOTE SU UNA COLLEZIONE D'ARTE PRIVATA CAGLIARITANA

SOMMARIO: 1. Tavoletta con scrittura a caratteri cuneiformi. - 2. Chiodo di fondazione. - 3. Stilus o ago crinale. - 4. Statua marmorea tardoantica. - 5. Ladrillo paleocristiano. - 6. Orecchini aurei per nozze. - 7. Azulejos. - 8. Statua lignea di San Sebastiano. - 9. Statua lignea del Bambino Gesù. - 10. Pannello ligneo con intaglio flamboyant. - 11. Cassapanca lignea. - 12. Scomparto mediano del retablo di San Michele. - 13. Scomparto mediano del retablo di San Bartolomeo. - 14. Tavola con la cacciata di San Gioacchino dal Tempio. - 15. La Santa Veronica. - 16. Tabernacolo ligneo. - 17. Pisside d'argento con Crocifisso di coronamento rimovibile. - 18. Calice e patena in argento dorato (vermeil). - 19. Colonnine tortili dorate. - 20. Servizio di ampolline d'argento per l'acqua e il vino. - 21. Brocchetta d'argento per acqua o vino. - 22. Crocifisso in avorio su croce d'ebano. - 23. Croce astile in argento.

Varie sono le motivazioni che spingono a raccogliere oggetti d'arte o di artigianato. La prima, istintiva, è il fascino che esercita il possesso dell'opera, il poterla avere nella propria casa, il piacere di godere della sua vista, di "sollevare l'animo", come accadeva a Pietro Bembo, secondo un contemporaneo, davanti alla sua raccolta di antichità, "ogni volta che si distoglieva dagli studi letterari, per poi riprenderli con spirito più vigoroso"<sup>1</sup>. Uno stato d'animo che tutti ben conosciamo.

La raccolta cagliaritana, oggetto di questo studio, si compone di poco più di una trentina di pezzi di prevalente estrazione ecclesiastica reperiti sul mercato antiquario, di provenienza lontana, un po' casuale e disparata. Quasi tutti sono stati acquistati in Catalogna, e più precisamente a Barcellona, nelle botteghe di antiquari, che espongono, ancora qualche decennio fa, oggetti di grande interesse artistico, alcuni, se non la maggior parte, scampati agli incendi di chiese e conventi durante i tragici giorni della guerra civile spagnola.

Ci si potrebbe domandare che cosa abbia spinto il collezionista a scegliere per la sua raccolta il mercato catalano, forse una motivazione potrebbe essere il rapporto che lega la Sardegna, suo luogo d'origine, alla Catalogna, rapporto a lungo e approfonditamente indagato dal punto di vista storico nei suoi studi di Storia e Diplomatica medievale; un'altra, la passione

---

<sup>1</sup> M. FERRETTI, *Musei*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano 1979, p. 116.

per l'arte catalana, di cui resta ben più che un riflesso in Sardegna, dall'architettura alla pittura, con i magnifici retabli, che nel XV-XVI secolo ornavano le chiese dell'isola e che, numerosi, ancora si conservano nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Qualunque sia la motivazione che spinse alla raccolta di oggetti preziosi, per storia e qualità, resta il fatto che nel cuore di Cagliari si conserva una piccola raccolta d'arte che racchiude documenti dal III-II millennio a.C. al XX secolo dell'era volgare.

Una raccolta, dunque, non monotematica, quale di solito quelle dei collezionisti, ma, come si sarebbe detto secoli fa, nel Cinque-Seicento, una vera e propria *kunstkammer*, una camera dell'arte, in cui fianco a fianco convivono una tavoletta mesopotamica d'argilla incisa con caratteri cuneiformi, un *ladrillo* paleocristiano, *azulejos* del XV secolo, un ago crinale del II-III secolo, orecchini aurei visigoti del VI-VII secolo, una statua marmorea del III-IV secolo, due sculture lignee del XV secolo, una Veronica del XVI, un tabernacolo ligneo policromato pure del XVI, una tavola scolpita del medesimo secolo, due scomparti di retabli quattrocenteschi (al cui acquisto contribuì il parere favorevole di Renata Serra, la maggior studiosa e conoscitrice della pittura catalana in Sardegna), altri pezzi lignei, tra cui un pannello con intaglio *flamboyant*, una cassapanca ecc., e, infine, un gruppo di argenti liturgici, uno dei quali punzonato, databili dal XVI al XX secolo. Manufatti la cui produzione abbraccia un lunghissimo periodo della civiltà umana, come confermano le schede, presentate con criterio diacronico, e le foto che le accompagnano, realizzate da Giovanni Pintori.

1. *Tavoletta con scrittura a caratteri cuneiformi.* – La piccola tavola mesopotamica d'argilla (altezza cm 3, larghezza cm 3) col recto rigonfio porta incisa su tutta la superficie una scrittura a caratteri cuneiformi non decifrata (fig. 1), mentre sul retro, quasi a modo di escatocollo, la scrittura occupa una sola riga. Che si tratti di un atto amministrativo o di una lista attinente la conduzione della casa, la scrittura manifesta un'eleganza formale che va oltre l'esigenza pratica del comunicare. I segni lineari in forma di cuneo sono incisi, da sinistra a destra, nell'argilla per mezzo di punte di canna o di metallo.

Dalla Mesopotamia provengono i più antichi documenti scritti conosciuti e consistono in tavolette d'argilla databili dalla fine del IV millennio a.C. Dapprima la scrittura è pittografica, col tempo però i caratteri si trasformano da simboli pittografici, poco adatti ad essere incisi sull'argilla fresca, in combinazioni di puri tratti geometrici verticali, orizzontali o obliqui a forma di cuneo. Per oltre tremila anni, cioè fino all'alba dell'era

cristiana, migliaia di queste iscrizioni su tavolette d'argilla o su pietra, avorio o metallo tramandarono oltre a fatti legati al governo e ai sovrani dell'Asia occidentale anche testi letterari sumeri, accadi (babilonesi ed assiri) e dei popoli dell'alta e bassa Mesopotamia.

La scrittura cuneiforme, che contava su più di cinquecento caratteri, ricorreva a due tipi di segni: quelli che simboleggiavano le parole, i logogrammi, e quelli che rappresentavano i suoni, i fonogrammi. Inoltre si serviva di un gruppo particolare di grafemi, i cosiddetti determinativi, che indicavano l'ambito semantico cui apparteneva una parola. Ma la complessità della scrittura cuneiforme, il cui primo testo scritto fu decifrato in Inghilterra nel 1857, dipendeva soprattutto dai diversi significati che ricopriva uno stesso segno: si poteva leggere come una o più parole e anche come una o più sillabe. Non solo, una stessa sillaba si poteva scrivere con segni diversi<sup>2</sup>. Questo a corroborare il fascino che la scrittura cuneiforme esercita anche nel profano.

Come ricorda David Diringer, nelle due fasi di massima prosperità nella storia assiro-babilonese, quella di Hammurabi (1792-1750), in Babilonia, e quella, dal II millennio a.C., in Assiria, anche la scrittura cuneiforme ebbe un pari rigoglio. Le ricche biblioteche dei re assiri contenevano decine di migliaia di tavolette di opere letterarie e scientifiche, ma anche cronache complete di campagne militari e azioni reali impresse su cilindri cavi o prismi, con sei, sette, otto, sino a dieci facce, tutte fittamente coperte di scrittura minutissima onde sfruttare al massimo lo spazio disponibile<sup>3</sup>. Gli Assiri semplificarono l'intero sistema cuneiforme, dando alla scrittura aspetto più quadrato. La nostra tavoletta, però, appartiene ancora al III millennio, come evidenzia il confronto con quelle venute alla luce ad Ebla e databili al 2400-2300 a.C.

2. *Chiodo di fondazione*. – I chiodi di argilla, detti anche pioli, coni o chiodi di dedica o di fondazione, utilizzati dai Sumeri e da altre culture mesopotamiche a partire dal III millennio a.C., avevano forma di cono, ed erano incisi lungo la superficie con caratteri cuneiformi (fig. 2). Cotti e conficcati nei muri di mattoni di fango servivano come prova che il tempio o l'edificio era di proprietà divina del dio cui era dedicato. Ma i Sumeri usa-

---

<sup>2</sup> L. MILANO, *Origine, diffusione e sviluppo della scrittura cuneiforme*, in *Ebla. Alle origini della civiltà urbana*, Catalogo, Milano 1995, pp. 210 ss.

<sup>3</sup> Vedi l'ancora utile testo di E. CHIERA, *They Wrote on Clay. The Babylonian tablets Speak Today*, The University of Chicago Press, Chicago 1938.

vano pure coni d'argilla non iscritti dipinti in diversi colori per creare sulle pareti motivi decorativi a mosaico<sup>4</sup>.

Il nostro chiodo (lungo cm 14), databile all'epoca accadica (seconda metà del III millennio a.C.), è iscritto nella parte superiore con un testo sumerico distribuito su diverse linee di scrittura, mentre la parte inferiore, che corrisponde a poco meno della metà dell'intero cono, è perfettamente liscia. Come per gli altri chiodi, l'iscrizione, non ancora decifrata, quasi certamente contiene il nome del dedicante e della divinità cui l'edificio o il tempio erano intitolati, oltre alla solita chiusa bene augurante.

3. *Stilus o ago crinale*. – Della collezione fa parte pure un'asticciola di metallo (ferro o bronzo?) lunga circa 15 cm, che, cilindrica, si appiattisce ad una estremità, a mo' di paletta, mentre l'estremità opposta si assottiglia, finendo in una punta (fig. 3). L'oggetto è percorso da incisioni geometriche che dalla paletta giungono fino alla metà dell'asticciola. Databile al II-III secolo, proviene dalla Provincia romana dell'*Hispania Ulterior*. Quale sia stata esattamente la sua funzione è difficile da stabilire. Più che uno strumento chirurgico appare probabile possa essere stato uno stilo impiegato per l'attività scrittoria o un ago crinale.

Dello stilo sembrerebbe avere le caratteristiche, è infatti appuntito ad un estremo per poter incidere sulla tavoletta cerata, mentre l'altro è piatto, in modo da poter raschiare la superficie scritta e preparare la tavoletta per un nuovo testo. Ma l'oggetto potrebbe essere, come si è accennato, un ago crinale, assai diffuso nel II-III secolo a Roma e nelle province. Era un accessorio indispensabile per garantire la tenuta delle acconciature. I lunghi spilloni, fatti in materiale prezioso, come l'oro e l'argento, ma anche in bronzo e ferro, erano costituiti da un lato appuntito, da infilare tra i capelli, e da un altro lavorato in vista. Tali spilloni, che, come le fibule, i bracciali e gli anelli, facevano parte del corredo delle donne romane, potevano all'occorrenza trasformarsi in un'efficace arma di difesa o di offesa.

Cassio Dione racconta che Fulvia, moglie di Marco Antonio, trafisse la lingua di Cicerone – la cui testa e la mano destra, dopo il suo assassinio il 7 dicembre del 43 a.C. da parte dei sicari di Antonio, erano state esposte sui *Rostra* – con uno di tali spilloni da capelli, per odio contro l'autore delle Filippiche, acerrimo nemico del marito<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> *Cono sumerico*, Fondazione Museo Civico di Rovereto, Scheda on-line.

<sup>5</sup> F. ROHR VIO, *Fulvia. Una matrona tra i "signori della guerra"*, Napoli 2013, p. 99.

4. *Statua marmorea tardoantica*. – Di produzione provinciale è la piccola statua d'età romana raffigurante un personaggio togato, nell'atteggiamento del filosofo, come sembra confermare il suo volto barbuto (fig. 4). La statua, alta 40 cm, è avvolta nella toga, che lascia scoperte le gambe alle caviglie e, sul davanti, aderisce al corpo con alcune increspature leggere, mentre, sul dorso, la stoffa si gonfia in un morbido gioco di pieghe di sapore ellenistico. La testa, che non sembra quella originale, ha dimensioni maggiori rispetto allo schema del canone proporzionale della statuaria classica, ed appare lontana dallo spirito realista romano nella semplificazione dei piani facciali e dei fitti riccioli dei capelli e della barba.

Proveniente dal meridione iberico, l'opera risponde alle caratteristiche della scultura della *Hispania Ulterior* o Betica (Andalusia). Aperta al decorativismo barbarico, d'espressione popolare e sommaria, la scultura romana nel sud della Penisola iberica appare sostanzialmente, secondo Antonio Frova, come "qualcosa d'importato che si è acclimatato in quanto mestiere come in qualunque altra terra romana, senza produrre opere di grande livello, mentre lo spirito iberico sopravviveva riducendosi nell'interno nelle opere decorative di carattere popolare"<sup>6</sup>.

Confrontabile con la produzione nella Betica del III e IV secolo, dove prevalgono le copie di opere classiche o ellenistiche, la nostra statua può datarsi alla medesima epoca.

5. *Ladrillo paleocristiano*. – Alla serie di *ladrillos* paleocristiani ritrovati nel meridione della Penisola iberica appartiene la lastra in ceramica (altezza cm 40, larghezza cm 24,8) con decorazioni a stampo presente nella collezione (fig. 5). La casualità del loro rinvenimento e la conseguente difficoltà di una contestualizzazione archeologica rende incerti sull'origine, funzione e cronologia di questi reperti<sup>7</sup>.

La decorazione a rilievo del nostro *ladrillo* è, come nella gran parte delle lastre, di carattere religioso. Il *Chrismon*, con lateralmente, tra i bracci della X l'Alpha e l'Omega, è inserito in una pseudo nicchia, con catino a conchiglia, inquadrata fra due semicolonne. In basso, tra le semicolonne,

---

<sup>6</sup> A. FROVA, *L'arte di Roma e del mondo romano*, in *Storia Universale dell'Arte*, vol. II, tomo II, Torino 1961, p. 468.

<sup>7</sup> Vedi J.I. RUIZ CECILIA, J.M. ROMÁN PUNZÓN, *Las placas cerámicas decoradas tardoantiguas con iconografía cristiana en el sur de la península ibérica*, in «Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza», vol. VIII, 2015, pp. 11-42.

due fiori a più petali e sopra i capitelli alla base del catino due pavoni, animali che nella tradizione cristiana adombrano l'anima incorruttibile, il segno della beatitudine eterna, della visione diretta di Dio da parte dell'anima.

A sinistra, tra il margine della lastra e la colonna, corre dal basso verso l'alto la scritta a rilievo SALVO EPIS(copo), che continua a destra, oltre l'altra colonna, ma da leggere dall'alto verso il basso, col nome MARCIANO (Essendo ancora in vita il vescovo Marciano).

Secondo José Manuel Castaño Aguilar, i *ladrillos* decorati a stampo denunciano l'evoluzione culturale dall'eredità materiale romana a quella che convenzionalmente rientra nella cultura della Spagna visigotica. Essi, collegati con la decorazione architettonica, sono localizzati soprattutto nella provincia Betica, che comprendeva l'attuale Andalusia con capitale *Corduba* (Cordova)<sup>8</sup>.

La loro cronologia non gode di un consenso certo presso gli studiosi, che datano concordemente al V secolo gli esemplari con decorazione vegetale o geometrica, ma tra il V e il VII quelli decorati con simboli cristiani. Tutti i tipi, sia quelli con fregi vegetali o lineari, sia gli altri raffiguranti il *Chrismon*, sono stati rinvenuti nella Betica, ciò che ha indotto dapprima a ritenerli di origine nord africana, come successe per altri manufatti africani radicatisi nel meridione iberico.

Sebbene l'interesse per i *ladrillos* fosse antico, tuttavia soltanto nell'Ottocento se ne iniziò lo studio con metodo scientifico.

Castaño Aguilar ricorda alcune epigrafi apposte nelle lastre ceramiche, da FELIX ASELLA a SALVO IMERIO, a CHIONI VIVAS (precedente da una tomba di Martos), a MARCIANE VIVAS, a cui si aggiungono quelle della serie BRACARIO e MARCIANO negli esemplari trovati a *Ronda y Morón*<sup>9</sup>.

Il nostro *ladrillo* presenta, come si è detto, l'iscrizione SALVO EPISC(opo) MARCIANO in elegante lapidario romano del IV secolo. Marciano, era il vescovo di Siviglia che visse, secondo Enrique Flórez, negli ultimi anni del IV e i primi del V secolo<sup>10</sup>, e a tale periodo sembra appartenere la lastra cagliaritana.

---

<sup>8</sup> J.M. CASTAÑO AGUILAR, *Las placas cerámicas decoradas tardoantiguas de la serie Bracario. Algunos apuntes y precisiones*, in «Spal», 27 (2018), 1, p. 256.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 257.

<sup>10</sup> F. FITA, *Inscripciones romanas y visigóticas de Tarifa, Ronda y Morón de la Frontera*, in «Boletín de la Real Academia de la Historia», 53, Madrid 1908, p. 353; R. CASTELO RUANO, *Placas decoradas paleocristianas y visigodas de la colección Albonoz (Ecija, Sevilla)*, in «Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua», 9, 1996, p. 471.

Gli studiosi hanno a lungo investigato sulla funzione di queste placche ceramiche. Il fatto che alcune siano state scoperte in contesti funerari, benché nessuna documentata con metodologia archeologica possa associarsi ad una sepoltura, ha fatto credere che servissero come rivestimento di tombe. Forse a rafforzare questa interpretazione è stata, come scrive Castaño Aguilar, la presenza di *hortationes* di carattere religioso, consistenti in una *intitulatio* seguita da una costruzione del tipo VIVAS CVM TVIS, VIVAS IN CHRISTO o simili. In realtà la spiegazione più corretta riguardo alla loro funzione sembra quella che siano servite come rivestimento di solette piane, a guisa di cassettoni, in edifici principalmente di culto. Allora la persona iscritta nel *ladrillo* non sarebbe necessariamente quella che fa uso del tempio, ma il benefattore o il vescovo consacrante<sup>11</sup>.

6. *Orecchini aurei per nozze*. – Nella collezione sono anche presenti un paio di orecchini d'oro a rosone (lunghezza cm 5,8, diametro 2,2) con decoro a *cloisonné*, sul retro dei quali sono raffigurati a sbalzo due sposi, stanti, stretti in un abbraccio, immagine che giustifica la denominazione “degli sposi” o “per nozze” di questi orecchini (figg. 6-8). Manufatti insoliti che rimandano ai rari medaglioni aurei bizantini per nozze conosciuti, datati intorno ai primi anni del VII secolo e di cui venne rinvenuto un bell'esemplare molti decenni fa tra *Turris Libisonis* e l'attuale Marina di Sorso.

Acquistati in Spagna, dove con ogni evidenza furono eseguiti, gli orecchini, per stile e abbreviazione delle figure, sembrano appartenere al VI-VII secolo, all'epoca della dominazione visigota.

Durante la *Völkerwanderung* (migrazione di popoli) del IV secolo, i Visigoti sotto la guida di Alarico invadavano il territorio dell'Impero romano d'Oriente, prendendo poi la strada per l'Italia e, nel 410, entravano a Roma, saccheggiandola. Dopo la morte di Alarico passavano nella Gallia meridionale e, sotto la guida di Ataulfo, entravano in Spagna. La sensibilità artistica di questi invasori era assai lontana dalle forme concrete e dall'interesse per la rappresentazione della figura umana del classicismo occidentale, come risulta evidente nella loro arte per eccellenza, l'oreficeria, dove prevalevano gli elementi decorativi, la predilezione per la qualità della materia, per gli effetti di colore e di luce, attraverso l'impiego di paste vitree, cristalli e pietre dure. Limitata al campo delle creazioni sontuarie l'oreficeria

---

<sup>11</sup> J.M. CASTAÑO AGUILAR, *Las placas cerámicas*, cit., p. 259.

barbarica faceva uso soprattutto di due tecniche: quella policroma, ad intarsio (basata sulla decorazione a *cloisonné*, realizzata attraverso l'incastonatura di pietre preziose, spesso granati, paste vitree e smalti, incassati in una rete di alveoli saldati alla superficie, e a *champlevé*, consistente nel deporre l'impasto vitreo, opaco e liquido, in uno spessore limitato dal bordo degli alveoli e lasciarlo poi asciugare), e l'altra, a filigrana, ottenuta dalla lavorazione ad intreccio di sottili fili d'oro o d'argento, che, dopo la ritorcitura, venivano saldati nei solchi incisi a bulino di un supporto anch'esso di materiale prezioso.

Il corpo a rosone dei nostri orecchini presentava una disposizione geometrica delle pietre e degli smalti, oggi quasi del tutto scomparsi, con un effetto cromatico proprio della produzione visigotica, anche se per la sua raffinatezza potrebbe essere paragonato ad analoghi oggetti del mondo bizantino. Una decorazione a filigrana percorre i bordi del rosone, l'anello che lo sormonta, aperto lateralmente per l'aggancio al lobo dell'orecchio, e, in basso, quello di congiunzione che doveva portare un pendente.

Conferma l'appartenenza alla produzione visigotica il rilievo sul retro del rosone, in cui linearismo ed astrazione testimoniano una concezione estetica che elabora in forme nuove le radici classiche. Il trattamento appiattito del rilievo, le proporzioni irregolari delle figure, la loro rappresentazione in posizione frontale, lo schematismo della resa del volto, a pera, degli occhi, del naso, delle mani, delle vesti a pieghe verticali parallele sono i tratti più caratteristici della scultura visigotica, confermando l'esecuzione degli orecchini cagliaritani al VI-VII secolo dopo la fusione dei Visigoti con i popoli ispano-romani.

7. *Azulejos*. – La raccolta comprende una trentina di *azulejos*, prodotti tra Barcellona e Valencia nel XV-XVI secolo, e un esemplare uscito dalle officine di Triana a Siviglia in quella medesima epoca (figg. 9-22).

Il termine spagnolo *azulejo* – che deriva dall'arabo *al-zulayj* = pietra lucidata e non da *azul* (blu) come si potrebbe credere per assonanza con tale colore – indica una piastrella di terracotta maiolicata, talvolta anche soltanto verniciata. Di forma per lo più quadrata misura solitamente intorno agli 11-12 cm per lato, ma può essere anche rettangolare con dimensioni quasi doppie in lunghezza, come è testimoniato nella nostra collezione da due mattonelle valenciane lunghe 22 cm x 11 di altezza, o infine poligonale. Gli *azulejos* erano utilizzati per rivestire pavimenti, pareti, specie nello zoccolo, soffitti, ma anche per decorare archivolti, cornici di porte e co-

lonne. I piccoli pezzi in maiolica monocromi venivano giustapposti e fissati con stucco costituendo una sorta di rivestimento parietale ispirato ai mosaici greco-romani<sup>12</sup>.

L'uso del mosaico a mattonelle smaltate apparve nel XII secolo in Persia e in Anatolia e poi dal XIII, diffuso ormai in tutto l'Oriente islamico, penetrò nella Penisola iberica, specialmente in Andalusia e a Valencia.

In principio, a imitazione degli *alicatados* arabi, nella Spagna musulmana e a Siviglia dovettero prodursi mattonelle monocrome per rivestimenti pavimentali e parietali. La ceramica valenciana acquistò presto rinomanza e i suoi piccoli tasselli (*aliceres*), smaltati in una gamma di colori che va dal bianco al nero, al blu e al giallo, costituirono l'ornamento più ricercato. Lo stesso Pietro il Cerimonioso nel 1370 chiedeva al *Batle General* del regno di Valencia (funzionario della casa reale incaricato dell'amministrazione del patrimonio) quattromila tessere bianche, violette, azzurre, verdi e gialle per la decorazione del castello reale di Tortosa. Una richiesta simile, come ricorda Juan Ainaud de Lasarte, egli l'aveva già fatta tre anni prima. In precedenza, nel 1362, il cardinale Aubert Audoin aveva commissionato un pavimento di *alicatados* a due vasai di Manises (centro in cui si producevano le mattonelle migliori), i quali dovevano trasferirsi ad Avignone per eseguirlo<sup>13</sup>.

A Valencia si producevano però anche mattonelle maiolicate di carattere popolare, con decoro bianco e azzurro meno rifinito e profilato in maniera grossolana. Esse, come le serie più raffinate, se quadrate e di circa 11 cm di lato, erano dette *rajoles* o *rajoletes*, mentre *maestres* erano le mattonelle rettangolari, di proporzioni allungate, utilizzate per zoccolature e bordure. Infine erano chiamati *alfardons* gli *azulejos* di forma esagonale impiegati spesso per inquadrare entro essi i piccoli pezzi quadrati<sup>14</sup>. Dalla metà del XV secolo inoltre i tipi di ornato si moltiplicavano in una varietà di motivi decorativi di origine vegetale, mentre restavano invariate forme e proporzioni. I temi si semplificavano tra lo scorcio del XV e l'inizio del XVI secolo, quando la produzione più popolare raggiungeva un'eccezionale diffusione ed era oggetto di molte imitazioni lungo tutto il XVI secolo nei temi di ispirazione vegetale, quali margherite, fiori a quattro, cinque petali e foglie a forma di piume.

<sup>12</sup> R. SABO, J. NUNO FALCATO, *Azulejos. Arte e Historia*, Lisbona 1998, pp. 11-17.

<sup>13</sup> J. AINAUD DE LASARTE, *Cerámica y Vidrio*, in «ARS HISPANIAE. Historia universal del art hispanico», vol. X, Madrid 1952, pp. 77-78.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 79.

Anche in Catalogna, dove la fabbricazione ceramica è artigianale e quasi familiare, senza grandi manifatture che come a Valencia possano evidenziare uno stile personale, l'arte figulina sembra risalire a prima del XIII secolo. In tale epoca infatti sono già documentati i centri di Barcellona e di Selva del Camp (Tarragona)<sup>15</sup>. Già nel 1249 due maestri vasai facevano parte, tra gli artigiani, del Consiglio municipale di Barcellona. Secondo la consuetudine d'età medievale, a Selva del Camp i maestri figulini avevano abitazione e laboratorio in una via detta ancor oggi *dels Ollers*, che nel 1284 ebbe il nome latino di *carrerria figulorum*, e più tardi occuparono anche la via dell'Ospedale e il Raval, dove tenevano i loro forni. Nel 1553 erano censite solo nella via *dels Ollers* 26 case di ceramisti con i relativi laboratori<sup>16</sup>. Durante i secoli XIV e XV si fabbricarono in Catalogna molti tipi differenti di oggetti ceramici, tra cui quelli destinati alla decorazione architettonica, secondo il modello degli *azulejos* "por tabla" sivigliani e dei *socarrats* di Paterna. Tuttavia continuava ad essere importata la ceramica valenciana, come dimostrano i ritrovamenti nel sottosuolo del Palazzo reale di Barcellona di resti di ceramica dorata e azzurra di Manises e alcuni frammenti azzurri di Paterna con i tipici disegni palmati. Di quell'età sono i primi esempi di manifattura locale in azzurro, con disegni vegetali o geometrici molto semplici e stilizzati su uno smalto bianco che lascia trasparire il tono rosato della creta.

Come scrive Juan Ainaud de Lasarte la *azulejería* catalana può dividersi in due grandi periodi. Il primo, che giunge fino agli inizi del secolo XVI, segue l'evoluzione generale della ceramica valenciana e usa quasi esclusivamente il colore azzurro, a cui tuttavia qualche volta si aggiunge il dorato e il giallo. Il secondo periodo, in pieno sviluppo nel primo quarto del XVII secolo, ma iniziato anni prima, include all'azzurro una copiosa varietà cromatica, sotto l'influsso delle produzioni italiane, olandesi, valenciane e sivigliane, adattato però in maniera personale e caratteristica<sup>17</sup>.

Come si è accennato, nel primo periodo lo stile delle mattonelle catalane si confonde con quello valenciano. Con l'aumento della produzione e l'utilizzo dello spolvero che permette la fabbricazione in serie degli *azulejos*, esse però perdono di accuratezza nel disegno e nella stesura del colore. Ciò giustifica l'importazione continua di pezzi valenciani e la loro imi-

---

<sup>15</sup> Per una storia della ceramica catalana vedi *Catàleg de l'exposició 1000 anys de ceràmica catalana*, in «Butlletí informatiu de Ceràmica», 121-122, 2020.

<sup>16</sup> J. AINAUD DE LASARTE, *Ceràmica y Vidrio*, cit., p. 111.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 122.

tazione da parte degli *alfareros* catalani. Forse proprio la qualità inferiore dei pezzi d'imitazione, spinse nel 1451 il Consiglio comunale di Barcellona ad acquistare da Valencia gli *azulejos* per il suo palazzo, pur riservando il disegno del modello al pittore della città<sup>18</sup>. L'uso dello spolvero però consente di stabilire il catalogo di *azulejos* catalani durante la prima metà del secolo XVI.

La cappella della Pietà, nel chiostro della cattedrale di Tarragona, è ancora oggi pavimentata con *azulejos* bianchi e azzurri, di ispirazione valenciana, databili a poco dopo il 1520, anno della sua fondazione.

In quel secolo accanto agli *azulejos* in bianco e azzurro si introdusse l'uso di *azulejos* policromi, a base di giallo e azzurro, chiamati *rajoletes pisanes* o *de Pisa*. Nel 1526, quando il *gerrer* Pere Mata fabbricò gli *azulejos* secondo il modo valenciano per la Camera dorata del Palazzo della Generalitat, si parla solo di pezzi in bianco e azzurro, però nel 1559 l'*escudeller* Onofre Spelta fabbricava per la pavimentazione del salone del Trentenari della Casa di Città *azulejos* in bianco e azzurro e policromi<sup>19</sup>.

Ma la fase più florida della *azulejería* catalana è il XVII secolo, con le mattonelle invetriate di derivazione valenciana, a cui devono la loro fama gli *escudellers* catalani dell'epoca. Accanto ai pezzi con disegno tracciato liberamente e secondo la fantasia dell'autore, continuava, per ragioni di maggiore economia e del carattere sostanzialmente popolare, l'uso dello spolvero, che consentì la ripetizione incessante di alcuni modelli fino alla fine della produzione, alla metà del XIX secolo.

Come si è accennato, nella collezione cagliaritana è presente anche un esemplare prodotto nel XVI secolo nelle fabbriche sivigliane.

La storia della ceramica a Siviglia procede in concomitanza con quella della città fin dalle sue origini, come attestano i molti reperti di terracotta d'età fenicio-punica e romana venuti alla luce nel suo territorio. Più tardi con i musulmani si svilupperà un'importante industria di utensili destinati soprattutto all'uso domestico.

In nessun luogo della Spagna la tradizione musulmana persisterà in maniera così sentita e diffusa come in Andalusia. In un documento del 1271 del re Alfonso X il Savio, concernente Cordova, si ordina che riguardo alle fabbriche di terracotta si proceda secondo quanto stabilito prima della *Reconquista* della città; pure la presa di Siviglia nel 1248 da parte di Ferdinando III, detto il Santo, non aveva rappresentato alcun mutamento so-

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 125.

stanziale nella vita dei vasai musulmani che vi lavoravano<sup>20</sup>. Né sembra che la situazione cambiasse sino alla fine del XV secolo; anche i forni, che sotto gli Almohadi erano stati spostati fuori città a causa del fumo, continuarono a restare nel sobborgo di Triana, la sede più importante dei ceramisti sivigliani. È impossibile distinguere i rivestimenti piastrellati eseguiti a Granada sotto il dominio musulmano da quelli sivigliani lavorati nella stessa epoca – dal XIII al XVI secolo – da mori o cristiani. I colori dominanti sono l'azzurro, il verde, il miele, il bruno violetto su un fondo bianco. Di puro stile sivigliano sono gli *alicatados* di un portale interno del convento delle Dueñas a Salamanca, costruito verso il 1400 da Juan Sanchez di Siviglia. Alla fine del XV secolo e nel seguente, a parte qualche piastrellatura di gusto tardivo e i pezzi decorati a *cuerda seca*, l'intensa produzione di *azulejos* dell'Andalusia, principalmente a Siviglia e Toledo, si concentra in due tecniche: quella della *cuenca* o *arista*, che si collega alla tradizione musulmana (e consiste, come negli *azulejos* valenciani, in disegni cavi ottenuti per pressatura di uno stampo e poi colorati con smalti versati nelle concavità o vaschette (*cuencas*) delimitate da un bordo rialzato (*arista*), in modo che il colore non trabocchi dal suo scomparto), e l'altra di *azulejos* decorati a pennello, di tipo rinascimentale, secondo un procedimento importato dall'Italia e ritenuto tipico di Pisa. La tecnica ad *arista* si applicò almeno dal XV secolo, e con tale tecnica appare eseguito il bello *azulejo* conservato a Cagliari: quadrato, di piccole dimensioni (cm 8 per lato), è percorso lungo il perimetro da una fascia azzurra, sul fondo bianco si espande a rilievo un narciso stilizzato a quattro petali colorati nei bordi in verde-azzurro, con al centro il calice del medesimo colore, alla cui base si allungano verso i quattro angoli della piastrella elementi fogliacei di color miele.

8. *Statua lignea di San Sebastiano*. – La statua lignea (altezza totale cm 63, altezza del santo cm 52) raffigura il martire narbonese secondo la sua più nota iconografia (figg. 23-24). Spogliato delle armi e delle vesti, salvo il *femorarium*, quella sorta di *subligaculum* a pantaloncino molto aderente che avvolgeva la coscia fino a poco sotto l'inguine, egli, in piedi con le mani legate al tronco d'albero cui si appoggia, guarda davanti a sé, impassibile, malgrado le frecce, che ne trafiggono il corpo (delle quali però non restano che i fori d'entrata). Il viso squadrato, concluso dal piccolo mento tondeg-

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 197.

giante, è incorniciato da una ricca chioma arricciata che scende rigonfia sulle spalle e sottolinea la fronte con una frangia.

Il tipo fisico del santo dipende dal realismo narrativo nordico che verso la metà del XV secolo era penetrato nella Penisola iberica grazie al commercio con le Fiandre e all'arrivo massiccio di opere d'arte da quella regione, dando origine a un nuovo orientamento del gusto, definito ispanofiammingo, basato sull'esperienza della realtà e sul superamento del calligrafismo gotico internazionale.

Il *San Sebastiano* incorpora agli elementi fiamminghi (la ricca capigliatura, il volto spigoloso, l'inclinazione al naturalismo) altri italianizzanti, come, oltre alla figura nuda, il nuovo equilibrio, di stampo policleteo, ottenuto con un gioco sapiente di rapporti tra le varie parti, in cui il corpo si appoggia sulla gamba destra, lasciando libera la sinistra, flessa, e la linea delle spalle declina verso la gamba tesa, quale vediamo, per fare un esempio italiano, nel *San Sebastiano* di Antonello da Messina (1476 c.) della Gemaldegalerie di Dresda. Questo intreccio di influenze, che definisce la principale tendenza artistica della seconda metà del Quattrocento in Spagna, consente di datare a quell'età anche la nostra statua.

Di contro all'iconografia del Santo nudo di ispirazione italiana continuava nella Penisola iberica anche se sporadicamente quella del Santo vestito secondo il costume dell'epoca con arco e frecce tra le mani diffusa in età gotica, come nella tavola centrale del retablo di Santa Tecla e San Sebastiano dipinto intorno al 1486-1498 nella bottega dei Vergós per la cattedrale di Barcellona; nella predella del retablo del Conestable, dipinto da Jaume Huguet nel 1464-1465 per la cappella del Palau Reial Major di Barcellona; e, infine, nello scomparto mediano del retablo di San Sebastiano, dell'ultimo quarto del secolo XV, esposto a Firenze nella XV Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato del 1987 e ora in collezione privata.

9. *Statua lignea del Bambino Gesù*. – La piccola statua lignea (alta 34,5 cm) del Bambino Gesù stante appartiene alla nota iconografia che dalla fine del '400 si diffuse in Europa (figg. 25-27), dall'Italia centromeridionale al Belgio, dove vasta rinomanza ebbe la produzione scultoria di Malines, fiorente città in provincia di Anversa, che tra il 1506 e il 1530 divenne capitale dei Paesi Bassi, sotto Margherita d'Austria, reggente per conto del padre Massimiliano I d'Asburgo.

Famosa per i rilievi di alabastro, la cui produzione raggiunse il massimo livello nel terzo quarto del XVI secolo, fino a quando nel 1572 la città

venne saccheggiata e incendiata dagli spagnoli<sup>21</sup>, dalle sue officine uscirono anche sculture lignee di Madonne col Bambino e del piccolo Gesù isolato in piedi, ignudo e benedicente, del quale restano molti esemplari, tra cui il nostro Bambinello che per caratteri formali appartiene senza alcun dubbio alla produzione di Malines dei primi anni del Cinquecento<sup>22</sup>.

Ormai privo delle mani e di parte degli avambracci, egli secondo l'evidenza formale e la tipologia delle opere simili aveva il braccio destro sollevato nell'atto di benedire con le dita atteggiata nella tipica posa sacerdotale e quello sinistro, anch'esso spinto in avanti, reggeva nella piccola mano un globo alludente alla Sua Signoria sulla Terra, nella raffigurazione dunque del *Salvator Mundi* che regge l'universo quale Pantocratore e Giudice supremo, in un'evidente connotazione anche escatologica.

Come gli esemplari noti provenienti dalle officine di Malines, il nostro Gesù Bambino esibisce una posa aggraziata (che sembra far rinverdire l'esperienza gotica dell'*hanchement* nel flettersi soverchio delle cosce e nel tronco allungato, in un'elegante elaborazione formale), un modellato delicato, un grande viso tondo con guance rosse, piccola bocca atteggiata al sorriso, ampie sopracciglia che coronano lo sguardo vivace e folti capelli riccioluti.

10. *Pannello ligneo con intaglio flamboyant*. – Il pannello (cm 32 x 20), intagliato a traforo per mezzo di riscazione (il cosiddetto traforo cieco), riprende l'ornamentazione geometrizzante del gotico, originariamente sviluppata per ripartire la zona superiore degli archi nelle grandi finestre (fig. 28). Più tardi il traforo venne anche impiegato, in collegamento per esempio con arcate cieche, per l'articolazione di muri, lunette, timpani, pinnacoli. Le sue forme fondamentali sono a lobo, foglia e fiamma. In particolare il traforo a lobo o a fiamma costituisce l'intaglio tipico dell'ultima fase del tardogotico in Francia (*gothique flamboyant*), all'inizio del XIV secolo. In esso le forme a lobi sono prolungate nel senso dell'altezza, acquisendo così un certo aspetto di fiamma. Il nostro intaglio presenta nella zona inferiore quattro arcate giustapposte contenute entro un arco ribassato policentrico (ad ansa di panier) ma con inflessione centrale conclusa da un fiorone, fiancheggiato da tre arcate giustapposte per lato, sorgenti dall'estradosso

---

<sup>21</sup> Vedi E. NEEFFS, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, 2 voll., Malines 1876.

<sup>22</sup> J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *De la place des ateliers malinois dans l'histoire de la sculpture en Belgique*, in «Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines», 79, 1975, pp. 69-80.

sottostante. Gli archi carenati di ciascuna coppia di arcate della zona inferiore danno origine con l'inflessione dell'arco ad ansa di paniero ad una mandorla articolata in un'apertura quadrilobata, i cui nasi s'incontrano in un fiore centrale a quattro petali.

Proveniente dalla Catalogna e databile alla prima metà del XV secolo, il pannello potrebbe essere stato l'elemento ornamentale di un sedile o di un mobile, come confermerebbe anche la decorazione a traforo del cassone nella medesima collezione. Trafori utilizzati nell'arredamento del XV secolo erano riprodotti nelle opere d'arte figurativa dell'epoca. Una testimonianza è offerta da Robert Campin nella *Santa Barbara* scomparto laterale del *Trittico Werl* del 1438 (Madrid, Museo del Prado), in cui la Santa ha alle spalle una credenza con i lati e la fronte decorata a intagli *flamboyants*; qualche anno prima (1435 c.), Rogier van der Weyden nella sua *Annunciazione* (Parigi, Museo del Louvre) rappresentava l'arredamento della camera della Vergine riccamente ornato di intagli fiammeggianti.

Dalle Fiandre, e più in generale dall'Europa settentrionale, la moda degli intagli in legno raggiunse presto la Spagna e la Catalogna. Esempi scultorei di trafori gotici spagnoli sono gli stalli del coro (sec. XV) della Cattedrale Nuova di Plasencia, l'arca gotica del XV secolo del Museo Archeologico Nazionale di Madrid interamente intagliata, la cattedra proveniente dal convento di Uclés del medesimo museo e la magnifica "gran silla Prioral" di Ciudad Real, eseguita originariamente per la chiesa di Uclés, distrutta nel 1936. Intagli *flamboyants* inquadrano dalla metà del Quattrocento i retabli ispano-catalani – come in quello di *San Michele* di Castelló d'Empúries di Joan Antígó e Honorat Borrassà, ultimato nel 1448 e conservato nel Museo d'Arte di Girona – e sono pure raffigurati nelle tavole dipinte. Due fra tante, il traforo del trono nello scomparto centrale del retablo della *Mare de Deu i Jesucrist entronitzats* attribuito a Joan Desí (1493-1500), custodito nella sagrestia del convento di San Francesc di Palma di Maiorca; e quello del trono della *Madonna del latte*, elemento mediano principale di un retablo dipinto dal Maestro di Castelsardo prima del 1492, ora al Museu d'art de Catalunya a Barcellona.

Anche in Sardegna la struttura architettonica dei polittici è lavorata a traforo con effetti propri del gotico fiammeggiante, accentuati dalla doratura, come testimoniano il retablo maggiore di Ardara (1515) di Giovanni Muru e aiuti, e il retablo di Villamar (1518) di Pietro Cavarò.

11. *Cassapanca lignea*. – Acquistata a Barcellona, la bella, semplice cassapanca (cm 118 x 70), di pioppo, molto ben conservata, ha subito un re-

stauro che ha valorizzato l'essenzialità della sua struttura (figg. 29-30). La fronte è divisa in due pannelli quadrati con, al centro di ciascuno, in rilievo, una losanga inscritta in altra di dimensioni maggiori, e separati da una fascia a traforo *flamboyant*. Anche i fianchi hanno un pannello con il medesimo motivo della fronte, a rombo racchiuso in altro di grandezza superiore. La base, plasticamente modellata, è costituita da un'alta modanatura, in cui si alternano listelli, cavetti, tori, gole e scozie di eredità classica.

La losanga è, simbolicamente, un segno dinamico che allude ai contatti e agli scambi tra il cielo e la terra, tra il mondo superiore e il mondo inferiore, è la porta dei mondi sotterranei, il passaggio iniziatico nel ventre del mondo, l'entrata nella residenza delle forze ctonie e la vittoria su di esse.

Il cassone (solo nel XV secolo si chiamerà cassapanca) è un parallelepipedo rettangolo, caratterizzato da cinque facce fisse e quella superiore apribile mediante un coperchio. Nella casa medievale assolveva a varie funzioni ed era presente in ogni stanza: su di esso ci si poteva sedere e dormire e all'interno si custodiva il corredo, gli oggetti di valore, i risparmi, le armi, le stoviglie. Lineare, senza particolari decorazioni, il suo aspetto richiamava, inoltre, i due estremi della vita degli abitanti della casa, evocando la forma della culla, ma anche quella della bara.

La nostra cassapanca in effetti non si discosta dalle arche sepolcrali raffigurate nei dipinti catalani del XV secolo, delle quali ricalca la misura formale, la scarna decorazione delle facce, la rilevanza della base, come si riscontra nella cassa della *Resurrezione*, al *cimal* del retablo della *Mare de Deu de Gràcia i Sant Vicenç* (1400-1410), attribuito a Francesc Comes e conservato nel Museo di Maiorca, dove Gesù esce da un'arca che ha le medesime caratteristiche della cassapanca cagliaritana, con cornice superiore minima, alta base e rombo a rilievo sulla fronte; nel sarcofago di pianta rettangolare, con base molto evidenziata e semplice modanatura, dipinto da Nicolau Marçol nel *Noli me tangere* del *carrer* laterale del retablo di Santa Maria Magdalena (1410-1415) nella sala capitolare del monastero di Santa Maddalena di Palma; nella cassa con alta base modanata da cui sorge Gesù nel pannello centrale del retablo della *Resurrecció, Sant Bartomeu i Sant Antoni* (1416), eseguito probabilmente dal Mestre de Monti-Sion per il monastero di Santa Chiara a Palma di Maiorca; nel sepolcro raffigurato nella *Resurrezione* in uno scomparto laterale del retablo dell'altare maggiore nella chiesa del monastero di Santo Stefano a Banyoles (Girona), dipinto da Joan Antigó tra il 1437 e il 1439; nella cassa della scena della *Resurrezione* nella predella del retablo dedicato a San Michele nella chiesa di San Pietro a Terrassa (Barcellona), dipinto da Guillem Talarn nel 1450-1451; nell'ar-

ca del comparto dell'Assunzione, nella predella della *Natività, Resurrezione e Assunzione* (1447-1452), attribuita a Joan Rosat e conservata nel Museo diocesano di Maiorca e, infine, nei cassoni su cui siedono gli apostoli nella tavola della *Dormitio Virginis*, dipinta nel terzo quarto del XV secolo da un pittore della cerchia di Jaume Huguet, in collezione privata.

La stretta relazione con le casse raffigurate in opere catalane della prima metà del '400 spinge a porre l'esecuzione della cassa cagliaritano nelle botteghe di Catalogna e la sua datazione alla prima parte di quel medesimo secolo. Un ulteriore elemento a favore di tale cronologia è la decorazione *flamboyant* che separa i due pannelli della faccia anteriore.

Tuttavia abbiamo esempi di cassoni simili anche in pitture più tarde, realizzate in Sardegna da artisti di formazione catalana, come quello raffigurato nello scomparto laterale con la *Vergine annunciata* del retablo minore di Saccargia, eseguito nel 1492 circa nella bottega del Maestro di Castelsardo (Codrongianus, Chiesa della SS. Trinità di Saccargia); o quelli degli scomparti laterali del retablo di Tallano, del medesimo Maestro (1492 circa), dipinto per la chiesa di S. Lucia di Tallano (Corsica), con la faccia anteriore divisa in pannelli ornati da rombi in rilievo, esattamente come la nostra<sup>23</sup>; o nella tavola della predella del retablo, ormai cinquecentesco (1512), di *Sant'Eligio*<sup>24</sup>, illustrante i sogni profetici della madre del santo, con, ai piedi del letto, una cassapanca con le stesse caratteristiche e decorata sulla fronte divisa in riquadri da losanghe risaltate (Sanluri, Chiesa di San Pietro, in deposito presso la Pinacoteca Nazionale di Cagliari).

12. *Scomparto mediano del retablo di San Michele*. – Attribuita dubitativamente all'anonimo Maestro di San Vincenzo (figg. 31-36), pittore aragonese dello scorcio del XV secolo, la tavola (alta 220 cm e larga 57) raffigura, in basso, l'arcangelo Michele nella scena della pesatura delle anime (*psicostasi*), mentre vestito da guerriero sottomette Satana, che calpesta e colpisce con la lancia, e, nel riquadro sovrastante, la Crocifissione (lo scompartimento mediano principale e quello superiore appartengono insolitamente ad un'unica tavola).

---

<sup>23</sup> Per le opere citate del Maestro di Castelsardo vedi R. SERRA, *Storia dell'arte in Sardegna. Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500* (schede e apparati di Roberto Coroneo), Nuoro 1990, pp. 114-133.

<sup>24</sup> Vedi A. PILLITTU, *Una congiuntura mediterranea per il retablo di Sant'Eligio della Pinacoteca Nazionale di Cagliari*, in «Archivio Storico Sardo», vol. XLVI, Tomo I, 2009, pp. 9-72.

Nello schema generale dei retabli, la Crocifissione occupa lo scomparto mediano superiore, sotto il quale sta la tavola con l'effigie del santo cui è dedicato il polittico. Quindi nel nostro caso si tratterebbe della parte centrale di un retablo ormai smembrato, il cui schema doveva essere conforme a quello della pala di San Michele del maestro di Almodévar della collezione William Randolph Hearst<sup>25</sup>. Simile è la cornice terminale lobata a sesto ribassato con inflessione centrale e archivolto accompagnato da una decorazione fogliacea, conclusa alla sommità da un fiorone gigliato, come nelle architetture contemporanee. Del resto lo schema del retablo – con un'organizzazione degli spazi dei singoli scomparti non solo pittorica, ma volta quasi sempre a prolungare la spazialità reale (o in maniera indeterminata col fondo oro o definita con sfondi paesaggistici), e con la suddivisione mediante montanti a pinnacolo, tra cui s'impostano, a chiusura delle storie laterali, archi gigliati – è allusivo all'architettura, divenendo complemento e conclusione di quella della chiesa e del presbiterio. Come conferma la terminologia utilizzata nei documenti catalani del XV-XVI secolo per designare i singoli elementi del retablo, era sempre stata chiara la consapevolezza che esso fosse una macchina architettonica e che in quanto tale svolgesse un ruolo strutturale nello spazio presbiteriale. Altrettanto evidente doveva essere la valenza simbolica: un'opera d'architettura, anzi, meglio, di urbanistica, dove si realizzava, grazie al santo patrono e al suo operato, il Regno di Dio sulla terra, ma allusiva anche ad una dimensione ultraterrena, la città di Dio, cui dovrebbero aspirare tutti i fedeli. Il retablo, costituito da una serie di elementi lignei giustapposti, presenta due parti fondamentali: una inferiore con andamento orizzontale chiamata predella o *bancal*, e l'altra di maggiore estensione verticale che vi si appoggia superiormente. Il termine *bancal* ha, fra gli altri, il significato di appezzamento di terreno e perciò anche di terreno compreso tra le mura e l'incasato della città medievale. La parte superiore ha al centro la tavola con l'effigie del santo cui è dedicato il polittico, che è detta *compartiment*, quindi compartimento, spazio in cui è diviso il territorio di questa immaginaria città celeste, ma che riflette quella terrestre in cui vivono i fedeli e nella quale come in un edificio religioso sta il santo titolare. Nella zona soprastante è un pannello, quasi sempre con la Crocifissione, detto *cimal*, che può tradursi con sommità, luogo alto e perciò luogo dove di solito sorge il castello cittadino, ma qui evocativo del Golgota e di Cristo come fondatore della nuova umanità redenta. Lateralmente sono i *departaments*,

---

<sup>25</sup> CH. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge 1941, p. 466.

cioè tavole di minori dimensioni organizzate in verticale in cui si svolgono le storie e i miracoli del santo titolare: tavole che nei documenti catalani sono chiamate *cases*, case; e l'insieme delle serie verticali forma i *carrers*, cioè le strade. I *carrers* sono uniti tra loro da montanti, mentre le *cases* sono separate da archeggiature e fregi. Infine una fascia inclinata, il polvarolo, è detta *guardapols*, cioè tetto della tavola, perciò copertura della città.

La tavola, restaurata qualche decennio fa, evidenzia alcuni degli aspetti caratteristici della pittura aragonese della seconda metà del XV secolo, la quale si differenzia da quella degli altri centri della Corona, come scrive José Camón Aznar, per “una virile asprezza, una predilezione per i volti induriti e plastici, un umanesimo d'impronta più robusta [...] e ad essi sacrifica altri valori di eleganza e di profondità prospettica”<sup>26</sup>. Così come tipico di quella pittura, ma divulgato nel valenciano e nel Principato, è pure il gusto per i panni damascati, per le guarnizioni dorate e per tutto ciò che dona agli abiti un'estrema sontuosità, senza tuttavia uguagliare le opere catalane nell'uso rimarchevole dell'oro.

Peculiarità che si ritrovano negli artisti appartenenti al cosiddetto circolo aragonese di Jaume Huguet (i quali si basavano sulle formule pittoriche del grande maestro catalano: cioè Arnaut de Castellnou de Navalles, Tomás Giner, il Maestro di Belmonte, Martin de Soria, Juan de la Abadía), nei seguaci di Bartolomeo Bermejo (ossia Martín Bernat, Miguel Ximénez), in Francesc Solibes e nel Maestro di Bonnat, ultimi epigoni del linguaggio huguetiano, e, infine, nel Maestro di San Vincenzo, che conserva una lontana eco dei modi del cordovano.

L'arrivo di Bermejo in Aragona, intorno al 1470, significò per i pittori di quel territorio un momento di rilevante importanza nella sua particolare forma di espressione artistica, ove l'intento di riproduzione realistica e di maggiore evidenza plastica, proprie dell'estetica di Bermejo, rappresentò “un'esacerbazione dello stile aragonese, con le sue forme gravi e compiute, già radicato fin dall'antichità in questa regione”<sup>27</sup>.

Con il maestro cordovano penetrò in Aragona anche il gusto per il trattamento ‘atmosferico’ del paesaggio, per l'esaltazione della qualità delle cose e degli oggetti rappresentati<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> J. CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*, in «Summa Artis. Historia General del Arte», vol. XXII, Madrid 1988, p. 468.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 468-469.

<sup>28</sup> J. SUREDA, *Il Rinascimento. Il Quattrocento italiano, la pittura fiamminga*, Novara 1989, p. 386.

Tra gli artisti che assimilarono l'influsso di Bermejo è, come si è accennato, l'anonimo pittore cui Chandler Rathfon Post diede il nome di Maestro di San Vincenzo, perché su questo santo si impernano le sue principali creazioni, cioè il retablo nella Collegiata di Santa Maria a Calatayud (Saragozza), con tre scompartimenti, raffiguranti in quello mediano principale San Vincenzo e nei due che gli si affiancano, rispettivamente, a sinistra Santa Maria Maddalena e a destra San Giovanni Battista; e l'altro di Santa Maria di Maluenda, ancora a tre scompartimenti, con in quello di sinistra San Valerio, nel centrale la nascita della Vergine Maria e, in quello di destra, San Vincenzo. Il Post lo definisce "imitator of Solibes"<sup>29</sup>, anche se se ne differenzia per un diverso orientamento stilistico che condensa i prestiti dalla maniera catalana con gli esiti della confraternita aragonese che dipendeva dal Bermejo.

Tuttavia evidenti riflessi dell'attività del Solibes, sue suggestioni iconografiche e formali emergono nell'opera del Maestro di San Vincenzo, del cui stile il Solibes è sostanzialmente la fonte principale. Dalle sollecitazioni stilistiche del primo deriva l'impegno espressivo del secondo, come si verifica confrontando il San Giovanni Battista di Calatayud con la figura centrale della pala d'altare di Solibes nei Cloisters di New York, o la Maria Maddalena del medesimo retablo di Calatayud con la Maddalena di Alcañiz di Solibes.

La qualità della sua produzione è discontinua, varia notevolmente da lavoro a lavoro, forse anche a causa dei diversi aiutanti e collaboratori che si alternavano nella sua bottega, resta però costante nella sua opera la ruvidezza delle figure, la caratterizzazione delle fisionomie, la ridondanza del chiaroscuro, i drappaggi di ispirazione fiamminga con increspature quasi astratte di consistenza metallica, peculiari dei seguaci aragonesi del Bermejo. Al disegno non sempre corretto supplisce la profusione dell'oro e dei broccati. Ma solo a lui appartiene la caratteristica di apporre sotto i personaggi sacri, raffigurati stanti, il loro nome in lettere gotiche dorate in rilievo.

In questo quadro rientra il linguaggio dell'autore dell'opera cagliaritano attribuita alla cerchia del Maestro di San Vincenzo. La *Crocifissione* del *cimal* si rifà allo schema compositivo tradizionale con il Cristo crocifisso e, in piedi, ai lati della croce, a sinistra, sua Madre, la Vergine Maria, e, a destra, San Giovanni evangelista. La visione della Croce dal basso, sottolineata dai grandi chiodi che sopravanzano il braccio orizzontale, il gracile corpo di Cristo, con le braccia rigide e le gambe corte, l'aureola dorata a cer-

---

<sup>29</sup> CH. R. POST, *A History of Spanish Painting*, cit., p. 437.

chi concentrici in rilievo, sulla quale si irradiano i raggi, pure dorati, della croce inscritta, i massi su cui è piantata la croce dipendono dalla analoga *Crocifissione* del Maestro di Bonnat, vista dal Post nella collezione Paul Drey<sup>30</sup>. Però la Vergine ha la stessa fisionomia della Maddalena, dipinta dal Maestro di San Vincenzo nel retablo per la Collegiata di Calatayud, sembiante che si ritrova in alcune delle donne partecipanti alle esequie del Santo nella predella del medesimo retablo. Anche il volto di Cristo ha stretta relazione con quello del San Giovanni Battista del retablo di Calatayud e del San Bartolomeo della collezione Muntadas di Barcellona dello stesso Maestro di San Vincenzo. I lineamenti del San Giovanni evangelista ai piedi della Croce dipendono invece da quelli del giovane apostolo di Cristo dipinto da Francesc Solibes nella *Pentecoste* della Collezione Demandolx-Dedons di Marsiglia. Di estrazione fiamminga sono il paesaggio – che dà un senso di sviluppo spaziale in profondità mediante la successione di colli, boschi, fiumi, città, in un suggerimento di lontananza atmosferica, senza alcuna precisa legge prospettica – e il complicato spigoloso panneggio del mantello di San Giovanni evangelista.

La tonalità sorda della Crocifissione, dove predominano le tinte fredde, diviene squillante nella tavola centrale con San Michele, in cui il rosso vivo del lato interno del mantello s'accende, potenziato dal contrasto con il suo complementare, che tinge la parte esterna della cappa e il farsetto, in un rapporto tra colori secondari che gli antichi trattati chiamavano "amicizia".

Contro il fondo d'oro si staglia il bell'arcangelo dai capelli fluenti tratti tenuti sul capo con un nastro, chiuso in fronte da un fermaglio dorato da cui s'innalza una piuma anch'essa dorata. I tratti somatici sono propri delle figure dipinte dal Maestro di San Vincenzo: il viso pieno, le sopracciglia arcuate sugli occhi che guardano lateralmente, il naso diritto che scende ben marcato verso la piccola bocca, con il prolabio evidenziato, il mento tondeggiante, come nel San Vincenzo del retablo di Calatayud, nel San Nicola del retablo di Sant' Isidoro, sempre a Calatayud e in alcune figure della tavola con la *Madonna in trono col Bambino e angeli musicanti* della Collezione Prats a Barcellona. L'immagine del San Michele, in equilibrio instabile sul corpo vinto di Satana, segue la mimica misurata di soggetti simili dipinti allo scorcio del Quattrocento nel regno d'Aragona, quale il *San Michele* attribuito a Juan de la Abadía, del Museo Lázaro Galdiano di Madrid.

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 434.

San Michele è raffigurato nel duplice ruolo di *ponderator* e *milites Dei*, secondo l'iconografia che, apparsa allo scorcio del XIV secolo, si era diffusa nel successivo. Egli, in piedi su Satana atterrato, regge con la sinistra la grande bilancia con cui pesa le anime dei defunti, rappresentate come piccole figure nude su ciascun piatto, mentre con la destra impugna l'asta con cui colpisce Satana. È questo un essere ributtante con braccia concluse da lunghe zampe di rapace, gambe che finiscono con zoccoli di caprone, una coda arricciata che ricorda la terminazione del baculo pastorale, quasi un'oltraggiosa bestemmia nei confronti della fede religiosa. Dal punto di vista pittorico però esso è tra le creazioni artistiche più originali, non solo nell'ambito aragonese; inoltre il colore è esaltato dall'accostamento del rosso delle calzature dell'Arcangelo col verde del corpo del demonio.

Troppi sono gli elementi di contatto tra le opere del Maestro di San Vincenzo e la tavola cagliaritana, per non avanzare l'attribuzione piena di quest'ultima al maestro aragonese, pur con l'intervento di un collaboratore di bottega. Ulteriore conferma deriva dall'iscrizione alla base della nostra tavola con caratteri dorati in rilievo – SAN MIG(U)EL – secondo una tipicità presente in ogni opera del Maestro di San Vincenzo. La sua datazione può collocarsi intorno all'ultimo ventennio del XV secolo.

13. *Scomparto mediano del retablo di San Bartolomeo*. – La tavola (alta cm 145 e larga 71) era quasi certamente lo scomparto mediano di un retablo dedicato a *San Bartolomeo*, di cui non si conosce l'autore né l'originaria collocazione (figg. 37-41). Acquistato a Barcellona diversi decenni or sono, appare ad un esame anche superficiale opera di pittore catalano della fine del XV-inizi XVI secolo.

Bartolomeo, il cui nome originario era Natanaele, era galileo di Cana o di Betsaida, la città di Andrea, Simone e Filippo, e probabilmente pescatore come quelli. Fu uno dei dodici Apostoli costituiti da Gesù e ricevette come gli altri "il potere di scacciare gli spiriti immondi e di guarire ogni sorta di malattia e infermità"<sup>31</sup>. Dopo la Pentecoste e la discesa dello Spirito Santo, predicò dapprima il Vangelo nella Giudea, per spostarsi poi nella Libia, nell'Arabia, nelle Indie Orientali e nell'Armenia Maggiore, dove secondo la tradizione avrebbe convertito anche il re, attirandosi però le ire dei sacerdoti pagani del luogo. Per questo fu condannato ad essere scuoiato vivo e poi decapitato.

---

<sup>31</sup> Matteo 10, 1.

Iacopo da Varazze nella *Legenda aurea*, scrive del soggiorno del santo in India e dei suoi miracoli ed esorcismi, permettendo la comprensione di alcuni attributi della sua iconografia. “Bartolomeo apostolo, giungendo in India, regione posta verso i confini del mondo, entrò in un tempio nel quale c’era un idolo di nome Ascaroth, e prese a farvi dimora, come un forestiero. In quell’idolo abitava un demonio che diceva di essere capace di curare i malati, non guarendoli in realtà, ma facendo loro cessare le sofferenze. Il tempio si era riempito di malati, che, pur avendo portato sin da molto lontano offerte sacrificali, non avevano potuto avere dall’idolo alcuna risposta. I malati allora andarono in un’altra città, dove c’era un altro idolo, di nome Berith. Gli chiesero perché Ascaroth non aveva dato risposta, e Berith rispose: – Il nostro dio è stretto da catene di fuoco e non osa più respirare né parlare dal preciso momento in cui è arrivato Bartolomeo, l’apostolo di Dio. E quelli chiesero: – E chi è questo Bartolomeo? – È l’amico di Dio onnipotente, rispose il demonio, ed è venuto in questa provincia apposta per scacciare tutti gli dei dell’India”<sup>32</sup>. Alla domanda di come lo si potesse riconoscere, il demonio risponde, dando una descrizione del santo che Iacopo deve aver desunto dalla pittura contemporanea, e che diverrà canonica nei secoli successivi: – Ha i capelli crespi e neri, la carnagione chiarissima, gli occhi grandi, le narici giuste e dritte, la barba lunga appena brizzolata, la statura regolare. Ha una tunica bianca con ornamenti di porpora. Il suo mantello è bianco e a ciascun angolo ha gemme color porpora<sup>33</sup>.

Polemio, il re di quella regione, che aveva una figlia lunatica (oggi diremmo bipolare), sentendo raccontare i miracoli di Bartolomeo, lo fece cercare affinché venisse a guarirgli la figlia. “Quando l’apostolo arrivò da lei, la vide legata in catene, perché morsicava tutti quelli che le si avvicinavano. Bartolomeo la fece sciogliere. I servi però non osavano avvicinarsi, e allora Bartolomeo disse: - Il demonio che era in lei io già lo tengo incatenato, e voi avete paura? La sciolsero e fu libera”<sup>34</sup>.

Il sovrano si convertì alla fede di Cristo, e, prima del battesimo, il santo volle far conoscere a lui e al suo popolo il demonio che abitava gli idoli del tempio. “Mostrò loro un negro ancor più nero della fuliggine, col viso aguzzo, la barba lunga, i capelli che giungevano sino ai piedi; gli occhi erano infocati e mandavano scintille; fiamme sulfuree gli si sprigionavano dalla boc-

<sup>32</sup> I. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 675-676.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 676.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 676.

ca e dagli occhi: però aveva le mani legate dietro la schiena con delle catene di fuoco”<sup>35</sup>.

Polemio fu poi battezzato con la moglie e i figli e, lasciato il trono, divenne discepolo dell’apostolo. Con lui si convertirono pure dodici città, eccitando l’invidia dei sacerdoti delle divinità locali, i quali aizzarono contro Bartolomeo il nuovo re, Astiage, fratello di Polemio, che lo fece bastonare e poi scorticare ancora vivo.

Il modo del suo martirio, come per tutti i testimoni della fede cristiana, è evocato dagli attributi raffigurati nella tradizione iconografica che lo riguarda. Un’iconografia tarda, ma ricchissima, scaturita dalla grande diffusione del suo culto nel mondo bizantino, presto esteso anche a quello Occidentale. A modelli bizantini sembrano ricondursi le prime raffigurazioni in Occidente del Santo, come la bella testa affrescata su una parete di Santa Maria Antiqua a Roma, databile all’VIII secolo. Sempre in Italia nel mosaico della chiesa della Martorana a Palermo, del XII secolo, San Bartolomeo è ancora ritratto secondo la tradizione orientale, la quale lo effigiava barbuto, nella piena maturità, spesso con gli attributi del libro e del coltello, chiara allusione il primo ai Vangeli, fondamento della predicazione dell’Apostolo, e il secondo al martirio patito. A partire dal XIII secolo, tali elementi, il coltello e il libro, contrassegneranno stabilmente l’immagine di San Bartolomeo nella consuetudine figurativa Occidentale.

In Italia, nella stessa epoca, il crudele martirio del Santo, diffuso dai testi agiografici e dalla *Legenda aurea*, suscitava pure le prime rappresentazioni del suo supplizio e, poco dopo, anche la seconda versione della sua morte, quella della decapitazione.

Ma nel resto d’Europa la primitiva raffigurazione del Santo come apostolo, solo o fra gli altri, e con gli attributi del suo martirio permane quasi esclusiva per tutto il Medioevo. Una presenza frequente in questa iconografia è il demonio incatenato ai piedi del Santo, a sottolineare il suo ruolo di esorcista, di difensore dell’uomo dalla possessione diabolica.

Per tornare alla nostra tavola (la lunga digressione è sembrata necessaria per una corretta lettura dell’immagine del Santo e del pieno significato dei suoi attributi iconografici), San Bartolomeo è raffigurato, secondo la tradizione d’origine bizantina indicata in precedenza, in piedi e di fronte, con il viso, incorniciato dai folti capelli neri e dalla barba che vira al castano, voltato verso sinistra, a guardare in basso, presso il suo fianco, il demonio incatenato, che addita anche con l’indice della mano destra, la quale stringe il

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 678.

coltellaccio, strumento del suo martirio, ancora grondante sangue. Sulla tunica verde mirto orlata d'oro indossa il mantello bianco di broccato a disegni definiti da linee ad andamento curvo e spezzato e bordato con una fascia verde oliva percorsa ad intervalli regolari da borchie dorate a rilievo a forma di spilla bizantina. Il mantello che dalle spalle scende lateralmente fino a raccogliersi all'altezza della vita, per calare poi al suolo a falde riunite, è foderato di pallida porpora, simbolo di fede, temperanza, castità. Con la mano sinistra regge il libro del Vangelo di Matteo, alla pagina in cui, come si è detto, Gesù "chiamati a sé i dodici suoi discepoli, diede loro il potere di scacciare gli spiriti immondi e di guarire ogni sorta di malattia e di infermità"<sup>36</sup>. Con la stessa mano regge anche la catena con cui tiene legato per il collo il demonio estromesso dall'idolo: una figura mostruosa con la testa bestiale, la fronte sfuggente che si conclude con due corna sottili incurvate in avanti, una delle quali, descritto un semicerchio, s'aggancia al prolungamento aguzzo del naso arricciato in punta, la larga bocca dai lunghi canini spalancata con la lingua arrotolata, due uncini invece dei capezzoli, dalla spalla sinistra emerge la testa scimmiesca bluastro di un altro demonio, che guarda l'osservatore, con la lingua pendente dalla grande bocca, e, all'altezza della vita, un rettile con la coda avvoltoata.

In basso, sulla nostra sinistra, ma alla destra del Santo, è raffigurato il committente inginocchiato, che regge nelle mani giunte la corona del rosario. Sui due lati della spalliera del bancale posto alle spalle del Santo è lo stemma della sua casata di appartenenza: uno scudo partito in oro e bianco con sull'oro due pali di rosso e sul bianco due dei fiordalisi degli Anjou. Due pali di rosso, invece dei quattro della corona d'Aragona, erano stati adottati da Alfonso III di Barcellona, IV d'Aragona, detto il Benigno (1327-1336), come attesta il suo sigillo del 1328<sup>37</sup>, e dal figlio Pietro, il Cerimonioso, agli inizi del suo regno (1336-1387) e almeno fino al 1338<sup>38</sup>. Successivamente i due pali di rosso compaiono nello scudo della regina

---

<sup>36</sup> Matteo 10, 1.

<sup>37</sup> M. DE RIQUER, *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, Barcellona 1983, vol. I, pp. 121-122; vol. II, p. 434, foto 81 e p. 435, foto 82; vedi anche il fondamentale F. DE SAGARRA, *Sigillografia catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Barcellona 1915, vol. I, p. 122, tav. XXVI, sigillo n. 53.

<sup>38</sup> M. DE RIQUER, *Heràldica*, cit., vol. I, p. 122; vol. II, p. 436, foto 83. La scelta di Pere *el Cerimoniós* di servirsi al principio del suo regno di un sigillo del medesimo disegno di quello usato dal padre nel 1328, cioè con due soli pali, è confermata dal suo sigillo del 1338, conservato nell'"Archivo Real y General de Navarra" a Pamplona: vedi F. DE SAGARRA, *Sigillografia*, cit., p. 123, tav. XXIX, sigillo n. 57.

Maria, moglie di Alfonso il Magnanimo, miniato nel foglio iniziale del commentario degli *Usatges* di Jaume Marquilles, realizzato nell'anno 1448 da Bernat Martorell<sup>39</sup>.

Bianca d'Anjou, moglie di Jaume II, manteneva i fiordalisi d'oro della Casa di Francia, aggiungendo però allo scudo un giogo rosso a tre pendenti. Le armi d'Anjou partite con quelle d'Aragona ebbero grande diffusione in Catalogna e, combinate con altre, le usarono i figli cadetti del sovrano aragonese, Ramon Berenguer e Pere<sup>40</sup>, e i discendenti dei conti di Prada, dei duchi di Gandia-Villena, di Cardona<sup>41</sup> e dei visconti di Cabrera<sup>42</sup>.

Se è difficile individuare il nome del committente della tavola di San Bartolomeo, al di là della sua appartenenza all'aristocrazia catalana legata alla Casa d'Aragona, assai più arduo si rivela situarla in un preciso, o almeno approssimativo, ambito geografico e cronologico. Risulta quasi impossibile stabilire una relazione tra essa e le opere dei più noti pittori attivi nei territori di lingua catalana nella seconda metà del XV secolo. Le sue caratteristiche generali infatti non corrispondono a nessuno degli stili pittorici conosciuti, sebbene rivelino un esile legame con le opere del grande pittore catalano Jaume Huguet (1415-1492)<sup>43</sup>, dei suoi collaboratori e del gruppo dei Vergós, in alcuni particolari fisionomici, nell'aureola a cerchi concentrici in rilievo, nella tipologia del pavimento a incastri di tasselli geometrici. Ma a differenza di quelli, il nostro artista, cui si potrebbe attribuire la denominazione di Maestro di San Bartolomeo, modella i volumi con un chiaroscuro che sfuma con misurato passaggio dalla luce all'ombra: soluzione formale nuova che egli deve aver apprezzato nell'opera di colleghi italiani impegnati in Ca-

---

<sup>39</sup> M. DE RIQUER, *Heràldica*, cit., p. 442, foto 89.

<sup>40</sup> Vedi *L'Infant Pere d'Aragó i d'Anjou. «Molt graciós e savi senyor»*, a cura di Antoni Conejo da Pena, Valls 2015.

<sup>41</sup> Inquartato in croce di Sant'Andrea con il primo e il quarto con le barre d'Aragona, su fondo argento, il primo, e oro, il quarto, ma questo con barre nere, e il secondo e terzo con fiordalisi su fondo nero, e giogo rosso nel terzo, è lo stemma dell'arcivescovo di Tarragona, Pere Folch de Cardona (1515-1530), figlio illegittimo del conte Joan Ramon Folch de Cardona, che il prelado fece apporre al piede della bella croce reliquiario da lui fatta eseguire a Barcellona, come dichiara il punzone, per la cattedrale tarragonense. Scudo che si ritrova nel sepolcro dei Cardona situato nella stessa cattedrale. Vedi A. MARTÍNEZ I SUBÍAS, in *Millenium. Historia y Arte de la Iglesia Catalana*, Catalogo, Barcellona 1989, p. 448.

<sup>42</sup> MARTÍ DE RIQUER, *Heràldica*, cit., vol. I, p. 226 s; vol.II, p. 566, foto 254, e tav. illustrativa 255.

<sup>43</sup> Un repertorio delle sue opere è in *Jaume Huguet, 500 anys*, a cura di Eulàlia Jardí con la collaborazione di Rosa Alcoy, Catalogo, Barcellona 1993.

talogna, se non nella visione diretta della tecnica dello sfumato nelle realizzazioni di Leonardo a Milano alla fine del secolo XV.

Una stessa indecisione si ricava quando si vuole precisarne la cronologia, perché, come si è detto, accanto ad elementi che denotano una data al terzo quarto del XV secolo, ne coesistono altri che sembrano corrispondere ormai alla fine del XV-primi del XVI secolo.

14. *Tavola con la cacciata di San Gioacchino dal Tempio.* – La tavola (altezza cm 25,4, lunghezza cm 23) sembra appartenere alla predella di un piccolo retablo scultoreo, destinato forse alla devozione privata e dedicato probabilmente a Sant'Anna Meterza o ai due santi genitori della Vergine Maria (fig. 42). Rappresenta l'allontanamento dal Tempio di Gioacchino, ritenuto indegno di presentare le sue offerte perché il suo matrimonio con Anna s'era rivelato sterile.

L'episodio compare nel Protovangelo di Giacomo, un apocrifo del II secolo, la cui stesura più antica giunta fino a noi data però al III-IV secolo, e nello Pseudo Matteo, un riadattamento del testo precedente pervenutoci nella redazione definitiva intorno al VII-VIII secolo. Ma il nostro artista conobbe la storia di Gioacchino e Anna quasi certamente attraverso la narrazione riportata da Iacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea*. Scritta a partire dal 1260 e in seguito rielaborata, quando già circolavano le prime versioni, fino a poco prima della morte dell'autore (1298), l'opera godette di un immediato successo e la sua diffusione si estese presto in tutta Europa come nessun altro testo in età medievale, a parte la Bibbia. La *Legenda aurea*, titolo vulgato dall'originale *Legende sanctorum*, contiene storie attinenti alle vite dei santi e alle solennità festive cristiane, ordinate secondo il calendario annuo liturgico. Come le *Legendae novae* del XIII-XIV secolo, al cui genere appartiene, il testo di Iacopo aveva lo scopo di mettere a disposizione di chi era impegnato nell'attività pastorale un materiale agiografico in forma concentrata, che favoriva gli aspetti universali delle vite dei santi, offrendo nello stesso tempo testi piacevoli ed edificanti, che ancora oggi sono riferimento indispensabile per interpretare la simbologia e l'iconografia delle opere d'arte di contenuto religioso.

Si legge nella *Legenda* al capitolo intitolato alla Natività della Beata Vergine Maria:

“Gioacchino, originario della Galilea e della città di Nazareth, prese per moglie Anna, originaria di Betlemme. Tutti e due erano giusti e tutti e due procedevano secondo i comandamenti del Signore senza allontanarsene. Dividevano tutte le loro sostanze in tre parti, una destinata al Tempio e ai suoi servitori, l'altra ai poveri e ai pellegrini, la terza la riservavano alla loro famiglia e alle sue necessità. Vissero così

per vent'anni, senza aver prole dal loro matrimonio: fecero allora voto al Signore che, se avesse loro concesso di avere una discendenza, l'avrebbero dedicata al suo servizio. Per questa ragione andavano a Gerusalemme tutti gli anni per le tre feste principali. Fu così che Gioacchino salì a Gerusalemme con alcuni della sua tribù per la festa della Dedicazione, e si avvicinò con gli altri all'altare per presentare la sua offerta. Ma il sacerdote lo respinse con sdegno, rimproverandolo di avvicinarsi all'altare senza averne le qualità: a chi era maledetto dalla Legge non era consentito portare offerte al Signore della Legge; e non era neppure lecito che tra i fecondi stesse anche un infecondo, e che fosse lì presente un uomo che non aveva accresciuto il popolo di Dio. Gioacchino non volle neppure tornare a casa tanta era la vergogna che provava, perché anche gli uomini della sua tribù lo avrebbero ingiuriato allo stesso modo. Se ne andò allora con i suoi pastori, e visse con loro per un po' di tempo. Un giorno, mentre era solo, un angelo gli apparve, attorniato da un gran chiarore. Accorgendosi che si era spaventato, lo rassicurò, dicendogli di non aver paura. Disse poi: – Io sono un messaggero del Signore, mandato a te per annunziarti che le tue preghiere sono state esaudite, e che le tue elemosine sono salite al cospetto del Signore; ho visto la tua vergogna e ho visto quanto ingiustamente l'onta della sterilità ti è stata gettata addosso. Dio è vindice del peccato, non della natura [...] Dunque tua moglie Anna partorerà una figlia, e le darete nome Maria. Come voi stessi avete fatto voto, sarà consacrata al Signore sin dal suo concepimento, e sarà piena di Spirito Santo ancor dentro il seno della madre; non vivrà mai fuori fra la gente comune, ma starà sempre nel Tempio del Signore, perché nulla di cattivo possa mai essere pensato di lei. Così come lei nascerà da una madre sterile, altrettanto prodigiosamente da lei si genererà il Figlio dell'Altissimo, e il suo nome sarà Gesù, e attraverso di lui ci sarà la salvezza di tutte le genti<sup>44</sup>.

Nel nostro intaglio Gioacchino scende umiliato i gradini del tempio, tenendo l'agnello del sacrificio rifiutato col braccio sinistro, mentre si stringe l'altro al petto, curvo sotto il peso della vergogna, sospinto dal sacerdote che imperioso gli appoggia la mano sulla spalla. In secondo piano, dietro Gioacchino, sua moglie Anna, col capo reclinato per l'umiliazione, e, dietro il sacerdote, un altro personaggio barbuto, probabilmente un membro della tribù di Gioacchino. La scena è suddivisa in due parti simmetriche rispetto all'asse verticale, ma le figure non coincidono con esso e si dispongono lungo direttrici oblique contribuendo a vivacizzare il loro dialogo gestuale. Il rilievo inoltre è regolato dal rapporto aureo, che ebbe rilevanza estetica durante il Rinascimento italiano e fu frequentemente adottato dagli artisti stranieri che soggiornarono nella Penisola. Tale rapporto, che nel XIX secolo cominciò ad essere chiamato *sezione aurea*, insegna che una quantità può essere divisa in due parti diseguali in modo che la minore stia alla maggiore come

---

<sup>44</sup> I. da Varazze, *Legenda aurea*, cit., pp. 728-729.

questa sta alla quantità intera, determinando nella composizione una struttura asimmetrica, definita dal frate matematico quattrocentesco Luca Pacioli, nel suo trattato *De divina proportione* (1509), una proporzione perfetta, quella cioè che meglio rappresenterebbe l'unità nella diversità.

L'opera, che esibisce vesti e sfondo dorati, fu attribuita alla scuola di Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1488 c. - Toledo, 1561)<sup>45</sup>, importante esponente del Rinascimento spagnolo, e datata al secolo XVI. Le sue caratteristiche formali spingerebbero però a propendere per l'ambito di Bartolomé Ordóñez (Burgos, 1480 c. - Carrara, 6 dicembre 1520)<sup>46</sup>, uno dei maggiori scultori del primo quarto del Cinquecento. In realtà i due artisti hanno molti punti in comune. Entrambi soggiornarono in Italia, dove strinsero rapporti con i maestri del tempo, soprattutto Michelangelo, di cui Berruguete fu allievo durante la sua sosta a Firenze, e a Firenze egli divenne amico inoltre di Andrea del Sarto, di Baccio Bandinelli e dei giovani Jacopo Carucci, detto il Pontormo, e Giovan Battista di Jacopo, soprannominato il Rosso Fiorentino, futuri esponenti della Maniera, dei quali colse alcune soluzioni formali e l'irrequieta animazione compositiva.

Anche Ordóñez, come si è detto, dimorò in Italia<sup>47</sup>, dapprima a Firenze dove guardò all'opera di Andrea Contucci, detto il Sansovino dal suo paese d'Origine (Monte San Savino 1467 c. - 1529) – di cui studiò l'armonia delle forme e la sapienza di modellato del nudo e del panneggio del gruppo del Battesimo di Cristo scolpito nel 1502 per una delle porte del Battistero – e del giovane Michelangelo. Di questi lo colpì l'originalità dell'invenzione, il virtuosismo formale e compositivo, la totale padronanza nel modellato anatomico. Stabilitosi nel 1515 a Barcellona, quattro anni dopo tornava in Italia, dove moriva prematuramente nel 1520.

Consequente alla conoscenza dell'arte italiana del Quattro-Cinquecento e alla frequentazione di Michelangelo è il dinamismo che pervade l'opera di entrambi gli artisti spagnoli. Ma ciascuno di essi evidenzia nel modo di rappresentare le forme un proprio carattere personale, uno stile, che lo

---

<sup>45</sup> Per una disamina dell'attività dello scultore vedi M. ARIAS MARTÍNEZ, *Alonso Berruguete. Prometeo de la escultura*, Palencia 2011.

<sup>46</sup> Un vecchio studio, ma ancora valido, sull'artista è quello di M.E. GÓMEZ-MORENO, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid 1956.

<sup>47</sup> Per l'attività dell'Ordóñez in Italia vedi L. MIGLIACCIO, *Studi su Bartolomé Ordóñez e la sua bottega tra l'Italia e la Spagna*, Università degli Studi di Pisa, a.a. 1989-1990; R. NALDI, *bartolomé ordóñez e diego de siloe due scultori spagnoli a napoli agli inizi del cinquecento*, Napoli 2019.

distingue dall'altro e che diviene elemento determinante per qualsiasi attribuzione.

Nell'opera di Berruguete, come scrive J.M. Azcárate, "lo spirito domina; la forma esterna si piega al contenuto che impronta l'immagine. Da questo lato il suo stile si collega al goticismo latente in Castiglia, anticipando le caratteristiche di un barocco cristiano ed esaltato"<sup>48</sup>. La ricerca dell'effetto espressivo lo porta a considerare affatto secondario il conseguimento plastico dell'idea, a lavorare frettolosamente, spinto dall'urgenza del contenuto spirituale, ad allungare il canone delle figure.

Imprecisioni nelle immagini, instabilità delle figure, poca o nessuna concessione alla bella forma, il fare rapido e tormentato, l'espressivismo sono caratteristiche che Berruguete mantiene lungo tutta la sua produzione e che in parte saranno fatte proprie dagli artisti della sua bottega, ma che non affiorano nell'intaglio cagliaritano.

In Ordóñez invece predomina l'interesse puramente formale mutuato dalle opere fiorentine di Michelangelo, l'originalità dell'invenzione, il superamento degli schemi iconografici tradizionali e la monumentalità del rilievo della Madonna della Scala; la complessità compositiva, la concezione plastico-dinamica della forma, la forza espressiva dei corpi nudi della Centauro-machia; ma anche la straordinaria qualità e perizia tecnica dei suoi rilievi, la sua spiccata personalità che indussero Francisco de Holanda a includerlo tra le aquile del Rinascimento spagnolo. A questo punto *La cacciata di Gioacchino dal tempio* sembra più consentanea all'opera dell'Ordóñez o di un suo discepolo, come conferma anche il suo legame con gli intagli della testa del coro della Cattedrale di Barcellona scolpita da Ordóñez intorno al 1515, in particolare con l'episodio di Giuseppe gettato nella cisterna dai fratelli, da cui sembrano dipendere l'impostazione spaziale, la tipologia dei volti e delle chiome, la scioltezza del modellato e non ultimo il modo caratteristico di rappresentare il vello dell'agnello e le sue fattezze.

La nostra tavola, mostra, nel *modus* affine a quello dell'Ordóñez, di appartenere all'ambito dello scultore burgalese e può datarsi al primo trentennio del XVI secolo.

15. *La Santa Veronica*. – Il quadro (cm 45 x 34), attribuito a scuola cordovana o, più in generale, andalusa del Cinquecento (fig. 43), porta sul retro

---

<sup>48</sup> J.M. AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, in «ARS HISPANIAE. Historia universal del arte hispanico», vol. XIII, Madrid 1958, p. 144.

un'etichetta con la scritta, in francese, *Sante Face peinte sur cuir* e, in calce, *16° Siecle*: una vecchia valutazione che ha il tono di una sintetica *expertise*. È dipinto su un taglio di cuoio, lavorato, nel fondo non figurato, a corsi continui e contigui di piccoli triangoli, che producono una superficie scabra assai decorativa, sulla quale, quando era applicata la doratura (di cui si conservano ancora tracce), si rifrangeva la luce con un effetto molto simile a quello generato nei retabli dal fondo oro.

Un tipo questo di manifattura artistica spagnola detto *guadamecés*; una vera e propria industria che ebbe in Cordova il suo centro più importante durante diversi secoli, sebbene i suoi operatori non si costituissero in gremio che nel 1528. Tuttavia la sua produzione era già in declino alla metà del secolo successivo. I *guadamecés* erano pelli di montone conciate, finemente lavorate, dorate e policromate, che si impiegavano per la decorazione e il rivestimento di pareti, tende, tappeti, cuscini, coperture di letti o di altari, paliotti, retabli, e, come nel nostro caso, quadri devozionali. Come riporta Santiago Alcolea, sono varie le tecniche adottate per la loro decorazione: dal *grabado* (incisione: in cui il punzone scalfisce più o meno profondamente le linee del motivo ornamentale secondo l'effetto che si vuole ottenere) al *repujado* (sbalzo: si effettua battendo o pressando con più o meno forza sul rovescio del cuoio fino ad ottenere il rilievo desiderato grazie alla sua elasticità), al *rebajado* (sfumato: consiste nel pressare sul diritto della pelle per ottenere una superficie pronta per la decorazione), al, infine, *estampado* (stampatura: non è altro che l'industrializzazione della tecnica a sbalzo e si realizza pressando il cuoio con una piastra di legno che ha la decorazione incisa in cavo)<sup>49</sup>. La lavorazione a *estampado*, che permetteva di ripetere l'ornato alla maniera dei tessuti, fu molto usata durante il Cinquecento, epoca della massima produzione dei *guadamecés*.

L'opera, destinata alla devozione privata, raffigura una suora agostiniana che, in aspetto di Veronica, espone dispiegato alla venerazione dei fedeli il telo con impresso il Volto di Gesù incoronato di spine. Ella, che sostiene il bianco lino per le cocche, indossa l'abito di un ordine religioso e non la veste e il copricapo di foggia convenzionale, forse per volontà della committente, che ci piace immaginare appartenente ad uno dei numerosi monasteri spagnoli sottoposti alla Regola di Sant'Agostino. Innescando così una sorta di immedesimazione (l'*einfihlung* freudiano) con la donna privilegiata, Veronica, che ebbe tra le mani la vera immagine del volto del Signore. Il nome Veronica è in realtà una deformazione di vera icona, vera

---

<sup>49</sup> S. ALCOLEA, *Artes decorativas en la España cristiana*, in «ARS HISPANIAE. Historia universal del arte hispanico», vol. XX, Madrid 1975, pp. 331-332.

immagine, appunto, appellativo con cui in Età altomedievale si designavano i ritratti di Gesù considerati autentici – e perciò *acheropiti* – perché legati alla narrazione di Abgar (4 a.C.-50 d.C.), re di Edessa, riportata nella *Historia ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea.

La vicenda di Abgar è raccontata da Simeone Mentafraste nel *Sinassario*, testo liturgico della Chiesa Orientale che, come il *Menologio* della Chiesa Latina, contiene notizie e letture agiografiche in forma compendiarie. Il toparca di Edessa, sofferente di lebbra e di gotta, non trovava rimedio da nessun medico e con nessuna medicina. Saputo dei miracoli che Gesù operava a Gerusalemme, gli inviava un certo Anania, suo segretario e buon ritrattista, col duplice incarico di consegnargli una lettera e di fargli un ritratto il più fedele possibile. A Gerusalemme Anania consegnava a Gesù la lettera, in cui Abgar lo pregava di risanarlo, e si accingeva a farne il ritratto richiestogli, ma non riusciva a vederlo chiaramente per lo straordinario splendore che emanava dal suo volto ed era incapace di conseguenza di fissarlo né di ritrarlo come gli era stato ordinato. Allora Gesù, comprendendo la difficoltà di Anania, chiedeva dell'acqua per lavarsi e un asciugamano, sul quale imprimeva l'immagine del suo viso. Essa diverrà l'immagine *acheropita* più celebre del mondo bizantino: il *Mandyllion* di Edessa, il panno (dal greco *μανδύλιον*) che Gesù stesso avrebbe inviato a re Abgar<sup>50</sup>.

La leggenda della Veronica sorse forse nel V secolo dalla fusione del Vangelo di Nicodemo, un apocrifo del II secolo, con la leggenda di Panea, la città ellenistica situata a nord della Palestina, nella regione delle sorgenti del Giordano, chiamata dal tetrarca Filippo, figlio di Erode il Grande, Cesare di Filippo. Secondo Eusebio la città era la patria dell'emoirroissa, una donna – cui le Memorie di Nicodemo attribuiscono il nome di Veronica – guarita da Gesù, al quale per riconoscenza avrebbe fatto erigere davanti alla sua casa in Cesarea un gruppo statuario che lo raffigurava nell'atto di compiere il miracolo, distrutto nel IV secolo da Giuliano l'Apostata. Ma quasi certamente si trattava di un monumento ad Asclepio e Igea – l'uno dio pagano della medicina e l'altra personificazione della sanità fisica e spirituale – con una dedica alla regina Berenice, fraintesa dai cristiani e probabilmente alla base della leggenda di Veronica<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> *Il Volto Ritrovato. I tratti inconfondibili di Cristo*, Catalogo, Bari 2013, pp. 14-15; vedi anche I. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., pp. 869-870.

<sup>51</sup> ANDREA NICOLOTTI, *Recensione a Joan E. Taylor, What Did Jesus Look Like?* London, Bloomsbury, 2018, pp. 288, in «Annali di storia dell'esegesi», Anno XXXVII, n. 1, Gennaio-Giugno, 2020, pp. 280-281.

Assonanze con la storia di Abgar rivela l'episodio riportato in un altro apocrifo, conosciuto come Ciclo di Pilato, che vede protagonista una donna di nome Veronica. Nel racconto, ripreso da Iacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea*, Tiberio, gravemente malato, avendo saputo che a Gerusalemme c'era un medico capace di guarire ogni genere di male solo con la parola, inviò il suo fedele Volusiano a cercarlo. Il messaggero, recatosi da Ponzio Pilato, gli espose il volere dell'imperatore, chiedendogli dove potesse trovare quel taumaturgo. Questi, che lo aveva fatto uccidere, spaventato, chiese quattordici giorni di tempo. Intanto Volusiano incontrò una matrona di nome Veronica, che aveva conosciuto bene Gesù, e le chiese dove lo si potesse trovare. La donna gli rispose che Pilato per invidia lo aveva consegnato ai Giudei perché fosse condannato e crocifisso. Il messaggero imperiale si mostrò addolorato di non poter portare a buon fine ciò per cui era giunto a Gerusalemme. Ma Veronica lo rincuorò: – Quando il mio Signore girava per la regione predicando io soffrivo molto per la sua lontananza. Allora volli farmi una sua immagine dipinta, perché quando era assente, avessi almeno la consolazione della sua sembianza. Mentre portavo il panno al pittore perché lo dipingesse, il Signore mi venne incontro e mi domandò dove andavo. Quando gli risposi, mi chiese di dargli il panno e me lo rese subito adorno dell'immagine del suo volto. Se il tuo sovrano guarderà con devozione questa sua effigie, subito avrà il beneficio della guarigione. Alla domanda di Volusiano a quale prezzo si potesse acquistare l'immagine, Veronica rispose: – A prezzo di devoto amore. Partirò con te, e porterò l'immagine del Signore per mostrarla all'imperatore. Giunta a Roma Veronica presentò l'immagine a Tiberio, che dopo averla guardata riacquistò la salute. Secondo un'antica tradizione, Veronica avrebbe poi donato l'effigie miracolosa a papa Clemente I (93-102)<sup>52</sup>. Dalle storie sulla *Vera Icona* nacque una iconografica della Veronica che si diffuse per tutta la cristianità<sup>53</sup>. Accanto alle rappresentazioni del *mandylion* (come la bella tavola raffigurante il panno con il volto di Gesù del XIII secolo, nella Galleria Tretyakow di Mosca; o la terracotta della fine del XIV nella lunetta del portale del transetto meridionale dell'ex abbazia benedettina di Heilsbronn in Franconia, con la Sindone e in primo piano il velo della Veronica), compare presto il Velo sostenuto da chierici e adorato dai fedeli (come nella xilografia

---

<sup>52</sup> I. DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., p. 289-290; A. CLEMENTE, *La Sindone e le Veroniche. I veli della Risurrezione*, Milano 2021, pp. 78 ss.

<sup>53</sup> H. PFEIFFER, *L'iconografia della Veronica*, in *Roma 1300-1875. L'arte degli anni santi*, Catalogo, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, Milano 1984, pp. 113-119.

con l'Ostensione del Volto Santo in Stephanus Planck, *Mirabilia Urbs Romae*, 1486 c.; o nella *Famiglia in preghiera davanti alla Veronica*, di anonimo austriaco, 1490 c., Museum of Art di Sarasota, Florida) e il velo col Santo Volto retto dalla Veronica (come nell'affresco di scuola lombarda con *Santa Veronica che regge il velo*, del 1280 c., della chiesa di Santa Veronica ad Hoè Superiore, Lecco; o nella scultura in pietra policromata della metà del XIV secolo di anonimo borgognone, a Digione, Musée des Beaux-Arts; o nell'affresco della Chiesa parrocchiale di San Biagio del 1410 c. a Ravecchia, Bellinzona; o nella *Santa Veronica col velo* di Robert Campin del 1420 c., allo Stadelsches Kunstinstitut di Francoforte). Ma a partire dal XII secolo assistiamo al tentativo di trasferire l'atto della Veronica nel contesto della Passione: nel 1143 Pietro Mallio ripropone l'ipotesi che il velo sia stato impresso dal sudore nell'Orto degli Ulivi; Robert de Boron, nel *Joseph d'Arimathie* del 1191, fa incontrare Veronica con Gesù sulla via del Calvario, quando, pregata dai suoi seguaci, asciuga il volto sudato e insanguinato con un suo panno che portava tra le braccia e, tornata a casa, trova impressa sul panno l'effigie di Cristo. La forma definitiva dell'incontro della Veronica sulla via del Calvario sarà raggiunta da Roger d'Argenteuil intorno al 1300<sup>54</sup>. I primi inserimenti della Veronica nelle scene del Calvario non hanno alcun legame con la Passione, ma sembrano rispondere al desiderio di contemplare la reliquia, che mostra il volto intatto senza alcun segno della Passione. Solo dal XV secolo troviamo immagini della Veronica in cui il volto di Cristo riporta segni di sofferenza, la corona di spine e gocce di sangue (come nella *Veronica con il santo Panno*, del Maestro di Santa Veronica, del 1420 c., Monaco, Alte Pinacothek; o nella tavola della cerchia del Maestro di Liesborn del 1470 c., in cui la donna mostra il velo col volto di Gesù coronato di spine e insanguinato, in Altare della Passione, Hohnekirche, Soest-Westfalen; o *Veronica col Velo impresso del viso sofferente di Gesù sulla via del Calvario*, nel Libro d'Ore del Maestro di James IV di Scozia, 1510-1520, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles). Wilhelm Kalteysen, invece, nel 1450 (Breslavia, Museo nazionale) dipingeva il *Velo di Santa Veronica (Vera Icona)*, col volto di Gesù sanguinante e coronato di spine, senza la figura femminile, ma appeso sul braccio trasversale della Croce.

La Veronica del nostro quadro regge il telo con impresso il viso di Gesù, che ha le sembianze della veneratissima reliquia custodita nella Basilica vaticana. Il *Volto Santo* richiamava a Roma immense folle di pellegrini, che potevano, però, contemplare la reliquia da lontano durante i Giubilei

---

<sup>54</sup> *Il Volto Ritrovato. I tratti inconfondibili di Cristo*, cit., p. 31.

e in occasione di grandi eventi. Ancora oggi, nella quinta domenica di Quaresima si procede all'ostensione del *Volto Santo* dall'alto della Loggia della Veronica. Come la reliquia romana, l'immagine di Cristo ha viso allungato, naso diritto e sottile, bocca piccola sotto i baffi leggeri che scendono verso la barba confondendosi con essa, occhi grandi ed attoniti sotto le sottili sopracciglia arcuate. Ma è la sua sagoma conclusa in tre punte che spinge a credere che il pittore conoscesse la reliquia romana o l'opera di Ugo da Carpi (1524) o una sua incisione. Tuttavia il suo incarnato è lontano da quello fosco, privo di luce dell'immagine vaticana e di quella di Ugo da Carpi, inoltre il nostro Cristo è gravato da una pesante corona di spine, che gli fa sanguinare la fronte ed è assente nelle opere citate. La Veronica presenta, oltre al medesimo fondo di cuoio a *estampado*, forti assonanze di forma e di modalità esecutiva (i volumi del volto rappresentati più dalla linea che dal chiaroscuro, lineamenti generici animati da un'espressione convenzionale ancora di sapore tardogotico) con un dipinto della *Vergine della Antica con San Domenico e San Francesco oranti*, dei primi decenni del XVI secolo, nella collezione sivigliana Torres de Sanchezdalp, copia della celebre *Virgen de la Antigua* della cattedrale di Siviglia, datata al XIV secolo. Pure la Veronica cagliaritana può dunque risalire alla prima metà del Cinquecento, quando la questione luterana, invece di contrastare, contribuiva nel mondo cattolico ad alimentare la devozione verso santi e reliquie, soprattutto nei confronti del *Volto Santo*, "e si faceva strada l'idea che si potesse ottenere una sia pur modesta indulgenza anche in assenza dell'oggetto, ricorrendo ad una riproduzione di esso"<sup>55</sup>.

16. *Tabernacolo ligneo*. – Il tabernacolo ligneo policromato (alto 49 cm) ha struttura ispirata a modelli classici (figg. 44-45). Deriva infatti dall'arco di trionfo romano la porta centinata inquadrata tra paraste ioniche, motivo adottato per la prima volta, nella storia dell'architettura del Rinascimento, da Leon Battista Alberti nella facciata del Tempio Malatestiano di Rimini (1450), ma già apparso, in pittura, nella monumentale incorniciatura architettonica della *Trinità* di Santa Maria Novella a Firenze, affrescata da Masaccio nel 1426-1428, e, in scultura, negli imponenti arconi, prospettivamente scorciati, della *Presentazione dell'ostia alla mula*, nel rilievo dell'altare del Santo (1447) a Padova, di Donatello.

---

<sup>55</sup> *Da San Pietro in Vaticano. La Tavola di Ugo da Carpi per l'Altare del Volto Santo*, a cura di Simona Turriziani e Pietro Zander, Catalogo, Genova 2022, p. 46.

Agli angoli dello spazio tra l'arco che conclude la porta del tabernacolo e la trabeazione che poggiava sui capitelli delle paraste (oggi scomparsa) sono due cherubini dalle ali azzurre, sulle quali posa un telo violaceo, che scende fino alle reni dell'arco, nascosto, però, dalle ali disposte longitudinalmente lungo le paraste: quasi una sorta di sipario che i due angeli tengono sollevato per permettere la visione del Cristo Risorto scolpito sulla porta. Le teste angeliche sono volte verso la porta e la posizione delle loro ali le cui estremità si toccano al centro del tabernacolo, come quelle dei cherubini sull'Arca dell'Alleanza nella cella del Tempio a Gerusalemme<sup>56</sup>, suggerisce l'identificazione del Cristo, raffigurato sulla porta sottostante, con l'Arca biblica, il centro del culto divino. Ma a differenza di quella, preclusa allo sguardo di tutti i mortali, tranne che del Gran Sacerdote, il quale un solo giorno dell'anno, nella festa della Propiziazione (*Kippurīm*), poteva entrare nel Santo dei Santi e contemplarla, Cristo, nuova Arca dell'Alleanza, può essere adorato tutti i giorni in corpo, sangue, anima e divinità nell'ostia custodita nel tabernacolo. Questo attestano i cherubini, che ne cantano le lodi, la gloria e la presenza dimorante nel suo popolo.

In basso, la figura del Risorto, stante sulla lastra tombale, condivide, in perfetta coincidenza, l'asse di simmetria con il suo asse mediano, suscitando un'impressione di grande stabilità. È questo (la griglia costituita dalle mediane e dalle diagonali) uno dei criteri adottati dagli artisti rinascimentali nella costruzione dell'immagine, insieme con lo studio della prospettiva (il fenomeno più caratteristico di quell'età), delle proporzioni del corpo umano (canone ideale di bellezza), dei rapporti armonici tra le parti e l'insieme, e infine, caratteristica prima dell'arte rinascimentale, "la piena valutazione della forma, come presupposto essenziale del contenuto, e il concetto di arte come invenzione e libera creazione"<sup>57</sup>.

Il tabernacolo cagliaritano, proveniente da un retablo scultorio cinquecentesco di una chiesa del territorio valenciano, era interamente dorato, ad esclusione del Cristo risorto e dei cherubini, che hanno però d'oro i capelli ricciuti, ma non restano oggi che il bolo e vaghe tracce di doratura. Gesù ha il corpo nudo coperto in parte da un ampio mantello rosso che poggia per un lembo sulla spalla sinistra scendendo sul braccio dello stesso lato, la cui mano regge l'asta col vessillo anch'esso rosso, il resto del mantello sci-

---

<sup>56</sup> Primo Libro dei Re 8, 7-8.

<sup>57</sup> F. NEGRI ARNOLDI, *Guida alla storia dell'arte, da Giotto all'Età barocca*, Milano 2004, pp. 65-66.

volato dalla spalla destra giunge con bel movimento a coprire il ventre e le gambe, il braccio destro è levato in atto benedicente. Egli, col capo leggermente reclinato, i lunghi capelli che arrivano alle spalle e la barba con la punta divisa in due parti, guarda in basso verso i fedeli in adorazione. Sul costato destro la ferita della lancia sanguina ancora con evidente significato simbolico.

L'adozione delle formule rinascimentali, assimilate attraverso lo studio dei maestri più accreditati e soprattutto l'uso di disegni, incisioni e repertori, che costituivano veri e propri modelli riutilizzati con lievi varianti per diverse composizioni, sono il tramite più idoneo per la ricerca di esempi consentanei col Cristo del nostro tabernacolo.

È questa un'iconografia ben nota, diffusa, salvo alcune piccole varianti, in Europa nella seconda metà del XV secolo e i primi anni del XVI. Pensiamo alla *Resurrezione*, incisa da Martin Schongauer, nel 1470-75, per il ciclo della Passione; alla, precedente, in terracotta invetriata di Luca della Robbia del 1442-1445 (Firenze, Duomo); a quella affrescata da Piero della Francesca nel 1463-65 (Borgo San Sepolcro, Pinacoteca Comunale); alla *Resurrezione* del Perugino, del polittico di San Pietro, del 1496-1500 (Rouen, Musée des Beaux-Arts); all'altra di Raffaello del 1499-1502 (San Paolo del Brasile, Museo d'arte di San Paolo); a quelle di altri artisti che ad essi si ispirarono, ma soprattutto alla *Resurrezione* dipinta da Fernando Llanos nel retablo Maggiore (porte chiuse) della Cattedrale di Valencia nel 1507.

Il Risorto del tabernacolo cagliaritano rivela uno straordinario legame con il Cristo di Fernando Llanos oltre che nella impostazione della figura anche nei più minuti particolari (come, ad esempio, nell'asta, le sferette che concludono i bracci della croce). Tuttavia il nostro autore ha presente anche la *Resurrezione* di Joan de Joanes, del retablo Maggiore della Cattedrale di Segorbe (1530), da cui riprende l'atteggiamento del volto inclinato verso destra con gli occhi che guardano in basso, la barba divisa al mento in due parti, i lunghi capelli che lasciano scoperto l'orecchio sinistro, e il modo di impugnare l'asta, caratteristico di Joan de Joanes. Proprio il confronto con i due grandi artisti valenciani<sup>58</sup> consente di circoscrivere l'esecuzione del nostro tabernacolo entro il primo quarantennio del XVI secolo. Sul retro della porta del tabernacolo, visibile solo al momento della sua apertura è dipinto a monocromo (*grisaille*) un calice sormontato da un'ostia,

---

<sup>58</sup>X. COMPANY, *La Época Dorada de la pintura valenciana (Siglos XV y XVI)*, Albuixech 2007, pp. 318 ss.

allegoria del Salvatore eucaristico. Nella grande ostia della consacrazione è impressa una Crocifissione di ispirazione ancora gotica, il calice, invece, rispecchia quelli catalani dei primi anni del XVI secolo.

17. *Pisside d'argento con Crocifisso di coronamento rimovibile*. – La pisside d'argento (altezza, compresa la croce, cm 17, diametro cm 11) a forma di custodia cilindrica, presenta le caratteristiche proprie di quelle prodotte nelle officine di León, nella omonima provincia spagnola, nell'ultimo quarto del XVI secolo (figg. 46-48).

La cassa ha i bordi modanati e la superficie del corpo cilindrico decorata con una fascia a stampo di rombi rettilinei collegati negli spigoli orizzontali ad altri di maggiore dimensione con lati curvilinei, e negli spazi vuoti un intreccio di steli e foglie. Il coperchio ha corpo convesso che si conclude con un altro più piccolo troncoconico, alla cui sommità modanata si innalza la croce di coronamento rimovibile, che eccezionalmente ancora si conserva originale.

Nel coperchio è inciso a bulino su fondo puntinato un nastro liscio e piano che si svolge in quattro otto verticali separati da altrettanti spazi orizzontali dove s'inseriscono foglie e fiori stilizzati.

La collezione Mascort conserva diversi esemplari di pissidi simili usciti dalle botteghe di León, col marchio dell'assaggiatore Suero de Argüello, documentato approssimativamente dal 1571 al 1596<sup>59</sup>. La nostra pisside manca del marchio dell'assaggiatore, ma ha il punzone co/PA, impresso due volte sul fondo della custodia, che corrisponde all'abbreviatura del cognome dell'argentiere leonese Juan Pacheco, documentato dal 1579 al 1594<sup>60</sup>. La prima notizia si riferisce al suo matrimonio, contratto nel Natale del 1579, con María de Villagimé, figlia dell'argentiere leonese Baltasar Hernández. Sappiamo che il 22 giugno 1583 gli era pagato il calice che aveva fatto per la chiesa di Villanófar, l'anno successivo riparava diversi pezzi d'argento della chiesa di San Marcello di León; infine nel 1594 gli veniva saldata la spesa di un calice che aveva eseguito per la chiesa di Santovenia della Valdoncina. Le opere documentate non coincidono con quelle conservate, ma il punzone co/PA impresso su altre dimostra che dalla sua bottega uscirono

---

<sup>59</sup> L. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, *La platería en la Colección Mascort. Los artífices y sus obras, Siglos XIV-XIX*, Torroella de Montgrí 2022, pp. 261-268.

<sup>60</sup> Per i marchi degli argentieri e assaggiatori spagnoli del XV-XIX secolo vedi A. FERNÁNDEZ, R. MUNOJA, J. RABASCO, *Marcas de la Plata española y virreinal*, Madrid 1992. Il marchio di Juan Pacheco è a p. 138.

i calici custoditi nella parrocchiale di San Juan de Regla di León, di Villimer, dell'eremo di Nuestra Señora de Gracia di Mansilla de las Mulas, di Vegas del Condado, di Sahechores, di Santibáñez e una pisside del monastero cistercense di Santa María di Sandoval<sup>61</sup>, e ora anche la pisside della collezione cagliaritana, e forse alcune di quelle appartenenti alla collezione Mascort non punzionate col marchio dell'argentiere.

18. *Calice e patena in argento dorato (vermeil)*. – Il calice in argento dorato (altezza cm 26,5, diametro coppa al labbro cm 8,5, diametro base cm 15), con patena (diametro cm 12) pur essa dorata, fu eseguito in Spagna, da dove pervenne alla nostra collezione (fig. 49). Non mostra alcun marchio, ma i suoi caratteri stilistici sono propri dello scorcio del XVI secolo-primi decenni del successivo. La coppa, leggermente a campana e a superficie liscia, è separata dal sottocoppa da una semplice modanatura a doppio listello; tra due raccordi con rondella sporgente, è il nodo a vaso cilindrico, che poggia sul piede mediante un collo pure cilindrico; il piede a base circolare ha zoccolo sagomato con ampia superficie convessa. Tutto il calice, ad esclusione di coppa, sottocoppa e raccordo superiore al nodo centrale, è inciso a bulino con cartigli e volute nastriformi di ispirazione manierista.

È questo un tipo di calice comune all'argenteria iberica del XVII secolo, ma la mancanza di punzonatura non consente di precisare il luogo e la data della sua esecuzione. Il modello, realizzato dapprima nelle officine di Madrid nell'ultimo quarto del Cinquecento, si diffuse ben presto in tutta la Spagna. La sua decorazione è confrontabile con quella di alcuni oggetti liturgici degli ultimi anni del XVI secolo, quali la cassetta degli Oli Santi, realizzata a Saragozza nel 1585, nella Collezione Mascort di Torroella de Montgrí (Girona), la navicella con la marca della località, Barbastro (Huesca), di produzione nella seconda metà del secolo XVI, della stessa Collezione Mascort<sup>62</sup>. Ciò spinge a proporre anche per il nostro calice una cronologia alla fine del XVI secolo e una probabile esecuzione in Aragona.

19. *Colonnine tortili dorate*. – Fanno parte della collezione anche due colonnine lignee tortili dorate (alte 57 cm), provenienti dal mercato antiquario

---

<sup>61</sup> M. VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA, *Diócesis de León*, in *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Catalogo, Valladolid 1999, pp. 175-176.

<sup>62</sup> L. DE SANJOSÉ LLONGUERAS, *La platería en la Colección Mascort*, cit., pp. 106-7, 116-117.

catalano (fig. 50), assai probabilmente appartenute ad un tabernacolo o un tronetto per l'esposizione eucaristica di tipo architettonico, come si riscontrano frequentemente nella seconda metà del XVII secolo in Italia, in Spagna e nel resto d'Europa. Pienamente integrati nella cultura artistica barocca pel dinamismo compositivo e gli effetti cromatici e luministici, questi organismi, di forme sempre più ricche e complesse, attingevano, se non superavano, le scenografie dei prospetti delle chiese e dei palazzi di quell'età. Impostati su uno stilobate di disegno mistilineo, assumevano un andamento dinamico accompagnato dalla disposizione delle colonne intorno all'elemento centrale, la porta del tabernacolo o l'ostensorio; una ricca trabeazione completava l'opera, le cui membrature aggettanti accentuavano il movimento e il contrasto chiaroscurale, riecheggiando la foggia dei baldacchini che si innalzavano nelle chiese in occasione delle Quarant'ore o di altre festività religiose.

Le colonnine cagliaritanee a tortiglione sono avvolte in grappoli e tralci vitinei, un motivo di carattere simbolico che conferma la loro originaria collocazione in una suppellettile liturgica. Infatti, la vite, che nella Bibbia è simbolo di fecondità, metafora d'Israele, nel Nuovo Testamento rappresenta Gesù, il Messia. Egli si definisce la vite vera, la fonte sicura della vita. I credenti sono i tralci e se vivono uniti a Lui, come il tralcio vive dalla linfa della vite, godono della vita piena e portano frutti. Connesso al simbolo della vite è quello del vino. Il calice raffigurato sulla porta del tabernacolo rimanda alla celebrazione eucaristica e alla notte in cui Gesù nell'Ultima Cena con i dodici, alla vigilia della sua morte, prende il calice colmo di vino lo fa passare dicendo: "Bebetene tutti: questo infatti è il mio sangue dell'alleanza, che sarà versato per molti in remissione dei peccati"<sup>63</sup>. Il calice indica il dono della vita di Gesù: Egli sarà torchiato come grappolo d'uva, ma il dono di sé trasmette la vita che non muore.

Se risulta quasi impossibile individuare il luogo di realizzazione delle due colonnine, più chiara appare la loro cronologia situabile alla seconda metà del XVII secolo.

20. *Servizio di ampolline d'argento per l'acqua e il vino.* – È composto dalle due ampolline per l'acqua e il vino (altezza 13,5 cm) e da un vassoio portampolle (cm 19 x 12) (fig. 51). L'uso del vassoio fu istituzionalizzato nel messale di Pio V (1570) e, successivamente, nel 1577, San Carlo Borromeo prescriveva che fosse a fondo largo e piatto, privo di decorazioni a ri-

---

<sup>63</sup> Matteo 26, 27-28.

lievo per non compromettere la stabilità delle ampolline. La tipologia più comune è quella del piccolo vassoio ovale a fondo piano con alti bordi concavi, cui appartiene questo della raccolta cagliaritana, percorso poco sotto l'orlo da una fascia incisa a motivi vegetali.

Le ampolline hanno piede circolare modanato, corpo ad anfora con ventre globulare che si restringe nel collo per dilatarsi verso il labbro, su cui poggia il coperchio incernierato a doppia calotta con elaborato anello apicale. Poco sotto l'orlo si apre il beccuccio di linea semplice contrapposto al manico a volute vegetali ad esse. La lavorazione ricercata del manico e dell'anello apicale, contro la semplicità delle forme lisce delle ampolline, propria della produzione navarrese di fine XVII-inizi XVIII secolo, consentirebbe di datare allo stesso periodo la suppellettile liturgica in esame, se la mancanza di marchi e la persistenza di forme e ornati propria di una tipologia tradizionale, non ci spingessero ad adottare un atteggiamento più cauto nell'attribuire una cronologica, che potrebbe comunque spingersi non oltre la prima parte del XVIII secolo.

21. *Brocchetta d'argento per acqua o vino.* – Il recipiente (altezza cm 11), con coperchio a calotta incernierato, ha pancia globulare che, a circa un terzo dell'altezza totale del corpo, continua con andamento cilindrico (fig. 52). Sul collo s'appoggia il beccuccio leggermente modellato, che sporge all'altezza del labbro, mentre dalla parte opposta è il manico ad S, a doppia voluta di elementi vegetali. Sul lato del beccuccio e intorno ad esso si svolge una decorazione a bulino con grandi e rigonfie volute di disegno tardo barocco, che persuade a datare anche la brocca alla fine del XVII-inizi XVIII secolo.

22. *Crocifisso in avorio su croce d'ebano.* – Alla raccolta appartiene pure un Crocifisso d'avorio su croce d'ebano (altezza del Cristo cm 18, altezza della croce cm 41) (fig. 53). Cristo, fissato alla croce con quattro chiodi, è raffigurato ancora vivo col viso rivolto a sinistra e leggermente alzato, gli occhi aperti, levati al cielo e la bocca dischiusa, ormai spirante.

Gesù era stato rappresentato vivente sulla croce già dalla fine del IV-inizi V secolo nel cofano d'avorio per ostie o reliquie, conservato al British Museum di Londra e, qualche decennio dopo, nella porta lignea di Santa Sabina a Roma. Nelle due figurazioni è nudo, cinto soltanto dal *subligaculum*, una stretta fascia avvolta intorno ai fianchi che scende sul davanti a coprire i genitali, gli occhi aperti guardano davanti a sé e il volto non esprime alcuna sofferenza.

renza: egli è il Cristo vivo trionfante sulla morte. Nel VI secolo, sotto l'influsso dei monofisiti seguaci del docetismo di Eutiche, si assiste in Siria ad una nuova iconografia del Crocifisso in veste sacerdotale. Nell'*Evangelario* conservato nella Biblioteca Laurenziana di Firenze, illustrato dal monaco siriano Rabula nel 586, la Crocifissione rappresenta Cristo non più nudo ma vestito di una lunga tunica senza maniche, il *colobium*, che gli scende fin quasi alle caviglie. Il Signore, barbuto, conformemente alla tradizione siriana, che sarà la più seguita nei secoli successivi, è crocifisso con quattro chiodi (i piedi accostati sono infatti inchiodati singolarmente), si erge sulla croce in tutta la sua maestà con gli occhi aperti e il capo leggermente volto verso destra. Più che la vittima condannata ad una morte disonorevole, egli diviene così il supremo sacerdote della Nuova Legge. L'immagine del Crocifisso rivestito del *colobium* giunse in Occidente con la diaspora dei monaci siriani provocata dall'invasione musulmana del 636, ma ebbe larga diffusione nel secolo successivo, quando la disputa iconoclasta spinse molti artisti orientali a rifugiarsi a Roma. Benché l'Occidente abbia preferito alla formula siriana, che sembrava dapprima dover prevalere, quella di ascendenza greca, che vuole il Cristo ignudo sulla croce, il tipo orientale risulta abbastanza comune in Europa dal IX alla fine del XII secolo. A partire dall'XI secolo si comincia a rappresentare il Cristo morto sulla croce. La testa abbandonata sulla spalla destra, gli occhi chiusi, il corpo accasciato. Nulla è rimasto della sua maestà regale, egli è ormai soltanto un suppliziato che ispira compassione. Le prime immagini di Cristo crocifisso in atteggiamento doloroso apparvero, in realtà, nel mondo occidentale, accanto all'iconografia siriano-bizantina, sin dallo scorcio del X secolo, come attesterebbe un disegno a penna del *Salterio* di Winchester, conservato al British Museum e datato alla fine del X secolo, dove per la prima volta il Crocifisso è raffigurato morto, con gli occhi chiusi, la testa reclinata sulla spalla destra e le ferite delle mani, dei piedi e del costato evidenziate da un fiotto di sangue. L'effigie di Cristo, "agnello immolato sull'altare della croce per assumersi i peccati del mondo"<sup>64</sup>, nell'abbandono al dolore e alla morte diveniva poi, nel secolo XII, la risposta più eloquente all'eresia catarica, che, rifiutando il principio dell'incarnazione divina, attribuiva al Salvatore, sulla base degli stessi testi evangelici e specialmente delle lettere paoline semplicisticamente interpretati nei loro fondamentali aforismi morali, un corpo soltanto apparente. La sua sofferenza era, infatti, la dimostrazione della sua umanità. Egli si era fatto carne per condurre con la sua passione e mor-

---

<sup>64</sup> *Meditazione di Jean de Fécamp* riportata in G. DUBY, *L'arte e la società medievale*, Bari 1977, p. 103.

te l'uomo alla redenzione, liberandolo dal potere del Nemico, e renderlo partecipe alla stessa vita divina. Gesù piagato, morto sul patibolo, invece del Dio trionfante, vivo, innalzato sulla croce in atteggiamento sacerdotale, risultava così la più efficace propaganda visiva dell'ortodossia cattolica. Alla fine del XIII secolo si affermava in Renania il tipo di Crocifisso gotico doloroso, esemplificato nella sua più atroce coerenza in quello di S. Maria in Campidoglio di Colonia, eseguito prima del 1304. Esso rappresenta con immediatezza terrificante un'immagine di pietà e di sofferenza estreme nel corpo ridotto quasi a scheletro, le braccia e le gambe scarnite, la faccia alterata dai patimenti inumani, le piaghe che coprono il petto e il ventre, le raccapriccianti ferite prodotte dai chiodi conficcati nelle mani e nei piedi<sup>65</sup>. Tale tipo si propagò rapidamente nel resto d'Europa. In Italia la violenza espressiva di matrice transalpina lascia ben presto il posto all'equilibrio delle proporzioni e alla misura classici, come testimonia il *Crocifisso* di S. Maria Novella a Firenze, scolpito da Filippo Brunelleschi negli anni Venti del '400. Regola italiana e patetismo nordico sono i due poli, pur con interferenze da entrambe le parti, cui guarderanno di volta in volta gli artisti europei nella figurazione del Crocifisso. Verso il 1540 Michelangelo Buonarroti disegnava per Vittoria Colonna una Crocifissione in cui riprendeva il tema del Cristo vivente, una figura titanica che si solleva dalla croce con movimento rotatorio, la testa eretta e gli occhi aperti, prima immagine del *Christus vigilans* che si affianca alle precedenti raffigurazione del *Christus triumphans* e del *Christus patiens*. Dopo di allora la nuova iconografia ebbe larga diffusione come mostrano le opere del medesimo soggetto di El Greco, Guido Reni, il Guercino, Antoon van Dyck, Rubens, per non citare che i più famosi.

Il Crocifisso d'avorio della collezione cagliaritana segue il tipo del *Christus vigilans*, frequente nei piccoli Crocifissi di meditazione privata, come questo. La sua stesura fluida, quasi impressionistica, la corona di spine ad ampio intreccio, il *subligaculum*, ossia la fascia che gli cinge i fianchi e si svolge con andamento sinuoso, lo pongono in stretta relazione con un gruppo di Crocifissi eburnei del XIX secolo.

23. *Croce astile in argento*. – A croce latina (altezza totale cm 44, larghezza cm 22,8), ha bracci rettilinei terminanti con perla sorretta da un semicono ad andamento concavo (figg. 54-55). Dall'incrocio dei bracci si dipartono

---

<sup>65</sup> G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, Lipsia 1938, p. 145 s.

raggi lanceolati di varia lunghezza. La sua superficie, delimitata da una fascia perimetrale continua rettilinea, si adorna di motivi geometrici a rombi lisci susseguenti, su un campo percorso da sottili incisioni rettilinee parallele tra loro. Un nodo cilindrico raccorda la croce al tubo d'innesto all'asta. Sul recto della croce Cristo vivo, in lamina sbalzata, distende le braccia e volge il capo verso l'alto, sul verso, sempre in lamina sbalzata, è la Vergine Maria, che secondo l'iconografia dell'Immacolata Concezione, posa i piedi sulla falce di luna. La mancanza di decorazioni, tranne che sui bracci della croce, la nuda geometria dell'insieme rende difficile proporre una datazione, tanto più che alle immagini del Cristo e della Vergine di impronta sei-settecentesca si contrappone la decorazione della croce, troppo schematica per appartenere allo stesso periodo. Anche il fusto con nodo cilindrico, nella sua "modernità" deco, spinge a una cronologia al primo trentennio del XX secolo.

## APPENDICE FOTOGRAFICA





Fig. 1. Tavoletta assiro-babilonese con scrittura a caratteri cuneiformi, seconda metà del III millennio a.C., argilla, cm 3 x 3.



Fig. 2. Chiodo di fondazione sumerico, seconda metà del III millennio a.C., argilla, l. cm 14.



Fig. 3. Stylus o ago crinale, II-III sec., ferro o bronzo, l. cm 15 c.



Fig. 4. Statua di filosofo, III-IV sec., marmo, h. cm 40.



Fig. 5. *Ladrillo*, fine IV-inizi V sec., terracotta, cm 40 x 24,8.



Fig. 6. Orecchini per nozze visigoti, recto, VI-VII sec., oro, paste vitree e filigrana, l. cm 5,8, d. cm 2,2.



Fig. 7. Orecchini per nozze visigoti, verso.



Fig. 8. Orecchini per nozze visigoti, particolare.



Fig. 9. *Azulejos* valenciani, XV- XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 10. *Azulejos* valenciani, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 11. *Azulejo* valenciano, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 12. *Azulejo* valenciano, sec. XVI, ceramica smaltata, cm 22 x 11.



Fig. 13. *Azulejo* valenciano, sec. XVI, ceramica smaltata, cm 22 x 11.



Fig. 14. *Azulejos* catalani, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 15. *Azulejos catalani*, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 16. *Azulejo catalano*, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 9,5 x 9,5 c.



Fig. 17. *Azulejos catalani*, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 18. Azulejos catalani, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 19. Azulejo catalano, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 20. Azulejo catalano, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 21. Azulejo catalano, XV-XVI sec., ceramica smaltata, cm 11 x 11 c.



Fig. 22. *Azulejo* sivigliano, XVI sec., ceramica smaltata con tecnica ad arista, cm 8 x 8.

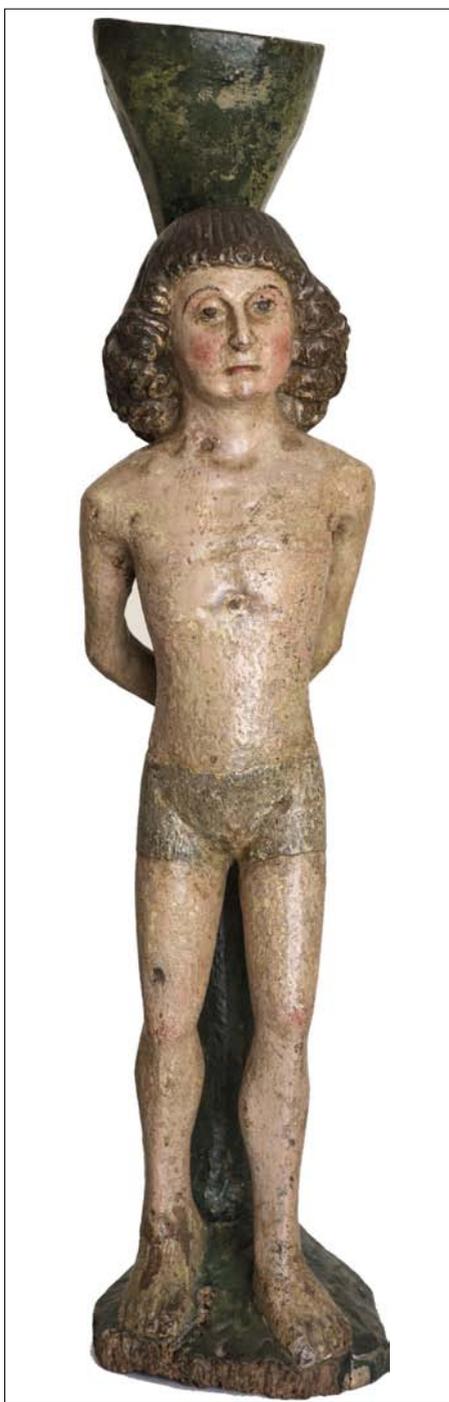


Fig. 24. San Sebastiano, particolare del volto.

Fig. 23. San Sebastiano, statua lignea policroma, XV secolo, h. totale cm 63, h. del santo 52 cm.



Fig. 25. Gesù Bambino, statua lignea policroma, XVI sec., h. cm 34,5.



Fig. 26. Gesù Bambino, veduta laterale.



Fig. 27. Gesù Bambino, particolare del volto.



Fig. 28. Pannello ligneo con intaglio *flamboyant*, XV sec., cm 32 x 20.



Fig. 29. Cassapanca lignea, sec. XV, pioppo, cm 118 x 70.

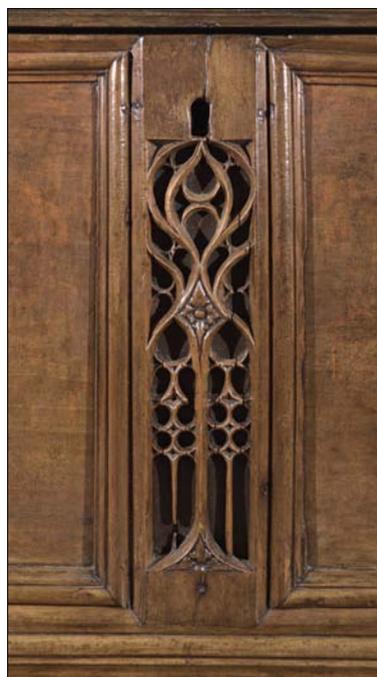


Fig. 30. Cassapanca lignea, particolare.



Fig. 31. Maestro di San Vincenzo, San Michele e Crocifissione, ultimo ventennio del XV sec., scomparto mediano e *cimal* di retablo, tempera su tavola, cm 220 x 57.

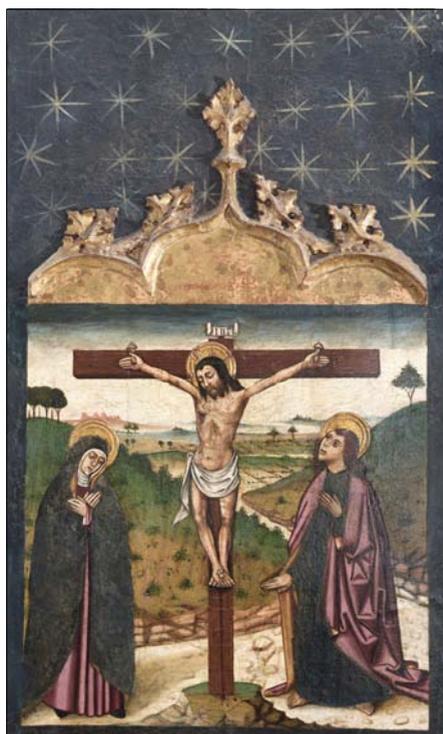


Fig. 32. Maestro di San Vincenzo, *cimal*.



Fig. 33. Maestro di San Vincenzo, particolare del volto di Cristo.



Fig. 34. Maestro di San Vincenzo, scomparto mediano con San Michele.



Fig. 35. Maestro di San Vincenzo, particolare del volto di San Michele.



Fig. 36. Maestro di San Vincenzo, particolare del demonio.



Fig. 37. Maestro di San Bartolomeo, San Bartolomeo, fine XV-inizi XVI sec., scomparto mediano di retablo, tempera su tavola, cm 145 x 71.



Fig. 38. Maestro di San Bartolomeo, particolare del demonio.



Fig. 39. Maestro di San Bartolomeo, particolare del libro.



Fig. 41. Maestro di San Bartolomeo, particolare con stemma dell'offerente.

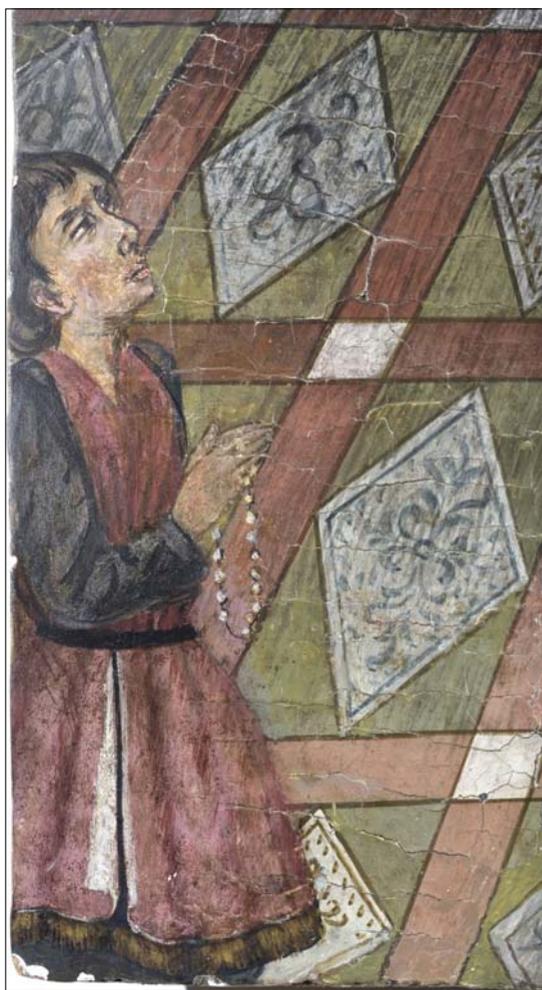


Fig. 40. Maestro di San Bartolomeo, particolare dell'offerente.



Fig. 42. Bartolomeo Ordóñez (ambito), Cacciata di San Gioacchino dal Tempio, primo trentennio del XVI sec., legno policromo, cm 25,4 x 23.



Fig. 43. La Veronica, prima metà del XVI secolo, pittura su cuoio, cm 45 x 34.

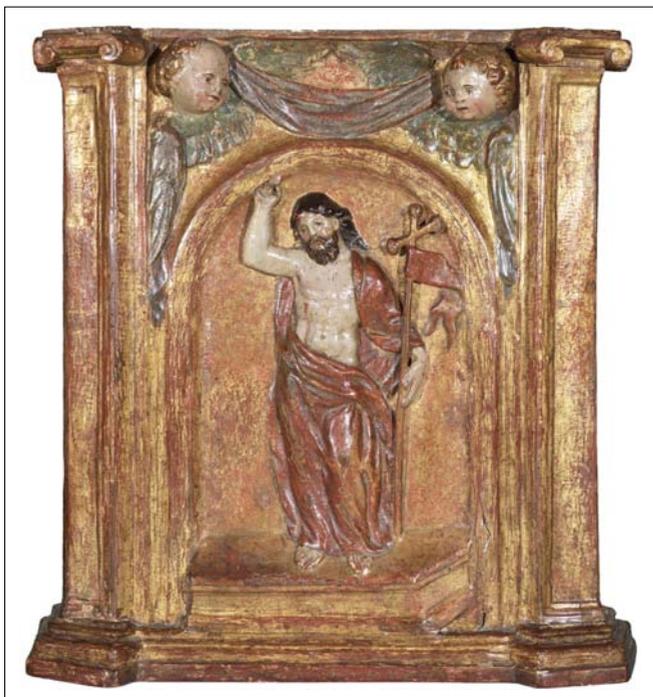


Fig. 44. Tabernacolo, primo quarantennio del sec. XVI, legno policromo, h. cm 49.



Fig. 45. Tabernacolo, retro porta.



Fig. 46. Pisside con Crocifisso rimovibile, ultimo quarto del sec. XVI, argento sbalzato, stampato, cesellato, a bulino e a fusione, con marchio co/PA, h. cm 17 (compresa la croce), diametro cm 11.



Fig. 47. Pisside con Crocifisso rimovibile, particolare della decorazione.



Fig. 48. Pisside con Crocifisso rimovibile, marchio co/PA dell'esecutore.

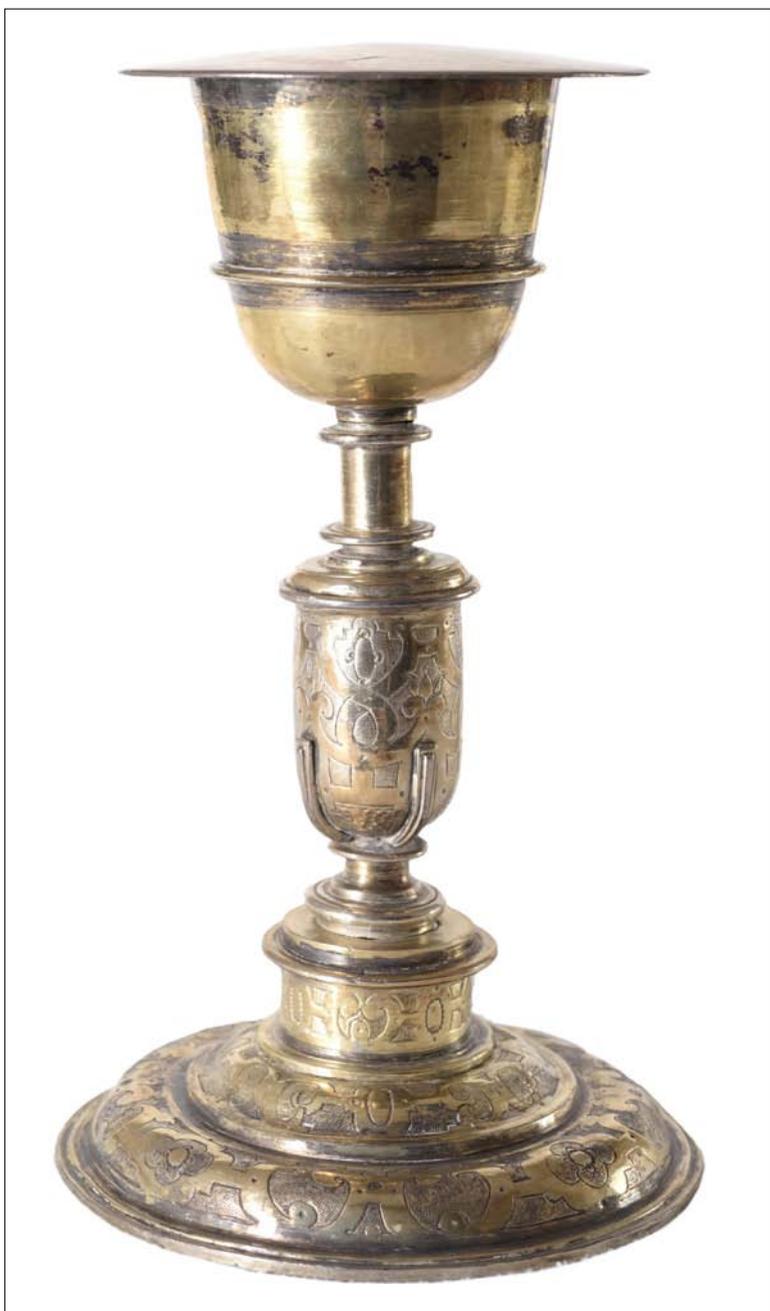


Fig. 49. Calice e patena, fine XVI sec., argento dorato, sbalzato, cesellato e a bulino, h. cm 26,5, diametro coppa al labbro cm 8,5, diametro base cm 15; diametro patena cm 12.



Fig. 50. Colonnine tortili dorate, seconda metà del XVII sec., legno dorato, h. cm 57.



Fig. 51. Servizio di ampolline liturgiche per l'acqua e il vino, fine XVII-inizi XVIII sec., argento, sbalzato, cesellato e a fusione, ampolline h. cm 13,5, vassoio cm 19 x 12.



Fig. 52. Brocchetta liturgica per acqua o vino, fine XVII-inizi XVIII sec., argento, sbalzato, cesellato, a bulino e a fusione, h. cm 11.



Fig. 53. Crocifisso, sec. XIX, avorio su croce d'ebano, h. Cristo cm 18, h. croce cm 41.



Fig. 54. Croce astile, recto, primo trentennio XX sec., argento, sbalzato, cesellato e a fusione, h. totale cm 44, larghezza cm 22,8.



Fig. 55. Croce astile, verso.

PIETRO MELONI

LA “COLOMBA” NELL’ARTE E NELL’EPIGRAFIA,  
NELLA POESIA CLASSICA E NELLA LETTERATURA,  
NELLA VISIONE BIBLICA E CRISTIANA\*

SOMMARIO: 1. La colomba simbolo della pace. - 2. La tradizione classica. - 3. La visione biblica e cristiana. - 4. La visione dei Padri della Chiesa. - 5. La storia dell’arte e la storia dell’epigrafia. - 6. Conclusione.

1. *La colomba simbolo della pace.* – La *colomba* è stata raffigurata fin dai tempi antichi nella pittura e nella scultura per manifestare l’anelito dell’uomo alla pace e all’amore. Gli *uomini dei campi* vivevano accanto alle colombe e ascoltavano la loro voce, gli *artisti* raffiguravano il candore della colomba negli affreschi e nelle statue, i *poeti* cantavano i suoi sentimenti nelle poesie e nelle favole, gli *scienziati* studiavano le sue qualità nelle scienze naturali, i *sapienti* proponevano agli uomini di imitare le sue “virtù”<sup>1</sup>. In tutti i paesi del mondo la colomba era presente nei mosaici dei templi, nei dipinti delle ville, nei marmi delle tombe<sup>2</sup>.

---

\* *Dedico il presente articolo alla memoria di Renata Serra, simpatica collega e amica, geniale pittrice della storia dell’arte in Sardegna.*

<sup>1</sup> Gli uomini dell’antichità vivevano in sintonia con gli animali e ascoltavano la loro voce, imparando sapientemente a imitare le loro “virtù” e ad evitare i loro “difetti”. Spesso chiamavano le persone con i nomi degli animali per definire le loro caratteristiche. La mitologia classica era una miniera di immagini simboliche di animali e di piante, e la Bibbia valorizzava i loro significati simbolici innalzandoli a vertici umanissimi. Il cristianesimo fece tesoro delle interpretazioni classiche e bibliche, mettendo in luce i valori umani e spirituali, e non ebbe timore di descrivere con l’immagine della colomba il Messia e lo Spirito Santo, la Chiesa e la persona credente, la Pasqua e la Pentecoste.

<sup>2</sup> Per una visione globale della colomba “simbolo di pace” e “maestra di vita” si vedano W. STENGEL, *Das Taubensymbol des Heiligen Geistes*, Strassburg 1904; J.P. KIRSCH, *Colombe*, in «Dictionnaire d’Archéologie chrétienne et de Liturgie», III, 2, Paris 1914, coll. 2198-2231; FR. SÜHLING, *Die Taube als religiöses Symbol in der christlichen Altertum*, Freiburg i.B. 1930; A. GHIGI, *Colombi*, in «Enciclopedia Italiana», Roma 1931, pp. 778-784; L. DE BRUYNE, *Colomba*, in «Enciclopedia Cattolica», III, Roma 1949, coll. 1994-1995; B. BRIESENK, *Taube*, in «Lexicon für Theologie und Kirche», 9, Freiburg i.B. 1964, coll. 1307-1308; H. GREEVEN, Περὶ τερὰ, in «Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testa-

La Sardegna custodisce molte immagini della colomba nelle epigrafi delle chiese e nei monumenti sepolcrali, unita spesso ad una dedica alla persona cara defunta. Una maestosa colomba con il ramoscello d'olivo nel becco era incisa in un'iscrizione marmorea dedicata all'illustre defunto in località *Columbaris* nell'antica città di *Cornus*<sup>3</sup> (figg. 1-2). Nella città di *Calaris* una colomba era raffigurata nell'epitaffio del defunto cristiano *Quodvultdeus*<sup>4</sup>. Nella cittadina di *Turris Libisonis* in una epigrafe dedicata al *vir clarissimus Martialis* era scolpita dinanzi alla croce una coppia di colombe<sup>5</sup>.

Nelle iscrizioni cristiane dell'impero romano erano ricordate moltissime donne di nome *Columba*<sup>6</sup>. A Pompei si poteva ammirare la colomba nelle pitture delle ville, negli affreschi dei tribunali, nei mosaici delle terme. A Roma era presente nei cimiteri pagani, giudaici e cristiani, nelle nuove basiliche, nelle austere catacombe, soprattutto a San Callisto, Santa Domitilla, Santa Priscilla. Le parole e le immagini ravvivavano nel cuore dei familiari una "celestre corrispondenza d'amorosi sensi", risvegliavano nel pensiero degli amici il ricordo della persona defunta, domandavano ai viventi un'affettuosa preghiera. La luce della speranza illuminava le tenebre della morte e nel silenzio sembrava che sgorgasse dalle immagini l'antico ammonimento cristiano: *Memento homo quia pulvis es*.

---

ment», VI, pp. 63-72; *Thesaurus Linguae Latinae*, s.v. *Columba*, pp. 1730-1733; C. MANCA, *Il simbolismo della colomba nei Padri della Chiesa*, Tesi di laurea dell'Università degli Studi di Sassari, nell'Anno Accademico 1973-1974; M.P. CICCARESE, *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, I, Bologna 2002, pp. 335-356; M.W. LIBAMBU, *Colomba*, in «Dizionario Patristico e di Antichità Cristiane», I, Genova-Milano 2002, coll. 1112-1113.

<sup>3</sup> A. MASTINO, *Cornus nella storia degli studi*, Cagliari 1979, pp. 147-149, n. 69 e p. 156, n. 76. L'iscrizione della colomba di *Cornus* si trova ora nel "Museo archeologico comunale" di Cuglieri.

<sup>4</sup> G. SOTGIU, *ILSard.* I, 300; X, 7760 e 7791.

<sup>5</sup> G. SOTGIU, *ILSard.* I, p. 301, n. 300; inoltre G. SOTGIU, *ANRW* II,1, Berlin-New York, p. 596, B 75, che riporta l'epigrafe della "tabula ansata" dedicata alla defunta "Septimia Musa": *D(o)m(in)ae suae coniugi bone femine Septimiae Musae quae vixit ann(is) XXXXVII me(nsibus) V di(ebus) XV. Refrigeres in nomen (Christi) in pace* (fig. 3). La città di *Turris Libisonis* è menzionata nel primo secolo d.C. da PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia* III,7,85 e nel secondo secolo da TOLOMEO, *Geographia* III,3,5.

<sup>6</sup> *CIL* II,7, dove è menzionata una *famula Christi* di Cordova chiamata "Colomba". Per una visione generale delle testimonianze epigrafiche occidentali si veda P. GROSSI GONDI, *Trattato di epigrafia cristiana latina e greca del mondo romano occidentale*, Roma 1920.



Fig. 1. La colomba di Columbaris, Cornus (Salvatore Ganga, da Mastino, Cornus).



Fig. 2. La nave e la colomba. Lastra tombale di Maximus da Columbaris, Cornus, *AE* 1979, 309 (Salvatore Ganga, da A. Mastino, Cornus).



Fig. 3. Simboli cristiani sulla tomba a cassone di Septimia Musa e Dionisius: 4 colombe ai lati (A. Mastino).

2. *La tradizione classica.* – Il ritorno dell'uomo alla terra, dalla quale era stato generato, era la definitiva risposta all'universale desiderio di scoprire il mistero della vita, espressa in un linguaggio arcano, enigmatico, mitologico: "Coloro che parlarono di Dio velarono di mistero gli inizi dei fatti e affidarono la verità agli enigmi e ai simboli, alle allegorie e alle metafore"<sup>7</sup>. L'*arte* dipingeva i verdeggianti paesaggi variopinti, nei quali risuonava l'invito a gustare la bellezza della natura, animata dalla presenza degli animali, dei ruscelli e delle piante. La *poesia* innalzava un inno al mistero della vita divina e della vita umana, infondendo un soffio di speranza ai sogni degli uomini. La *filosofia*, nata dallo stupore dell'uomo nella contemplazione delle meraviglie del cosmo, suscitava il desiderio di scoprire l'*arché* delle cose, il principio primo della realtà, la sorgente della vita<sup>8</sup>. E donava all'uomo una regola d'oro: Vivi obbediente alla natura!

Negli affreschi e nei dipinti risplendevano i prati in fiore abitati da animali di ogni genere, soprattutto esseri alati, tra i quali primeggiava la colomba, ammirata e venerata da tutti i popoli della terra. Agli uccelli veniva attribuita un'origine divina, un'energia profetica, una sembianza della divinità. Gli astri del firmamento, somiglianti a figure di animali e di piante, ispiravano agli astronomi i nomi delle stelle. Una costellazione vicina al "Cane Maggiore" era chiamata "Colomba".

Nell'*Assiria*, erede del mondo sumerico ed accadico, era rappresentata come una colomba la dea *Isthár*, figlia della Luna e sorella del Sole, che era stata allevata dalle colombe, teneva una colomba nel palmo della mano e viaggiava su un carro trainato dalle colombe. Il suo nome era *perash Isthara*, ossia "uccello di *Isthár*", che in greco divenne *περιστέρα*.

Quando l'Assiria si unì a Babilonia, sua storica alleata e storica rivale, nacque il regno assiro-babilonese, che nel IX secolo fu governato dalla sposa del re Nino, la regina *Semiramide*, il cui nome significava "amica dei colombi". Era stata nutrita come la dea *Istar* dalle colombe e alla fine della vita era volata in cielo come una colomba. Nelle pitture, nelle ceramiche, nei bassorilievi, nei vasi, nelle monete, nei sigilli regali, veniva effigiata come una colomba<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromati* V,4,21,4.

<sup>8</sup> "È proprio del filosofo l'esser pieno di meraviglia, né altra origine ha il filosofare se non la meraviglia" (PLATONE, *Teeteto* 155d). Talete di Mileto, padre del pensiero filosofico, scelse come principio primordiale l'*acqua*, e contemplando le stelle – secondo la emblematica leggenda – cadde nel pozzo.

<sup>9</sup> Per un quadro generale dei miti antichi si veda A.S. MERCADANTE, *Dizionario universale dei miti e delle leggende*, Ed. Newton-Compton, Roma 2002.

Queste descrizioni leggendarie inducevano a ritenere *Semiramide* una figura mitologica, anche perché il suo nome non appariva nelle liste regali conservate accuratamente nei documenti cuneiformi. Molto probabilmente Semiramide era da identificare con la moglie del re *Shamshi Adad V*, sovrano dell’Assiria dall’823 all’811 a.C., la regina *Shammuramat*, che fu chiamata *Semiramis* da Erodoto. Lo storiografo greco affermava di aver raccolto le memorie della regina e la riteneva sposa del nuovo re *Nino*, mitico fondatore eponimo di *Ninive*, che era stata la ideatrice dei giardini pensili di Babilonia, considerati una delle “sette meraviglie del mondo”<sup>10</sup>.

Semiramide passò alla storia come una donna dissoluta, e questa fama attraverso lo scrittore iberico Paolo Orosio di Braga si diffuse nel Mediterraneo e giunse fino a Dante Alighieri. Il poeta incontrò la regina nel cerchio dei lussuriosi dell’inferno, descrivendola con parole forti ed aspre: Fu imperadrice di molte favelle. / A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fe’ licito in sua legge / per torre il biasmo in che era condotta. / Ell’è Semiramis, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa: / tenne la terra che ‘l Soldan corregge (*Inferno* V, vv. 52-57).

Due secoli dopo assunse il governo dell’Assiria il re *Assurbanipal*, chiamato dai Greci *Sardanapalo*, sovrano dal pugno di ferro e uomo di cultura, tanto che si vantava di saper leggere e scrivere – cosa un po’ rara tra i sovrani mesopotamici – ed era appassionato di storia e letteratura. Egli governò il regno dal 668 al 627 a.C., vivendo nel palazzo reale della città nella quale era nato, e inviava i suoi scribi in tutto l’impero a raccogliere documenti storici e giuridici, con l’intenzione di fondare la Biblioteca Reale.

A tal fine edificò un artistico palazzo, nel quale collocò migliaia di documenti in scrittura cuneiforme, i cui più preziosi erano i testi letterari: l’*Enuma elis* storia della creazione, il Mito di *Adapa* il primo uomo sulla terra, l’*Atrahasis* racconto del diluvio universale, l’*Epopoea di Gilgamesh* re di Uruk, il testo poetico più antico del mondo, risalente a 1800 anni avanti Cristo, attorno al tempo del re Hammurabi<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> ERODOTO, *Historiae* I, 184; CTESIA DI CNIDO, *Persikà* XXIII, che descrisse la storia della Persia e dell’Assiria, alla quale attinse DIODORO SICULO, *Bibliotheca historica*, libro II, e nel IX secolo per la celebre *Bibliotheca* il patriarca Fozio di Costantinopoli.

<sup>11</sup> L’*Epopoea di Gilgamesh*, l’*Enuma elis*, il *Libro di Adapa* e l’*Atrahasis*, furono rinvenuti nell’anno 1849 dal diplomatico archeologo inglese Austen Henry Layard tra le rovine del palazzo reale di Ninive; altri testi scoprì nel 1852 l’archeologo siriano Hormuzd Rassam, e tutto fu portato al British Museum di Londra. La Biblioteca Reale divenne l’emblema della città di Ninive, splendidamente situata sulla riva orientale del fiume Tigri, vicino all’odierna Mosul in Iraq. Fu distrutta nel 612 dai Medi di Persia, in coalizione con gli Sciti e

Nella *Fenicia* la dea assira *Isthár* prese il nome di *Astarte*, dea dell'amore e della maternità, nell'aspetto di una colomba circondata da stuoli di colombe, mentre nel *Regno Punico di Cartagine* si identificò con la madre mediterranea *Tanit*. E il loro culto si diffuse in tutto il mondo occidentale. Nell'*Egitto* la colomba, simbolo del matrimonio e della longevità, veniva dipinta nei papiri e nei cartigli, e in modo particolare negli affreschi delle tombe faraoniche, come auspicio e segno d'immortalità. Nella *Persia* e nell'*India* la devozione alla dea dell'amore era accompagnata dalla credenza popolare che il Sole fosse geloso del lucente candore della colomba, e lei discese nel regno delle tenebre per portare messaggi di consolazione ai familiari dei defunti.

Nell'antica *Grecia* la colomba era sacra ad *Afrodite*, dea dell'amore, nata tra le onde del mare dalla spuma fecondata dal seme di Urano, caduto dall'Olimpo tra i flutti dell'isola di Cipro o di Citera<sup>12</sup>. La sua nascita prodigiosa fu narrata da Esiodo, mentre un'altra tradizione la riteneva figlia di *Zeus* e *Dione*. A Roma fu chiamata Venere, madre di Enea. Il suo carro veniva trainato dalle colombe e lei teneva una colomba sul palmo della mano. Il figlio *Eros* gareggiava un giorno con la madre a raccogliere fiori nel giardino, e stava per superarla perché era più svelto di lei, quando apparve in soccorso di Afrodite una ninfa di nome *περιστερά*: la dea vinse la gara e scelse la colomba come uccello a lei sacro.

Il culto di Afrodite si diffuse in molti santuari del Mediterraneo, che celebravano in suo onore i riti sacri e allevavano con cura le colombe per i festeggiamenti. Il tempio più caro alla dea era l'*Artemision* di Efeso, il santuario più grande del mondo – il doppio del Partenone – considerato una delle “sette meraviglie del mondo”. Era sempre affollato di fedeli che chiedevano grazie e acquistavano le statuette della “dea della fecondità”, che in Anatolia aveva preso le sembianze di Artemide<sup>13</sup>.

---

i Babilonesi; il Palazzo Reale fu incendiato e molte tavolette d'argilla andarono distrutte, mentre le tavole di cera si sciolsero. Al British Museum sono custodite circa 31.000 tavolette con 10.000 documenti, tra i quali alcuni papiri. Il poema *Epoepa di Gilgamesh* fu identificato, pubblicato e tradotto dall'assiriologo londinese George Smith, che morì giovanissimo nel 1876 durante gli scavi ad Aleppo.

<sup>12</sup> *Inno omerico ad Afrodite* VI,1-3. Molti poeti cantarono la nascita di Venere tra le onde del Mare Ionio, tra i quali Ugo Foscolo, nato a Zacinto in quel “greco mar / da cui vergine nacque / Venere, e fea quell'isole feconde / col suo primo sorriso”. E moltissimi pittori hanno dipinto la nascita di Venere, tra i quali eccelle Sandro Botticelli negli affreschi della Cappella Sistina.

<sup>13</sup> La città di Efeso accolse nell'anno 53 d.C. Paolo di Tarso, che la scelse come centro di irradiazione del cristianesimo nell'Asia Minore, e vi rimase circa tre anni annunciando

Tra le famiglie del mondo ellenico si diffuse l'usanza di regalare agli sposi, nel giorno delle nozze, una coppia di colombe, invocando Artemide-Afrodite perché donasse loro una moltitudine di figli.

Nel pensiero dei sapienti e dei filosofi la colomba era *immagine dell'anima*, l'energia misteriosa che animava nel corpo umano la vita, che il filosofo Platone avrebbe descritto dotata di "ali", considerandola immortale<sup>14</sup>.

La devozione alla dea dell'amore sbarcò in Sicilia, dove fu edificato uno splendido santuario a Siracusa e un altro nell'incantevole promontorio di Erice, che lo dedicò a "Venere Ericina". Nella piazza dinanzi al tempio si svolgeva la cerimonia della partenza delle colombe (*Anagóghia*) verso i santuari della Libia, che si concludeva con la grandiosa "festa del ritorno" (*Katagóghia*), alla quale partecipava tutto il popolo per ammirare lo spettacolo emozionante del volo delle colombe nel cielo<sup>15</sup>. Forse il rito aveva anche la finalità politica di amalgamare le sponde dell'Africa e della Sicilia sotto il patrocinio di Cartagine.

Nel suo gemellaggio con il dio Apollo, venerato soprattutto nel santuario di Delfi, la colomba godeva di una devozione speciale, e dal suo tempio partivano i Greci per fondare le nuove colonie in Occidente. Una colomba guidò gli abitanti di Calcide Eubea nell'ottavo secolo a.C. verso la Campania, dove edificarono un santuario ad Apollo nella città di *Cuma* e

---

la "buona novella", insieme ai suoi collaboratori pastorali. La sua predicazione fu accolta da molti cittadini, che chiesero il battesimo e divennero cristiani, facendo il proposito di rinunziare agli idoli pagani. Alcuni neofiti troppo zelanti andarono a distruggere le statuette della dea Artemide, venerata nel tempio dell'Artemision, dove gli argentari vendevano con successo economico le statuette della dea, protettrice della città. Scoppiò un grande tumulto e per calmare le acque dovettero intervenire le forze dell'ordine con i magistrati, perché l'orafo Demetrio aveva convocato contro Paolo gli artigiani e i commercianti, che gridavano a gran voce: "Grande è l'Artemide di Efeso!"

<sup>14</sup> La dottrina sulla "immortalità dell'anima", e la teoria delle "ali dell'anima", che da tempo circolavano tra i pensatori ed il popolo, furono elaborate organicamente da Platone nel *Fedro*; per la permanenza della visione delle ali dell'anima in ambiente gnostico cristiano, si veda A. ORBE, *Variaciones gnósticas sobre las alas del alma*, in «Gregorianum», 35,1 (1954), pp. 18-55.

<sup>15</sup> CLAUDIO ELIANO, *Historia animalium* IV,2; DIODORO SICULO, *Bibliotheca historica* IV,2; ANACREONTE, *Anacreontiche* 1,2,3, che cantava la "colomba d'oro", conosciuta anche da Omero. Altri scrittori descrissero i colori, reali e simbolici, delle colombe, tra i quali il poeta Lucrezio, e nel II secolo d.C. lo scrittore greco-egiziano Ateneo di Naucrati nell'opera sui *Deipnosofisti*. L'amico e collega Prof. Attilio Mastino mi segnala la notizia di una ricerca condotta dalla Professoressa Paola Ruggeri, docente di Storia Romana all'Università di Sassari, sulle antiche feste in onore di "Venere Ericina", che mette in luce la finalità politica di Cartagine, di consociare i popoli della Libia con quelli della Sicilia, sotto la sua egemonia, attraverso i riti religiosi.

ospitarono in unantro la Sibilla Cumana, sacerdotessa di Apollo. Andò a consultare il suo oracolo anche Enea, nel suo mitico viaggio alla ricerca di una patria per i Dardani fuggiti da Troia, e si recò a visitarla nell'anno 336 a.C. anche Alessandro Magno, per trarre auspici favorevoli al suo viaggio verso la conquista dell'Oriente<sup>16</sup>.

Le colombe comparvero anche nella vita di *Zeus*, che da bambino fu allevato dalle colombe. La madre "Rea" sposa di "Cronos" (*Gran Madre e Tempo*), angosciata perché il padre divorava i figli, su consiglio dei suoi genitori Urano e Gea (il *Cielo* e la *Terra*) si rifugiò in una grotta del Monte Ida nell'isola di Creta e nella grotta diede alla luce Zeus. Lo nascose agli occhi del padre Cronos, che l'aveva raggiunta nell'isola per divorare il bambino, come aveva già fatto per i primi cinque figli, e con premura depose il piccolo in una culla d'oro.

Il futuro re dell'Olimpo venne allevato da due colombe, che giungevano dal mare per alimentarlo con ambrosia e miele, e con il latte della capra Amaltea. Attorno al bambino danzavano le Ninfe, mentre i Coribanti, sacerdoti della madre Rea, danzavano sbattendo le spade sugli scudi affinché il padre non sentisse i vagiti del figlio. Zeus, al quale erano sacre la quercia e l'aquila, quando divenne grande lanciò giù dal cielo il padre Cronos e restituì la vita ai suoi fratelli, con i quali sconfisse anche i Titani fratelli del padre.

Nei poemi di Omero apparivano spesso le colombe. Nell'*Iliade* Achille inseguiva Ettore come "un velocissimo falco insegue una timida colomba che fugge svolazzando impaurita", mentre i due eroi si preparavano al duello che avrebbe condotto Ettore alla morte. Nell'*Odissea* il poeta le cantò "trepidanti" mentre cercavano di attraversare lo "Stretto di Messina", nel quale nessuno poteva transitare, né gli uomini, né le navi, né gli animali, e nemmeno le colombe. La fantastica descrizione appariva ai lettori del suo tempo una sequenza visiva dell'emozionante e rischioso passaggio di Odisseo tra le rocce scoscese custodite da Polifemo e dai Ciclopi:

Da una parte ci sono rupi aggettanti, contro cui si frange con grande fragore l'onda di Anfritrite dagli occhi scuri: le chiamano 'le erranti'. Da lì non passano neppure

---

Ringrazio vivamente Attilio Mastino, già Magnifico Rettore dell'Università di Sassari, per il suo contributo a questa mia ricerca, con la segnalazione di preziose testimonianze epigrafiche.

<sup>16</sup> VELLEIO PATERCOLO, *Historia Romana* 1,4,1. Alessandro Magno andò al santuario di Delfi nell'anno 336, e passò poi a consultare l'oracolo di Ammone in Egitto, per trarne l'auspicio di un buon viaggio verso l'Oriente, dove giunse fino al fiume Indo.

gli uccelli, né le trepidanti colombe, quelle che a Zeus padre portano ambrosia. Sempre qualcuna ne uccide la roccia liscia e il padre un'altra ne manda che ristabilisca il numero. Di lì mai sfuggì nave di uomini che vi fosse giunta<sup>17</sup>.

Roma, erede della religiosità e dell'arte greca, venerava la colomba sacra a Venere, dea dell'amore, dotata di facoltà profetiche. A lei i Romani offrivano doni nei templi di *Venus Columba*, *Venus Ericina* e *Venus et Roma*, alle pendici del Campidoglio. E due colombe guidarono Enea a cercare il ramo d'oro per l'ingresso all'Averno<sup>18</sup>.

A Roma, come già in Grecia, la colomba, insieme a molti altri animali, entrò nei racconti semplici e faceti delle *favole*, nelle quali gli autori mostravano che i comportamenti degli animali erano paragonabili ai sentimenti degli uomini, e quindi potevano guidarli all'imitazione dei buoni esempi e all'abbandono degli atteggiamenti negativi. Le loro caratteristiche furono descritte dagli inventori delle "favole", i primi dei quali furono Esiodo ed Archiloco, e poi nel VII secolo dallo schiavo greco Esopo, proveniente dalla Frigia, che narrò a scopo didattico moltissime favole gustose e originali<sup>19</sup>.

Esopo aveva raccolto i racconti dalla voce dei girovaghi cantastorie dell'Oriente Mesopotamico, dell'India e dell'Egitto, che li avevano sentiti narrare attorno al focolare nelle loro famiglie, li avevano imparati a memoria e giravano il mondo per narrare queste simpatiche poesie satiriche. Esse nascevano tra la povera gente, in rivale all'alterigia di personaggi ricchi e potenti, che per la loro arroganza andavano incontro a brutte figure, e venivano messi alla berlina attraverso immagini di animali, mentre gli uomini semplici, simili ad animali mansueti, risaltavano per la loro umanità.

L'insegnamento morale – il *mythos* – aveva un valore educativo e sociale, come la favola "la colomba e la formica" che esaltava la generosità delle persone povere e umili:

Una formica assetata stava bevendo da un ruscello, ma una raffica di vento la scaventò in acqua. "Aiuto!" gridò la formica, che non sapeva nuotare, mentre la corrente la portava via. Una colomba udì le grida della formica e volò subito ad aiutar-

---

<sup>17</sup> OMERO, *Iliade* XX, 139-140; *Odissea* XII, 299-333.

<sup>18</sup> VIRGILIO, *Eneide* VI, vv. 190-211; si veda più avanti la nota 32.

<sup>19</sup> Esopo visse in Asia Minore e ad Atene tra il VII e il VI secolo a. C. e fu maestro di educatori e di politici. Le 358 favole giunte fino a noi si trovano in È. CHAMBRY, *Aesopi fabulae recensuit Aemilius Chambry*, Les Belles Lettres, Paris 1925-1927; molte sue favole furono riproposte in latino da Fedro e da Aviano, mentre nuove favole furono composte in greco nel II secolo d. C. da Valerio Babrio. Si diceva che alcune favole le avesse composte persino Socrate.

la. Strappò un ramoscello da un albero e lo porse alla formica, che lo afferrò e si mise in salvo. Il giorno dopo, mentre la formica stava cercando qualcosa da mangiare, vide un cacciatore nel prato, che puntava la sua arma contro la colomba. “Devo fare qualcosa o la colpirà, pensò la formica, poi si avvicinò al cacciatore e gli morsi-cò un dito con tutta la sua forza. Il cacciatore lasciò cadere la sua arma e la colomba, spaventata dal rumore, scappò lontano. Così la formica restituì il favore alla colomba e le salvò la vita” (*versione italiana della elaborazione francese di Jean La Fontaine*).

La favola “i colombi e il gracchio” comunicava il prezioso insegnamento che l’uomo, se non si accontenta di quello che ha, può perdere anche quel poco che ha:

Un gracchio, avendo visto che i colombi in piccionaia mangiavano magnificamente, pensò di tingersi di bianco e se ne andò là per partecipare del loro stesso trattamento. Quelli, finché rimase zitto, lo credettero un colombo e lo accolsero tra loro, ma poi quando il gracchio, senza avvedersene, aprì la bocca, non conoscendone la voce lo cacciarono via. Escluso dalla mensa dei colombi, il gracchio ritornò tra i suoi, ma a causa del suo nuovo colore neppure questi lo riconoscevano e quindi lo cacciarono via dalla propria pastura. Ecco come fu che, avendo voluto mangiare da due parti, non mangiò né dall’una né dall’altra parte.

L’imitatore di Esopo Valerio Aviano tradusse in poesia latina alcune favole e ne compose anche nuove, e nel “prologo” illustrò il loro grande valore pedagogico e politico al suo amico grammatico Teodosio Macrobio:

“Mi chiedevo, mio caro Teodosio, come potessi dare al mio nome la gloria delle lettere, quando mi venne l’idea di scrivere favole, una sorta di finzione che è gradevolmente concepita e non impone le esigenze della realtà ... Riconoscerai facilmente l’autore che ho preso come guida, ossia Esopo, che su consiglio dell’oracolo di Delfi immaginava storie che, per chi le approvava, rendeva attraente il gusto della moralità ... Ho fatto parlare gli alberi, ho dato alle bestie feroci la sensibilità dell’uomo, agli uccelli il talento oratorio, le risate agli animali, al fine di prestare loro, se necessario, una morale che si adatti a ciascuno di essi”.

Si ispirò a Esopo il poeta greco-romano Fedro, che nel primo secolo dopo Cristo unì alle *fabulae* del maestro le narrazioni che aveva sentito nella sua umile famiglia, e le compose in una elegante lingua poetica al fine di condannare i difetti umani ed esaltare le virtù<sup>20</sup>. Fedro aveva capito che le parole

---

<sup>20</sup> Fedro nacque una quindicina d’anni a.C. e morì attorno all’anno 50 d.C. Molte sue *fabulae* sono andate perdute; se ne sono salvate un centinaio, che le Scuole fin dai tempi

di un povero plebeo non avevano valore presso gli uomini altolocati, i quali le disprezzavano e non volevano neanche ascoltarle, e si era reso conto che i poveri e gli schiavi potevano parlare soltanto in tono allusivo e ironico.

Fin da piccolo aveva imparato un significativo proverbio: "Per un plebeo è un sacrilegio brontolare a voce alta": *palam muttire plebeio piaculum est*<sup>21</sup>. Egli sperava di non dimenticarlo mai e di ricordarlo fino a quando il suo cervello non fosse andato in fumo. Nella favola "il nibbio e le colombe" contrapponeva l'astuzia avida e violenta del nibbio alla ingenua semplicità delle colombe:

C'era una volta un nibbio che gironzolava dalla mattina alla sera intorno a una colombaia in cerca di cibo. I giorni passavano e il rapace non era riuscito a mangiare nemmeno una colomba. Stretto dai morsi della fame, l'aviduo uccello ricorse ad uno stratagemma. Si avvicinò al nido dove c'erano i piccioni appena nati e rivolto alle colombe, che già si erano poste sul piede di guerra, prima le tranquillizzò, poi, con voce quanto più soave possibile, disse loro che se lo avessero fatto entrare ed eletto loro re, lui le avrebbe difese dagli attacchi delle aquile e da tutti gli altri predatori. Le colombe si fecero circuire da quel truffatore e alla fine accettarono la sua offerta di protezione. Non appena il nibbio entrò nel suo nuovo reame, con i suoi potenti artigli cominciò a ghermire uno ad uno i suoi novelli sudditi e se li mangiò. Alla fine rimasero poche colombe le quali dissero: "questa è la punizione che meritiamo per aver messo la nostra vita nelle mani di un birbante".

Fedro, nel suo acume semplice e geniale, constatava che "ogni giorno la vita era più vicina alla morte". E se è vero che *vita morti propior est cotidie*, è opportuno imparare i segreti della vita anche dagli esempi degli animali<sup>22</sup>.

---

antichi hanno sempre valorizzato, per la bellezza dei loro insegnamenti e per facilitare ai ragazzi l'apprendimento del latino, mostrando che si può imparare "giocando". Sulla storia e l'importanza delle favole si veda C. MARCHESI, *Fedro e la favola latina*, Firenze 1923; una traduzione italiana si può trovare in F. SOLINAS, *Fedro. Favole*, Milano 1992.

<sup>21</sup> FEDRO, *Fabulae* III, *epilogo*. È molto interessante l'arguta traduzione in dialetto sassarese fatta dal mio allievo latinista Mario Marras: M. MARRAS, *Li fori d'una voltha*, Ed. Paprint, Vibo Valentia 2009.

<sup>22</sup> FEDRO, *Fabulae* III, *epilogo*. Grande ammiratore di Fedro fu nel Medioevo il monaco francese Ademaro di Chabannes, vissuto in Aquitania a cavallo dell'anno 1000 e morto a Gerusalemme nel 1034, che scrisse alcuni commenti alle "Favole" fedriane e compose nuove favole, suscitando in Francia grande interesse per questo genere letterario. È grande merito di Ferruccio Bertini, illustre docente di Letteratura Latina classica e medievale nell'Università di Sassari e di Genova, la valorizzazione delle sue opere, che furono pubblicate in F. BERTINI, P. GATTI, *Ademaro di Chabannes. Favole*, Università di Genova 1988.

Nelle sue *fabulae* gli animali parlavano, emettendo sentenze salaci e pungenti verso chi li calpestava e li umiliava. La letteratura ufficiale ignorava di proposito il genere delle favole, considerandole adatte solo ai campagnoli e ai bambini; e il critico letterario Quintiliano sentenziava con severo giudizio che le favole erano un genere basso e volgare, e non si degnava neanche di nominare il favolista suo contemporaneo Fedro, che dava alle favole una dignità letteraria<sup>23</sup>.

Marco Terenzio Varrone, romano di Rieti, scrittore e agricoltore, amante dell'agronomia e della zoologia, conosceva bene la vita degli animali e descrisse "scientificamente" la vita delle colombe, facendo emergere le loro qualità paragonabili ai comportamenti degli uomini: l'amore, la limpidezza, la dignità, la timidezza e la fecondità: *nihil enim timidius columbae e nihil est fecundius columbae*<sup>24</sup>. Egli proponeva anche l'etimologia del nome *columba*, facendolo derivare dal fatto che il volatile abitava nei *columina*, os-

---

Hanno scritto favole e racconti per ragazzi, dal Medioevo ad oggi, molti autori, tra i quali Giovanni Boccaccio, Geoffrey Chaucer, Leonardo da Vinci, Jean La Fontaine, Charles Perrault (Cenerentola e Cappuccetto Rosso), Gian Battista Basile, Luigi Fiacchi, Carlo Gozzi, Pietro Panzacchi, Ivan Krylov, i Fratelli Grimm, Victor Hugo (Il rospo), Hans Christian Andersen, Giulio Verne, Carlo Collodi, Lewis Carrol (Alice nel paese delle meraviglie), Trilussa, Antoine de Saint-Exupery (Il piccolo principe), William Golding, Renel Tolkien, I.K. Rowling (Harry Potter), Gianni Rodari (Le avventure di Cipollino), fino ai moderni cartoni animati. È apparso da poco un originale libro di favole dello scrittore sardo Bernardo Demuro.

<sup>23</sup> QUINTILIANO, *Institutiones oratoriae* V,11,19. A me pare che fosse un inconscio complimento, oltre che una lampante verità, l'idea che le favole erano adatte ai campagnoli e ai bambini; i contadini infatti conoscevano le movenze degli animali e i bambini intuivano a prima vista il significato del loro linguaggio. E i grandi potevano imparare dai bambini a comprendere i sentimenti e gli insegnamenti degli animali.

Le favole erano uno specchio illuminante per "conoscere se stessi", come consigliava la sapienza popolare immortalata sul frontone del tempio di Delfi nella massima: "conosci te stesso". Ed è fondamentale l'insegnamento di Gesù, che esortava i grandi a "ritornare come bambini" per comprendere la semplice profondità delle "parabole" e per poter entrare nel regno dei cieli.

<sup>24</sup> VARRONE, *De re rustica* 3,7,4 e 3,7,9. Molti autori greci e latini scrissero trattati sugli animali, tra i quali Aristotele, che scrisse la "Storia degli animali", nella quale poneva a confronto l'immensa prolificità delle galline e la minore fecondità delle colombe, che "depongono soltanto due uova per volta, anche se lo fanno fino a dieci volte all'anno"; il filosofo precisava che "l'uovo della gallina si forma in dieci giorni, mentre l'uovo della colomba in meno tempo" (ARISTOTELE, *Historia animalium* V,558). Il suo allievo e amico Teofrasto di Ereso si dedicò invece allo studio delle piante, pubblicando nell'anno 322 a.C. la *Historia plantarum*: è stato il primo botanico della storia ed è visto oggi come il "padre dell'ecologia".

sia nelle altezze delle rocce, degli alberi, dei tetti, dei fumaioli, delle torri. E descrisse con competenza e precisione le sue abitudini, che possono far conoscere meglio la vita delle colombe e il loro valore simbolico, che ispirò poemi ai poeti e capolavori agli artisti:

In una colombaia vi sono normalmente due specie di questo volatile: una selvatica o, come dicono alcuni, sassarola, che si trova sulle torri e sui comignoli della villa e da *columina* deriva il loro nome *columbae*. Per la loro naturale timidezza questi volatili si arroccano sulla sommità dei tetti e per questo accade che i colombi selvatici amino soprattutto le torri, su cui volano spontaneamente dai campi, dove fanno ritorno. L'altra specie di colombi è più casalinga, si contenta del cibo che riceve in casa e si suole allevarla all'interno della casa. Questo tipo è generalmente di *colore bianco*, mentre l'altro tipo, quello selvatico, è variamente colorato, ma senza il bianco.

Da queste due specie se ne forma a scopo di lucro una terza, ibrida. Si mettono tutte in un unico edificio, che alcuni chiamano *peristerón*, altri *peristerotrôphion*; uno solo di questi edifici spesso racchiude fino a cinquemila capi. Il *peristerón* è a forma di una grande tettoia chiusa, fatto a volta, con una sola porticina stretta, con finestre alla cartaginese o con reticolati un po' più larghi dall'una e dall'altra parte, in modo che tutto il locale sia illuminato e che né serpi né altri animali nocivi possano entrarvi. All'interno, a tutte le pareti a volte si dà un intonaco marmorino, il più levigato possibile, e così all'esterno delle finestre, affinché né topi né lucertole possano strisciare dentro la colombaia. Nessun animale, infatti, è più timido della colomba.

Per ogni coppia si costruisce un nido e se ne fanno molti, rotondi, e posti in file quanto più numerose possibile, dal suolo fino alla volta. Ogni nido deve avere un orifizio, in modo da poter entrare e uscire, e dentro deve avere uno spazio di tre palmi in ogni direzione. Sotto ciascuna fila deve essere fissata una tavola larga due palmi, che deve servire come ingresso. Debbono esserci dei canali d'acqua corrente in cui possano bere e possano lavarsi. Questi volatili sono infatti pulitissimi. Pertanto bisogna che gli addetti all'allevamento spazzino di frequente, tutti i mesi: lo sterco infatti, che sporca questo luogo, è usato come fertilizzante in agricoltura, al punto che alcuni hanno scritto che questo è il migliore di tutti.

Se una colomba si è fatta male urtando in qualche cosa, si veda di medicarla; e se qualcuna muore, la si porti via e si tolgano i piccioncini già adatti per essere portati al mercato. Parimenti bisogna che ci sia un luogo separato dagli altri per mezzo di una rete dove vengano trasferite le colombe che covano e da dove possano volar fuori dal *peristerón* quelle che hanno generato. Ciò per due ragioni: l'una, perché se perdono l'appetito o perché racchiuse deperiscono, uscendo all'aria libera per i campi possono rimettersi in salute, l'altra, per indurre altre colombe a entrare nella colombaia.

Le colombe ritornano spontaneamente al nido per i loro piccoli, a meno che non vengano uccise dal corvo o sorprese dal falco. Questi due uccelli sogliono essere ammazzati dai custodi della colombaia con due aste coperte di pania, piantate nel suolo e curvate fra di loro, a cui si lega fra l'una e l'altra qualche animale che essi sogliono aggredire e così rimangono catturati, invischiati nella pania. Che i colombi siano soliti far ritorno al luogo da cui sono partiti si può osservare dal fatto che molti nel teatro li lasciano liberi staccandoli dal petto ed essi poi ritornano; che se non ritornassero, non sarebbero lasciati andare. Il cibo vien loro posto lungo le pareti, in canali che vengono alimentati d'acqua dall'esterno per mezzo di tubi.

Si nutrono di miglio, grano, orzo, piselli, fagioli ed erba. Parimenti chi ha colombi selvatici sulle torri e sui comignoli della villa, deve a un di presso seguire, fin dove può, lo stesso metodo. Bisogna procurarsi, per metterli nelle colombaie, piccioni di giusta età, né troppo giovani né troppo vecchi, e maschi e femmine in numero pari.

Non c'è animale più prolifico delle colombe, poiché in quaranta giorni concepiscono, partoriscono, covano e allevano i piccoli. E questo fanno per quasi tutto l'intero anno, con un unico intervallo dal solstizio d'inverno all'equinozio di primavera. I piccioncini nascono due alla volta; appena sono cresciuti e hanno acquistato vigoria, partoriscono insieme con le loro madri.

Coloro che sogliono ingrassarli per venderli a maggior prezzo, li mettono da parte quando ormai abbiano messo le penne. Poi li rimpinzano di pane bianco già masticato: due volte al giorno d'inverno, tre volte d'estate, cioè la mattina, a mezzogiorno e la sera; d'inverno sopprimono la razione del mezzogiorno. I piccioncini che cominciano ad avere le piume vengono lasciati nel nido, ma si rompono loro le zampe, mentre si lascia più cibo alle madri, perché possano mangiare più abbondantemente. E così per tutto il giorno non fanno altro che nutrire se stesse e i loro piccoli. Quelli che vengono allevati in questo modo ingrassano più rapidamente degli altri e le loro madri diventano di un colore bianchissimo.

A Roma i piccioni, se sono belli, di un bel colore, senza difetti e di buona razza, si vendono comunemente a 200 "nummi" il paio e se sono di straordinaria bellezza anche a 1000 "nummi" l'uno. Qualche tempo fa un commerciante offrì tale somma a Lucio Assio cavaliere romano, per comprare da lui alcuni piccioni, ma egli rispose che non li avrebbe dati a meno di 400 denari. "Allora – intervenne Assio – se io potessi comprare un colombaia bell'e fatta, come, volendone avere una in casa, ne ho già comprata una di terracotta, sarei andato a comprarla e l'avrei mandata nella villa di campagna": "quasi che – esclamò Pica – non ce ne fossero davvero molti altri anche in città ad averla! O che forse non ti pare che coloro i quali hanno dei nidi di colombe sotto il tetto non abbiano delle colombaie, avendo alcuni un'attrezzatura del valore di 100.000 sesterzi"?

Io ti suggerisco di comprarne da qualcuno di questi una intera e, prima di costruirne una in campagna, ti consiglio di imparare qui in città a mettere in tasca un buon guadagno di mezzo asse al giorno su ogni asse investito (*De re rustica*, libro III).

Il mondo antico aveva una straordinaria passione per gli animali e per il valore pedagogico dei loro atteggiamenti<sup>25</sup>. La colomba era la preferita. I poeti cantavano la sua bellezza: "O mia colomba!" era l'espressione confidenziale più diffusa nel linguaggio d'amore dell'uomo verso la sua donna amata<sup>26</sup>.

Cicerone apprezzava le "penne variopinte" della colomba e del pavone, osservando stranamente che esse avevano valore soltanto ornamentale e non economico: *nullam utilitatem, quasi quaedam ornatu, ut cauda pavonis, plumae versicolores columbi*<sup>27</sup>. Egli da giovane si era cimentato nell'arte della poesia, cantando il volo del "colombo migratore" che dal Mar Tirreno tornava alla sua dimora terrestre: *iam mare Tyrrhenum longe penitusque palumbes reliquit*<sup>28</sup>. La funzione di "portalettere" dei colombi fu valorizzata in tutto il mondo antico, perché il migratore possedeva un perfetto senso di orientamento e una lunga resistenza nei viaggi, e poteva portare notizie a distanza di migliaia di chilometri<sup>29</sup>.

Il poeta Lucrezio, che mirabilmente cantò "l'energia della natura", analizzava gli aspetti visibili e variopinti delle colombe, spiegando che il colore nasce dalla luce. "Senza luce non possono esserci colori ... nella luce il colore si trasforma, a seconda che rifulga percosso da raggi di luce diretti o obliqui, come si vedono nel sole le piume delle colombe ... Talora accade

---

<sup>25</sup> Sul simbolismo degli animali nella tradizione classica e cristiana si vedano gli interessanti studi di G. PINTUS, *Storia di un simbolo. Il gallo*, in «Sandalion», 8-9 (1985-1896), pp. 243-267 e *Ubi fuerit corpus, ibi congregabuntur aquilae. Lc 17,37 nell'interpretazione di Ambrogio*, in «Sandalion», 16-17 (1993-1994), pp. 125-135, A. M. PIREDDA, *Etsi foris homo cernitur, intus bestia fremit. Ambr. in Lc 7,52. Un esempio di ritratto polemico*, in «Auctores nostri», 9 (2011), pp. 475-490. Sul rapporto reale e simbolico tra gli uomini e gli animali si veda *L'uomo di fronte al mondo animale*, in «Atti della XXI Settimana di studio del Centro Italiano per l'Alto Medioevo», Spoleto 1983, A. CATTABIANI, M. CEPEDA FUENTES, *Breviario di Roma*, Roma 1986.

<sup>26</sup> "O mea columba!" era un dolce ritornello che nel *Cantico dei Cantici* il giovane rivolgeva spesso alla sua giovane amata.

<sup>27</sup> CICERONE, *De finibus bonorum et malorum* 3,18.

<sup>28</sup> Il volo del colombo viaggiatore nel mar Tirreno è una delle rare immagini poetiche di Cicerone che conosciamo, salvataci dal grammatico Servio nel commento all'*Egloga* 1,57 di Virgilio; cfr. V. TANDOI, *I colombi del Tirreno in Cicerone poeta*, in «Ciceroniana on line», 4 (2016), pp. 121-133.

<sup>29</sup> Nel tempo a noi più vicino della seconda guerra mondiale, fu una grande sorpresa la notizia dello sbarco in Normandia, portato agli alleati da un colombo viaggiatore il 6 giugno 1944.

che abbiano il rosso del fiammeggiante piropo, mentre altre volte, per un certo modo di percepire, accade che sembrino mescolare verdi smeraldi con il colore ceruleo” (*La natura* II, vv. 791-801).

Il grande poeta Virgilio ammirava le colombe e le rassomigliava ai poeti e ai pastori, manifestando nei canti pastorali delle *Bucoliche* la sua sete di pace e il suo dispiacere perché la guerra impediva al poeta di declamare le sue poesie, e al pastore toglieva la gioia di cantare le sue umili canzoni accompagnandole col suo rustico flauto. Pastori e poeti gli sembravano simili alle “colombe della Caonia”, che al sopraggiungere dell’aquila sono costrette a fuggire: *carmina tantum / nostra valent, Lycida, tela inter Martia, quantum / Chaonias dicunt aquila veniente columbas*<sup>30</sup>.

Nell’*Eneide* presentava *Enea*, che era approdato a Cartagine e raccontava a Didone le vicende della guerra di Troia. Quando il vecchio re Priamo per disperazione si lanciava contro il comandante greco Pirro, figlio di Achille, giunse Ecuba con le figlie, sperando di attrarre il marito all’altare per salvarlo da morte sicura, e le donne si strinsero ai simulacri degli dei, impaurite “come le colombe in una nera tempesta”: *Hinc Hecuba et natae nequiquam altaria circum / praecipites atra ceu tempestate columbae / condensae et divum complexae simulacra sedebant*<sup>31</sup>.

Enea, costretto dal destino ad abbandonare Didone, partì da Cartagine e proseguì il suo viaggio verso l’Italia, desideroso di incontrare il padre Anchise nell’Ade per chiedergli un consiglio sulla sua futura missione. La Sibilla, che lui aveva consultato nel santuario di Cuma, lo aveva avvertito che per varcare la porta dell’Averno doveva procurarsi il magico “ramo d’oro”. E quando stava per entrare nel regno dei morti gli apparvero “due colombe gemelle”, che riconobbe perché erano sacre a sua madre Venere. L’eroe le supplicò che lo guidassero verso il bosco sacro per trovare la prodigiosa aurea chiave: *dirigite in lucos, ubi pinguem dives opacat / ramus humum*<sup>32</sup>.

Il poeta Ovidio osservava che la mite colomba era sempre pronta a donare baci al fremente colombo: *Oscula dat cupido blanda columba mari*<sup>33</sup>. Properzio riportava la dichiarazione d’amore di una ragazza che, per conquistare i ragazzi, si vantava di essere superiore alle colombe nella sua ener-

---

<sup>30</sup> VIRGILIO, *Bucoliche* 9,11-13. Le colombe della Caonia, regione dell’ Epiro, erano considerate oracolari e profetiche.

<sup>31</sup> VIRGILIO, *Eneide* II, vv. 515-517.

<sup>32</sup> VIRGILIO, *Eneide* VI, vv. 190-211.

<sup>33</sup> OVIDIO, *Amores* 2,6,56.

gia d'amore: *non me Chaoniae vincant in amore columbae*<sup>34</sup>. Anche l'imperatore Nerone, dittatore e musicista, esaltava nel canto "la colomba sacra a Venere", che con orgogliosa fierezza "agitava il collo splendente e cangiante": *colla Cytheriacae splendent agitata columbae*<sup>35</sup>. Marziale, spesso irriverente nel suo ironico linguaggio, in un epigramma consolatorio indirizzato alla sorella Aretulla, mostrava di credere che la colomba fosse messaggera di buone notizie, e confortava Aretulla nella sua tristezza, dicendole che era un segnale incoraggiante che "la colomba giunta dalla Sardegna" fosse volata nel suo grembo:

"Scivolando per l'aere silenzioso una graziosa colomba svolazzò sul grembo di Aretulla che sedeva triste ... Se per una sorella affezionata è lecito sperare in un avvenire migliore e se le preghiere possono commuovere il padrone del mondo, forse questa ti è giunta dalla terra d'esilio della Sardegna (*Sardois forsitan exulis oris*) come messaggera del fratello che è sulla via del ritorno"<sup>36</sup>.

Buone notizie non giungevano certo dalla vita sociale e politica romana, nella quale non brillavano le "virtù" della colomba, che parevano esigere dagli uomini una giustizia splendente come le sue piume. Il poeta satirico Giovenale vedeva che nel mondo vivevano a fianco persone che sembravano bianche colombe e persone che erano simili a corvi neri, e i "corvi" non erano certo un esempio di lealtà e di giustizia. Egli giudicava iniqua la legislazione dell'imperatore Domiziano, che perdonava i "corvi" e perseguitava con la censura le "colombe": *dat veniam corvis, vexat censura columbas*<sup>37</sup>. Con stupore e con coraggio disapprovava l'azione politica imperiale che favoriva i prepotenti.

Il critico letterario Pomponio Porfirio, commentatore di Virgilio, mostrava grande ammirazione per la colomba, che dà il buon esempio agli uomini perché ama con "un amore immenso" ed è "fedele a un solo amo-

---

<sup>34</sup> PROPERZIO, *Elegia* 1,9,5.

<sup>35</sup> È questo uno dei rarissimi versi di Nerone, trasmesso a noi da LUCIO ANNEO SENECA, *Naturales Quaestiones* I,5,6.

<sup>36</sup> MARZIALE, *Epigramma* 8,32,2. In un altro *epigramma* il poeta descriveva ironicamente una giovane di nome "Issa", paradossalmente "più pura del bacio di una colomba": *Issa est purior osculo columbae* (2,15,27); sulla Sardegna terra di esilio si veda P. RUGGERI, *La Sardegna terra d'esilio*, in «Studi offerti a Mario Atzori. Etnografie in dialogo: curiosità e passione», a cura di S. Manca e G. Saba, Sassari 2020, p. 93.

<sup>37</sup> GIOVENALE, *Saturae* 1,2,63.

re”: *plurimus amor columbarum / dicitur columba nulli alii succumbere, quam cui se semel iunxit*<sup>38</sup>.

La poesia cantava la leggiadria delle colombe e l'arte dipingeva il loro sguardo affascinante, vedendole splendenti nel quadro della natura risplendente. La bellezza della natura infondeva all'uomo un'altissima ispirazione poetica e artistica. Nell'antica concezione letteraria “la poesia era pittura e la pittura era poesia”, la poesia “pittura parlante” e la pittura “poesia silente”: *pictura loquens e poema silens*<sup>39</sup>.

Il valore umano e spirituale della colomba raggiunse il vertice della bellezza nella riflessione dei pensatori cristiani, che contemplavano estatici le immagini della Sacra Scrittura accogliendo anche le ispirazioni degli scrittori non cristiani. La poesia antica in sintonia con l'arte, impreziosita dalla visione biblica e cristiana, faceva risplendere la figura della colomba esaltando la sua semplicità, la sua bellezza, la sua tenerezza.

La spiritualità cristiana elevava ad altezze sovrumane le qualità di tutti gli animali mansueti e il genio degli artisti aiutava a comprendere il prodigio della natura divina e della natura umana, e la bellezza di tutte le creature. San Francesco predicava agli uccelli perché amava in loro il suo “altissimu onnipotente bon Signore”, al quale dedicò il suo altissimo *Cantico*: “Laudato sii mi' Signore cum tucte le tue creature”. E volgendo lo sguardo a frate Sole e a sorella Luna, accolse nel canto Sorella Morte: “mortem cantando suscepit”.

“Predicava a molti uccelli, e quelli esultavano stendendo i colli, protendevano le ali, aprivano i becchi, gli toccavano la tonaca” (*Legenda aurea* XII,3).

Le pitture e i mosaici, le sculture e i bassorilievi, le lucerne e gli anelli, le immagini vascolari e le figure delle monete, i canti e i racconti, i disegni dei codici e le miniature delle pergamene, attraverso il linguaggio visivo e poetico, raggiungevano il fine di manifestare nella colomba i grandi valori della vita: l'amore, la fedeltà, la pace.

3. *La tradizione biblica e cristiana*. – “In principio Dio creò il cielo e la terra”, esordisce la Bibbia, dicendo che “la terra era informe e deserta, le tenebre rico-

---

<sup>38</sup> POMPONIO PORFIRIO, *Comm. ad Horatium Epist.* 1,10,5 e *ad Horatium Epod.* 16,32.

<sup>39</sup> La definizione risale al poeta greco Simonide di Ceo ed è stata trasmessa a noi da Plutarco, *De gloria Atheniensium* 3,347; era sostanzialmente riverberata nell'anonima *Rhetorica ad Herennium* e fu valorizzata nell'*Ars poetica* da Orazio, che si ispirava anche alla *Poetica* di Aristotele.

privano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque" (*Gen* 1,1-2). Dio aleggiava sul mondo da lui creato per alimentare il soffio della vita che aveva infuso alla terra e all'uomo. Una tradizione dei Rabbini d'Israele immaginava che lo Spirito aleggiasse sulle acque sotto l'aspetto di una colomba. L'uomo era stato creato "a immagine di Dio" nel momento in cui il Creatore aveva infuso nelle sue narici l'alito della vita. L'acqua, che nella fonte dell'Eden era la vita, quando l'uomo perdette il paradiso terrestre divenne un diluvio di morte che sommerse tutta la terra.

La fine del diluvio fu annunciata dalla "colomba" che apparve sull'arca con il ramoscello d'olivo nel becco, segno della riconciliazione del cielo con la terra:

Noè aprì la finestra che aveva fatto nell'arca ... fece uscire una colomba per vedere se le acque si fossero ritirate dal suolo, ma la colomba, non trovando dove posare la pianta del piede, tornò a lui nell'arca, perché c'era ancora l'acqua su tutta la terra. Egli stese la mano, la prese e la fece rientrare presso di sé nell'arca. Aspettò sette giorni e fece uscire di nuovo la colomba dall'arca, e la colomba tornò a lui sul far della sera: aveva nel becco una tenera foglia d'olivo. Noè comprese che le acque si erano ritirate dalla terra. Aspettò altri sette giorni, poi lasciò andare la colomba, ma essa non tornò più da lui (*Gen* 8,6-12).

Gli uomini e gli animali salvati miracolosamente dall'intervento di Dio attraverso il patriarca Noè, uscirono dall'arca:

Nel secondo mese, il ventisette del mese, tutta la terra era asciutta. Dio ordinò a Noè: "Esci dall'arca tu e tua moglie, i tuoi figli e le mogli dei tuoi figli con te. Tutti gli animali di ogni carne che hai con te, uccelli, animali domestici e tutti i rettili che strisciano nel suolo, falli uscire con te perché possano diffondersi sulla terra, siano fecondi e si moltiplichino su di essa" ... Allora Noè edificò un altare al Signore, prese ogni sorta di animali puri e di uccelli puri e li offrì in olocausto sull'altare. Il Signore odorò quella soave fragranza e disse in cuor suo: "finché durerà la terra, seme e messe, freddo e caldo, estate e inverno, giorno e notte, mai più cesseranno" (*Gen* 8,17-22).

Nel cielo apparve anche il segno dell'*arcobaleno*, svelando che lo Spirito di Dio restituiva la vita al mondo e restituiva agli uomini la pace:

Dio disse a Noè e ai suoi figli: "Ecco, io stabilisco la mia alleanza con voi e con i vostri discendenti dopo di voi, con ogni essere vivente che è con voi, uccelli, armenti e animali selvatici, con tutti gli animali che sono usciti dall'arca, con tutti gli animali della terra ... Questo è il segno dell'alleanza che io concludo tra me e voi, e con ogni essere vivente che è insieme a voi, per tutte le generazioni future.

Io pongo il mio arco sulle nubi perché sia segno dell'alleanza tra me e la terra. Quando ammasserò le nubi sulla terra e apparirà l'arcobaleno sulle nubi, mi ricorderò della mia alleanza ... Questo è il segno dell'alleanza che io ho stabilito tra me e ogni carne che è sulla terra" (*Gen* 9,8-17)<sup>40</sup>.

La colomba, messaggera di Dio, era sempre presente nella storia del popolo d'Israele e rivelava il mistero di Dio e il mistero dell'uomo. Dio è spirito (*Gv* 4,24). Dio aveva donato all'uomo lo spirito della vita e dell'amore<sup>41</sup>.

Il *Libro della Legge* d'Israele, nella prescrizione dei sacrifici di lode e delle offerte di espiazione, dava al povero che non possedeva né pecore né capre la possibilità di offrire a Dio le umili colombe e le mansuete tortore, non solo perché erano meno costose, ma perché erano emblema della povertà e dell'umiltà. Le tortore e le colombe erano le uniche ammesse ai sacrifici:

Se non ha la possibilità di offrire una pecora o una capra, porti al Signore, in espiazione della sua colpa, due tortore o un paio di colombe ... Se poi non ha la possibilità di offrire neppure due tortore o due colombe, offra un decimo di *efa* di fior di farina (*Lev* 5,7-11).

I *Salmi* facevano risuonare il lamento dell'uomo debole e umiliato, desideroso di volar via lontano con le ali di una colomba: "Oh, se avessi le ali come la colomba, volerei lontano per vivere tranquillo!" (*Sal* 55,7). La voce di Dio lo rinfrancava, lo spronava a riprendere coraggio, lo invitava a contemplare insieme ai suoi lo splendore delle colombe che volavano nel cielo: "Non restate a dormire nei recinti! Splendono d'argento le ali della colomba, risplendono di riflessi d'oro le sue piume" (*Sal* 68,14).

Il *profeta Osea* chiamava "colomba" la comunità d'Israele, amata da Dio con tenerezza e incapace di amare Dio, che accoratamente la richiamava all'amore:

---

<sup>40</sup> L'arcobaleno era simbolo della pace in tutto il mondo e fu scelto nel 1896 per dipingere i cinque anelli delle Olimpiadi, al fine di manifestare l'impegno degli sportivi per la pace nei cinque continenti della terra. Venne anche valorizzato come bandiera della pace, in varianti diversificate, che furono orientate talvolta a fini particolari. I colori dell'arcobaleno conservano agli occhi di tutti il fine originario dell'anelito alla pace, che ora viene specificato con la scritta sul vessillo: PACE.

<sup>41</sup> La colomba nella Bibbia è presente in *Gen* 1,14; 4,1; 8,8; 8,12; *Lev* 5,11; *Os* 7,11; *Is* 38,14; 59,11; 60,8; *Ger* 25,38; 50,16; *Ez* 7,16; *Cant* 1,14; 2,10; 2,14; 4,1; 5,2; 5,15; 6,8; *Ps* 54,7; *Mt* 3,16; 21,12; *Lc* 2,24; *Gv* 1,32; 2,14. Nel *Cantico dei Cantici* lo sposo gioiva stupefatto al vedere gli occhi della sposa simili ad "occhi di colombe" (*Cant* 1,14). I sentimenti degli animali aiutavano a capire meglio anche il significato dei messaggi biblici e teologici.

“Efraim è una ingenua colomba priva d’intelligenza: ora domandano aiuto all’Egitto, ora corrono verso l’Assiria ... sventura per loro, perché si sono allontanati da me! ... Non rimarranno più nella terra del Signore, ma Efraim ritornerà in Egitto, e in Assiria mangerà cibi impuri ... Israele ha dimenticato il suo Creatore ... Che cosa farete nel giorno delle solennità, nei giorni della festa del Signore? Ecco, sono sfuggiti alla rovina, l’Egitto li accoglierà e Menfi sarà la loro tomba” (7,11-9,6). Dio ricordava al popolo la sua affettuosa predilezione, simile alla tenerezza di una madre: “Quando Israele era fanciullo io l’ho amato e dall’Egitto ho chiamato mio figlio. Ma più li chiamavo, più si allontanavano da me ...

A Efraim io insegnavo a camminare tenendolo per mano, ma essi non compresero che avevo cura di loro. Io li attiravo con legami di bontà, li attraevo con vincoli d’amore, ero per loro come chi solleva un bimbo alla sua guancia, mi chinavo su di lui per dargli da mangiare” (11,1-4). Dio, nella voce del profeta, confidava agli israeliti che, se il popolo si era allontanato da Dio, Lui custodiva il suo amore per il popolo: “Il mio popolo è duro a convertirsi, chiamato a guardare in alto, nessuno sa sollevare lo sguardo.

Ma io, come potrei abbandonarti Efraim? Come potrei consegnarti ad altri, Israele? ... Il mio cuore si commuove dentro di me ... perché sono Dio e non un uomo” (11,7-9). Dio nel suo infinito amore preannunciava il ritorno del popolo alla sua terra e alla libertà: “Accorreranno come uccelli dall’Egitto, come colombe dall’Assiria, e li farò abitare nelle loro case” (11,11).

Il profeta *Isaia* considerava colombe le persone che gemevano nel dolore per la malattia: “Io pigolo come una rondine e gemo come una colomba”, gridava il re di Giuda Ezechia nel letto della sua sofferenza (38,14). E le persone che piangevano per i peccati, riconoscendo le proprie responsabilità, gridavano: “Gemiamo come colombe ... perché ci siamo allontanati dal nostro Dio” (59,11-13). E Dio con la sua promessa incoraggiava tutta la comunità:

Sorgi! Rivestiti di luce, perché viene la tua luce, la gloria del Signore brilla sopra di te ... Cammineranno le genti alla tua luce, i re allo splendore della tua aurora. Alza gli occhi intorno e guarda: Tutti costoro si sono radunati, vengono a te. I tuoi figli vengono da lontano, le tue figlie sono portate in braccio ... Chi sono quelle che volano come le nubi e come le colombe verso le loro colombaie?... (60,1-8).

Era la profezia dell’universalità della salvezza. L’amore di Dio avrebbe raggiunto tutti i popoli: gli israeliti in esilio ritornavano a Gerusalemme e le genti andavano a Gerusalemme per portare i loro doni all’altare: “Allora sarai raggiante, palpiterà e si dilaterà il tuo cuore ... verrà a te la ricchezza delle genti” (60,5).

Il *profeta Geremia* considerava colombe i fuggiaschi del popolo di Moab, un tempo potente e ora devastato, perché aveva abbandonato il Dio vero, adorato gli idoli e disprezzato Israele:

È infranta la potenza di Moab, è spezzato il suo braccio ... Abbandonate le città e dimorate nelle rupi, abitanti di Moab, siate come la colomba che fa il nido sull'orlo del precipizio (48,25-28).

Dio cercava di sradicare dai cuori l'idolatria, che portava alla perdizione allontanando gli uomini da Lui. E si commuoveva se il popolo infedele era pronto alla conversione, promettendo il suo perdono:

Io cambierò la sorte di Moab negli ultimi giorni (48,47).

Il *profeta Ezechiele* sperava che venisse risparmiata una simile sorte al suo popolo, e con parole forti lo scongiurava ad abbandonare l'idolatria e la violenza, che regnavano nel paese:

L'ingiustizia fiorisce, germoglia l'orgoglio e regna la violenza, scettro della malvagità ... Chi è in campagna perirà di spada e chi è in città sarà divorato dalla fame e dalla peste. E chi potrà fuggire e salvarsi sui monti, genererà come le colombe delle valli, ognuno per la sua iniquità (7,10-16).

Per i giusti Dio escogitava una via di salvezza, dando ordine ad un misterioso "uomo vestito di lino":

"Passa in mezzo alla città, in mezzo a Gerusalemme, e segna una *tau* sulla fronte degli uomini che sospirano e piangono per tutti gli abomini che vi si compiono" (9,4).

Gli uomini segnati dalla *tau* sarebbero stati risparmiati e la salvezza sarebbe giunta a tutti quelli che avevano abbandonato l'idolatria e l'ingiustizia:

"Vi raccoglierò in mezzo alle genti e vi radunerò dalle terre in cui siete stati dispersi. Essi vi entreranno ed elimineranno tutti i suoi idoli e tutti i suoi abomini. Darò loro un cuore nuovo, metterò dentro di loro uno spirito nuovo. Toglierò dal loro petto il cuore di pietra, darò loro un cuore di carne, perché seguano le mie leggi, osservino le mie norme e le mettano in pratica: saranno il mio popolo e io sarò il loro Dio" (11,17-20).

Il *Cantico dei Cantici* descriveva il colloquio d'amore tra un giovane e la sua giovane amata con il linguaggio delle colombe. Il giovane, stupefatto al vedere gli occhi dell'amata splendenti come gli "occhi delle colombe" (4,1/5,12), esclamava:

"Alzati, amica mia, mia bella, e vieni, presto! O mia colomba, dal cavo della rupe, dai nascondigli dei dirupi, mostrami il tuo viso, fammi sentire la tua voce, perché la tua voce è soave, il tuo viso è incantevole" (2,13-14).

"Quanto sei bella, amica mia, quanto sei bella! Gli occhi tuoi dietro il tuo velo sono colombe ... I tuoi germogli sono un paradiso di melagranne" (4,1-13).

"Aprimi, sorella mia, mia amica, mia colomba, mio tutto!" (5,2).

"Unica è la mia colomba, mio tutto!" (6,8 e 8,2).

E vedendola da lontano, abbagliato dal suo splendore, domandava:

"Chi è costei che sorge come l'aurora, bella come la luna, fulgida come il sole?" (*Cant* 6,10).

La giovane con soavità rispondeva tessendo le lodi del giovane:

"L'amato mio è bianco e vermiglio, riconoscibile fra una miriade. Il suo capo è oro, oro puro, i suoi riccioli sono grappoli di palma, neri come il corvo, i suoi occhi sono come colombe su ruscelli d'acqua ... L'amato mio è sceso nel giardino fra le aiuole di balsamo a pascolare nei giardini e a cogliere gigli. Io sono del mio amato e il mio amato è mio, egli pascola tra i gigli" (5,10-12 e 6,2-3).

Il colloquio tra i due giovani, reale, dolce, sincero, lasciava intravedere il suo profondo significato simbolico e profetico. Gli israeliti comprendevano che il promesso sposo, pur essendo una persona reale, rivelava il mistero dello "sposo divino", che manifestava il suo amore alla comunità d'Israele sua "sposa" e la invitava a vivere nell'amore umano e soprannaturale, nella famiglia e nella società.

Il sublime linguaggio illuminava il valore trascendente dei personaggi e delle immagini del *Cantico dei Cantici*: le melagranne erano un invito all'armonia dell'amore e all'unità del popolo, simbolizzata nei grani strettamente uniti in un sol frutto, ozzante di un profumo paradisiaco. Il colloquio tra i due giovani magnificava la bellezza dell'amore umano e rivelava la meraviglia dell'amore divino. Era Dio che alla famiglia umana diceva: "Tu sei unica, o mia colomba!" (6,9).

Il popolo d'Israele era affezionato alle colombe, tanto che le ospitava nel Tempio di Salomone, affidandole alla custodia di uno speciale funzio-

nario che doveva nutrirla con la senape, il cibo da loro preferito, per poter garantire che fossero disponibili per i sacrifici liturgici. Il *Talmud* distingueva tre tipi di colombe: quelle che abitavano nelle colombaie, quelle che vivevano in casa e quelle chiamate “erodie”, per il fatto che il re Erode le ospitava nelle torri del suo palazzo<sup>42</sup>. Erano emblema della bellezza, della devozione, della fedeltà, e soprattutto simbolo dello spirito di Dio, che proteggeva il suo popolo perseguitato come le mansuete colombe.

Nel tempo in cui il popolo attendeva con fiducia il Messia, a Gerusalemme viveva come una “colomba” una fanciulla di nome Maria, chiamata a divenire un giorno la madre del Figlio di Dio. La storia della sua nascita e della sua infanzia, stupenda e apparentemente infantile, veniva sussurrata nella città santa tra le famiglie, assetate di conoscere la personalità della vergine Maria. Le notizie furono raccolte dall’anonimo autore del Vangelo apocrifo *Protovangelo di Giacomo*<sup>43</sup>, che narra il miracolo della natività di Maria da Anna e Gioacchino:

Ecco, un angelo del Signore le apparve, dicendole: “Anna! Anna! Il Signore ha esaudito la tua preghiera: tu concepirai e partorirai. Si parlerà in tutta la terra della tua discendenza” ... Si compirono intanto i mesi di lei. Nel nono mese Anna partorì ... e le impose nome Maria (4,1-5,2). Maria si fortificava di giorno in giorno e quando compì i tre anni i suoi genitori Anna e Gioacchino decisero di offrirla al Signore e di condurla al Tempio.

Quando la bambina compì i tre anni, Gioacchino disse: “Chiamate le figlie senza macchia degli Ebrei. Ognuna prenda una fiaccola accesa, e la tenga accesa affinché la bambina non si volti indietro e il suo cuore non sia attirato fuori del tempio del Signore”. Quelle fecero così fino a quando salirono al tempio del Signore. Il sacerdote la accolse e, baciatala, la benedisse ... *Maria veniva allevata nel tempio del Signore come una colomba e riceveva il vitto per mano di un angelo.*

Quando compì dodici anni si tenne un consiglio di sacerdoti, e dicevano: “Ecco che Maria è giunta all’età di dodici anni nel tempio del Signore. Adesso che faremo di lei?” ... Il sommo sacerdote entrò nel Santo dei Santi e pregò a riguardo di Maria. Ed ecco che gli apparve un angelo del Signore, dicendogli: “Zaccaria, Zaccaria! Esci e raduna tutti i vedovi del popolo. Ognuno porti un bastone: sarà la moglie di colui che il Signore designerà per mezzo di un segno”.

Uscirono i banditori per tutta la regione della Giudea, echeggiò la tromba del Signore e tutti corsero. Giuseppe gettata l’ascia uscì per raggiungerli. Riunitisi,

---

<sup>42</sup> GIUSEPPE FLAVIO, *De bello judaico* V,4,4.

<sup>43</sup> PROTOVANGELO DI GIACOMO, 7,2-9,1, redatto nel II secolo d. C. in Egitto; i “Vangeli apocrifi” si possono leggere in L. MORALDI, *Apocrifi del Nuovo Testamento*, Ed. Piemme, Torino 1971.

andarono dal sommo sacerdote portando i bastoni. Presi i bastoni di tutti egli entrò nel tempio a pregare. Finita la preghiera prese i bastoni, uscì e li restituì loro, ma in essi non vi era alcun segno. Giuseppe prese l'ultimo bastone ed ecco che una colomba uscì dal suo bastone e volò sul capo di Giuseppe. Il sacerdote disse allora a Giuseppe: "Tu sei stato eletto ad accogliere in custodia la vergine del Signore".

Il Vangelo apocrifo chiamato *Natività di Maria*<sup>44</sup>, faceva risuonare in graziosi versi poetici lo stesso racconto, dando voce ad Anna e Gioacchino:

"L'anima mia ha esaltato questo giorno" ... (Anna) diede il seno alla bambina e le diede il nome Maria ... Quando la bambina compì il primo anno, Gioacchino fece una grande festa ... Sua madre la portò nel piccolo santuario della sua stanza e porse il seno alla bimba ... Quando la bimba compì i tre anni, Gioacchino disse: "Invitiamo le figlie degli Ebrei, quelle che sono senza macchia, ognuna prenda una lampada e venga accesa" ... E salirono al tempio del Signore. Il sacerdote la accolse, la abbracciò, la benedisse ... Maria abitava nel tempio del Signore come una colomba, era curata e riceveva il cibo dalle mani di un angelo.

La bambina viveva nell'amore perché da lei doveva nascere il figlio di Dio per donare al mondo l'amore e la pace. La storia di Maria Bambina, che gli evangelisti non hanno raccontato, e anche la storia della prima infanzia di Gesù, che i Vangeli hanno narrato con sobrietà, è stata trasmessa dai Vangeli apocrifi, alcuni dei quali contengono narrazioni deliziose, in stile infantile e alquanto fantasioso, ma in molte parti veritieri.

I quattro Vangeli canonici narrano con vivaci particolari la nascita del Messia, e alcune vicende della sua fanciullezza, ma il loro scopo era quello di mettere in risalto il tempo della sua missione pubblica. L'evangelista Luca, che non era tra i dodici apostoli, riuscì a raccogliere notizie confidenziali probabilmente da Maria e Giuseppe, scegliendo di iniziare il suo racconto dal giorno dell'Annunciazione e illuminando l'avvenimento del Natale di Gesù.

Il Figlio di Dio nacque a Betlemme di Giudea e "quando furono compiuti gli otto giorni prescritti per la circoncisione, gli fu messo nome Gesù, come era stato chiamato dall'angelo"; quando poi venne il tempo della purificazione, Maria e Giuseppe "portarono il bambino a Gerusalemme per presentarlo al Signore, come è scritto nella legge del Signore: *Ogni maschio primogenito sarà sacro al Signore, e per offrire in sacrificio una*

---

<sup>44</sup> NATIVITÀ DI MARIA (*Papyrus Bodmer*), 11,5-17,5.

*coppia di tortore o due piccoli colombi, come prescrive la legge del Signore” (Lc 2,22-24). Il santo vecchio Simeone fu guidato dallo Spirito Santo al Tempio e vedendo il bambino “lo accolse tra le braccia e benedisse Dio, dicendo: Ora lascia, o Signore, che il tuo servo vada in pace, secondo la tua parola, perché i miei occhi hanno visto la tua salvezza, preparata da te davanti a tutti i popoli, luce che illumina le genti e gloria del tuo popolo Israele” (Lc 2,28-32).*

Il Verbo incarnato, primogenito della nuova umanità chiamata a vivere nell’amore, andava incontro alle attese degli uomini e li guidava alla riconciliazione con il suo Creatore. Egli visse nella semplicità della casa di Nazaret fino al giorno della “teofania” del Giordano, quando discese su di Lui visibilmente lo Spirito Santo “in forma di colomba” e la voce del Padre svelò ai presenti: “Questi è il mio figlio diletto nel quale mi sono compiaciuto” (Mt 3,17).

Le acque vennero santificate dall’immersione del Figlio di Dio per essere pronte a divenire sacre nel battesimo cristiano, che il Messia stava per istituire. Il Battista disse chiaramente: “Io vi battezzo con acqua per la conversione, ma viene Colui che è più forte di me ... Egli vi battezzerà in Spirito Santo e fuoco!” (Lc 3,16). Il fuoco era lo spirito dell’amore divino che il Messia riaccendeva nella storia dell’umanità. Egli doveva compiere la sua missione salvifica, morire sulla croce e risorgere, per poter donare ai discepoli la pienezza dello Spirito Santo, ossia lo spirito della risurrezione.

La sera di Pasqua “mentre erano chiuse le porte del luogo dove si trovavano i discepoli per paura dei Giudei, venne Gesù, stette in mezzo a loro e disse: *Pace a voi!* Come il Padre ha mandato me, anch’io mando voi! Detto questo, alitò il suo respiro su di loro e disse: *Ricevete lo Spirito Santo!*” (Gv 20,19-22). E nel giorno di Pentecoste i discepoli accolsero lo Spirito nella sua pienezza: “apparvero loro lingue di fuoco che si dividevano, e si posarono su ciascuno di loro, e tutti furono colmati di *Spirito Santo!*” (Act 2,3-4). *Lo Spirito di Dio generava la Chiesa.*

4. *La visione dei Padri della Chiesa.* – La pace è “dono di Dio”. Il Creatore aveva donato all’uomo la pace nel momento in cui gli aveva donato il primo respiro della vita. L’umanità non aveva custodito la pace e non aveva saputo costruirla nella storia. Il Padre aveva allora promesso di inviare sulla terra il proprio Figlio “principe della pace”, per donare nuovamente agli uomini la sua pace (Is 9,6). La voce del Padre discesa dal cielo al Battesimo del Giordano annunciava che il suo Figlio era presente sulla terra. Lo Spi-

rito Santo discendeva su di Lui "come una colomba" per rivelare che quell'uomo era il Messia, l'annunziatore della pace.

Era la prima manifestazione della Famiglia della Trinità sulla terra: "Apparet manifestissima Trinitas, Pater in voce, Filius in homine, Spiritus in columba", proclama Sant'Agostino nel *Sermone sul Vangelo di Giovanni* (6,5). La luminosa descrizione faceva eco alla voce di tutti i Padri, da Origene a San Girolamo: "*Cum Jesus venit ad baptismum, primum coepit sacramentum patescere Trinitatis*": "*Mysterium Trinitatis in baptisate demonstratur*" (Origene, *Omellie sulla Genesi* II,5 e Girolamo, *Commento al Vangelo di Matteo* I,3,16).

Gesù aveva detto agli apostoli: "Vi do la mia pace, non come la dà il mondo" (*Gv* 14,27). E l'apostolo Paolo diceva: "Egli è la nostra pace ... Egli è venuto a proclamare la pace" (*Ef* 2,14-17). La pace del Messia era una pace nuova. Era l'insieme di tutti i doni messianici di Cristo e dello Spirito Santo: i "sette doni" promessi da Dio nella voce del profeta *Isaia* (11,2)<sup>45</sup>; e poi ancora pace, amore, gioia .... Ben s'addiceva allo Spirito Santo l'immagine della colomba, il volatile che possedeva l'insieme delle "virtù".

L'amore divino vivificava e santificava l'amore umano guidando alla "purezza nell'amore". La colomba nelle immagini dell'arte e nei canti dei poeti era sempre una "colomba bianca". Nacque dal candore della colomba l'idea della "bianca veste" del Papa. E l'usanza dei paramenti liturgici bianchi nella celebrazione del Natale e della Pasqua, nelle feste del Signore e della Vergine Maria. E nacque l'idea della "veste candida" della "sposa" nel "giorno delle nozze"<sup>46</sup>.

I simbolismi della Bibbia, al confronto con i miti delle religioni antiche, mostrano tali somiglianze di valori e di insegnamenti, da far pensare ad una ascendenza primordiale comune. La Sacra Scrittura li valorizzava nel loro significato spirituale, che naturalmente è invisibile. Nella consapevolezza che "le cose visibili sono di un momento e le cose invisibili sono eterne" (*2 Cor* 4,18). I simboli furono accolti e valorizzati dagli esegeti del-

---

<sup>45</sup> "Sette colombe" con le ali spiegate verso il cielo, simbolo dei sette doni dello Spirito Santo, sono state scolpite in una statua di bronzo dallo scultore Arturo Martini attorno al 1950 a Livorno, nel Cimitero della Misericordia, dedicate alla bambina *Francette* morta all'età di sette anni.

<sup>46</sup> La Sacra Scrittura non parla mai di una "colomba bianca". Perché?... Forse perché nel senso spirituale la colomba è per sua natura pura e candida?... Simbolo della purezza, dire colomba significa dire bianca?... Il simbolismo infatti guarda al candore interiore: ogni colomba è candida nell'intimo e ogni persona che ha l'anima candida è una colomba.

la Bibbia e dai pastori delle comunità. Il loro studio ha dato vita alla “teologia simbolica”, che illumina l’interpretazione biblica e contribuisce alla comprensione del suo pensiero dottrinale<sup>47</sup>.

I teologi e tutti i credenti hanno sempre desiderato comprendere nel profondo il mistero di Dio. “Dio è amore”, e l’amore è spirito (*I Gv* 4,16). È spirito che infonde all’uomo il candore della natura divina: “Dio è amore e chi vive nell’amore vive in Dio e Dio vive in lui”.

L’amore di Dio apparve visibilmente sulla terra quando il Messia suo Figlio ricevette il Battesimo al fiume Giordano. Era la prima “teofania” di Cristo, che fino all’età di trent’anni aveva vissuto nel nascondimento della casa di Nazaret. Giungeva “la sua ora”, l’ora di manifestarsi agli uomini nella sua luce divina (*Lc* 2,52). Giovanni il Battista fu il primo a riconoscere il Messia: “Io non lo conoscevo, ma proprio Colui che mi ha inviato a battezzare nell’acqua mi disse: Colui sul quale vedrai discendere e rimanere lo Spirito, è lui che battezza nello Spirito Santo” (*Gv* 1,33).

Nel vedere il Messia, suo cugino, che chiedeva il battesimo di penitenza e di conversione, Giovanni si meravigliò e gli disse: “Sono io che ho bisogno di essere battezzato da te, e tu vieni da me?” (*Lc* 3,14). Il Battista sentendo la risposta illuminante di Gesù, lo battezzò. Gesù “appena fu battezzato, uscì dall’acqua, ed ecco, si aprirono per lui i cieli, e (Giovanni) vide lo Spirito di Dio discendere come una colomba e venire sopra di Lui. Ed ecco una voce dal cielo che diceva: Questi è il Figlio mio, l’amato, in lui ho posto il mio compiacimento” (*Mt* 3,16-17).

Accorreva al fiume Giordano “tutta la regione della Giudea” con “tutti gli abitanti di Gerusalemme”, dice il Vangelo (*Mc* (1,4), che naturalmente non dice chi, oltre il Battista, abbia riconosciuto quel giorno il Figlio di Dio. Nel giorno di Pasqua lo riconobbero gli undici apostoli, anche l’incredulo Tommaso, dopo che mise il dito nelle sue piaghe (*Gv* 20,20-27). Nel giorno di Pentecoste lo riconobbero i centoventi presenti al Cenacolo e i tremila cristiani che ricevettero il battesimo (*Act* 1,15 e 2,41). L’apostolo Pietro si alzò in piedi e disse ad alta voce:

---

<sup>47</sup> Sulla “teologia simbolica”, che è di grande aiuto alla comprensione della Parola di Dio, si vedano: R. LAFFONT, J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, ed. Jupiter, Paris 1969; J. CHEVALIER, *Dizionario dei simboli*, BUR Rizzoli, Milano 1983; J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell’ arte*, Longanesi, Milano 1983; P.M. MIQUEL, *Breve trattato di teologia simbolica*, Ed. Queriniana, Brescia 1989; AA.VV., *Dizionario dei simboli cristiani*, Ed. Arreios, Roma 1995; L. IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, in «Dizionario dell’arte», Ed. Mondadori-Electa, Milano 2003; C. MOREL, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Ed. Giunti, Firenze 2006.

“Questo Gesù, Dio lo ha risuscitato e noi tutti ne siamo testimoni. Innalzato alla destra di Dio e dopo aver ricevuto dal Padre lo Spirito Santo promesso, lo ha effuso, come voi stessi potete vedere e udire ... Convertitevi e ciascuno di voi si faccia battezzare nel nome di Gesù Cristo, per il perdono dei vostri peccati, riceverete il dono dello Spirito Santo. Per voi infatti è la promessa e per i vostri figli e per tutti quelli che sono lontani, quanti ne chiamerà il Signore Dio nostro” (*Act* 2,32-39).

Il Redentore aveva dato la sua vita per amore di tutti gli uomini, testimoniando che “donare la vita” è “l’amore più grande” (*Gv* 15,13). I suoi discepoli dovevano essere pronti a donare la vita a Dio e ai fratelli per poter essere chiamati colombe. Nei giorni della Chiesa nascente la prima “colomba” votata al martirio fu il diacono Stefano, che annunciava il Vangelo a Gerusalemme, e quelli che lo ascoltavano “videro il suo volto come quello di un angelo” (*Act* 6,15); quando poi sentirono il suo invito a cambiare vita lo lapidarono, mentre lui “pregava e diceva: Signore Gesù, accogli il mio spirito” (*Act* 7,59).

Era “il primo martire”<sup>48</sup>. E molti altri discepoli andarono incontro al martirio nelle persecuzioni degli Ebrei e dei Romani, sull’esempio di San Pietro che fu crocifisso a Roma e di San Paolo che a Roma fu decapitato. Nell’anno 155 d.C. nella città di Smirne, in Asia Minore, fu arso vivo il vescovo Policarpo, e alla sua morte avvenne il miracolo dell’apparizione di una colomba<sup>49</sup>. Il fuoco non riuscì a bruciare il santo vescovo, e allora il carnefice lo colpì con la spada: mentre scorreva il suo sangue, dal suo corpo uscì una colomba: *Ecce subito, fluente sanguinis copia, columba processit de corpore, et statim sopitum cruore cessit incendium. Tunc populus totus obstupuit*<sup>50</sup>. Lo stupore era stato grande già nel momento in cui il martire veniva bruciato vivo, perché tra le fiamme “Policarpo stava in mezzo, non come carne che brucia, ma come pane che cuoce, o meglio come oro e argento nel crogiuolo”; “e noi – conclude il racconto del *Martyrium* – sentimmo un profumo penetrante, come se si elevasse una nube d’incenso o di altro aroma prezioso”<sup>51</sup>.

Nell’anno 165 subì il martirio a Roma il filosofo Giustino, nato nella terra d’Israele a Flavia Neapolis, l’antica Sichem, dove Gesù aveva incontrato la

---

<sup>48</sup> *Act* 6,8-7,60.

<sup>49</sup> *Martyrium Polycarpi* XV,1.

<sup>50</sup> *Martyrium Polycarpi* XV,2.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

donna samaritana al pozzo di Giacobbe. Giustino era ebreo. Divenuto cristiano cercava di convincere l'ebreo Trifone sulla veridicità del Vangelo, e in particolare dell'apparizione corporea della colomba al Battesimo di Gesù. Nel libro *Dialogo con Trifone*, nel quale riprodusse il dialogo sostenuto con l'ebreo a Efeso, scrisse: "Quando Gesù si recò al fiume Giordano, dove Giovanni battezzava, ed entrò nell'acqua, un fuoco divampò nel Giordano, e quando Gesù risalì dall'acqua, lo Spirito Santo volteggiò su di lui in forma di colomba"<sup>52</sup>.

Ireneo di Lione, ordinato vescovo nell'anno 177, non aveva alcun dubbio sulla reale presenza della colomba, perché quel che avevano detto gli apostoli era chiaro: "lo Spirito era disceso su di Lui come una colomba"<sup>53</sup>. In quegli stessi anni il filosofo Clemente Alessandrino, discepolo del maestro siciliano Panteno nel *Didaskaleion* di Alessandria d'Egitto, vedendo gli Ebrei e gli Gnostici increduli, diceva semplicemente: "fu vista come corpo una colomba"<sup>54</sup>. Origene, replicando al filosofo Celso che considerava mistificazioni tutti i fatti miracolosi, e quindi anche l'apparizione della colomba al Giordano, nelle opere esegetiche mostrava chiaramente di credere alla realtà della colomba, ma nel trattato dottrinale *de principiis* attenuava la sua certezza dicendo: "secondo ciò che io posso capire"; e precisava che la corporeità si doveva intendere "non secondo la storia, ma secondo la conoscenza spirituale"<sup>55</sup>.

Sant'Ambrogio di Milano cercherà di spiegare ai fedeli che la "corporeità" aveva uno scopo preciso, cioè quello di rendere "visibile" lo Spirito Santo, ma che non si trattava di una "incarnazione dello Spirito"; e a tutti ricordava il principio interpretativo fondamentale, che nell'ascolto della parola di Dio il senso spirituale è più importante del senso corporeo: *Spiritum visum accepimus in columba, nec incarnationem illam putat fuisse, sed speciem*<sup>56</sup>. Desideroso di far capire il significato del mistero ai catecumeni e ai semplici, egli formulava una domanda: "Perché apparve come una colomba?". E rispondeva: "Perché la grazia del battesimo richiedeva la semplicità",

---

<sup>52</sup> GIUSTINO, *Dialogo con Trifone* 88,3,8.

<sup>53</sup> IRENEO DI LIONE, *Adversus haereses* 3,18,1.

<sup>54</sup> CLEMENTE ALESSANDRINO, *Excerpta ex Theodoto* 16; riguardo alle interpretazioni degli Gnostici si veda A. ORBE, *El diácono del Jordán en el sistema de Basilides*, in «Augustinianum», 13 (1973), pp. 165-183.

<sup>55</sup> ORIGENE, *De Principiis* I,3,3.

<sup>56</sup> AMBROGIO, *De Spiritu Sancto* 3,1,3.

il dono divino "esigeva che tutti siamo semplici come la colomba, perché la grazia del battesimo portava quella pace che una volta, nell'antica prefigurazione, la colomba portò a quell'arca che fu la sola a rimanere immune dal diluvio"<sup>57</sup>.

Il vescovo faceva una confidenza: "Colui che ora si è degnato di discendere in forma di colomba, a me ha insegnato che in quel ramoscello e in quell'arca c'era il simbolo della pace e della Chiesa, poiché lo Spirito Santo, nel mezzo del diluvio del mondo, porta alla Chiesa una fruttuosa pace"<sup>58</sup>. E curando personalmente la catechesi in preparazione al battesimo nella cattedrale milanese, affermava che al Giordano lo Spirito Santo era apparso *in specie columbae, non in veritate*, perché era evidente che "la divinità non poteva esser vista nel suo vero fulgore": *videri divinitas in suae claritatis veritate non poterat*<sup>59</sup>.

Uomo di vasta cultura e buon pastore, Ambrogio si sentiva in sintonia con i suoi fedeli, perché aveva la fede dei semplici, e presentava il Vangelo con parole semplici e chiare: *apertum est coelum, descendit Spiritus corporali specie sicut columba*<sup>60</sup>; ma non rinunciava a far capire che la colomba era apparsa "perché gli increduli venissero chiamati alla fede": *ut increduli vocarentur ad fidem*<sup>61</sup>. A chi si mostrava dubitante, egli chiedeva stupito: "Vedi l'acqua, vedi il legno, contempi la colomba, e dubiti ancora del mistero?": *Vides aquam, vides lignum, columbam aspicias, et dubitas de mysterio*<sup>62</sup>. E accorgendosi che nella comunità vi era persino chi credeva alla presenza della colomba e non credeva alla presenza del Messia, si domandava: "Come mai vide la colomba e non vide Colui sul quale lo Spirito discese come colomba?"<sup>63</sup>.

La colomba, come al tempo di Noè tra le acque del diluvio, così alle acque del Giordano annunciava la *pace*, ma cominciava ad annunciare il fine più alto dell'incarnazione di Cristo: la sua "*risurrezione*"<sup>64</sup>. La Pasqua di Cristo sarebbe

---

<sup>57</sup> AMBROGIO, *De Sacramentis* 1,5,17.

<sup>58</sup> AMBROGIO, *Commento al Vangelo di Luca* 2, 92.

<sup>59</sup> AMBROGIO, *De Sacramentis* 1,5,17.

<sup>60</sup> AMBROGIO, *De incarnationis dominicae sacramento* 3,22.

<sup>61</sup> AMBROGIO, *Commento al Vangelo di Luca* 2.

<sup>62</sup> AMBROGIO, *De Sacramentis* 2,5.

<sup>63</sup> AMBROGIO, *De mysteriis* 3,10.

<sup>64</sup> AMBROGIO, *Epistula extra collectionem* 1,21.

stata la primizia della risurrezione dei credenti, nella quale la Chiesa che risorgeva con Cristo sarebbe apparsa in tutto il suo splendore<sup>65</sup>. Il Messia ascendendo al cielo avrebbe aperto le porte del regno di Dio agli uomini che nella vita erano in cammino verso la morte. Nella voce di Ambrogio il Signore infondeva nei credenti la speranza di poter abbracciare un giorno lo Sposo celeste e contemplare eternamente il suo volto.

Gesù Risorto chiamava tutti gli uomini a risorgere con Lui perché per la loro salvezza aveva offerto la sua vita. La sua *Sposa* – la Chiesa e la persona di fede – era chiamata a restituire a Lui l'amore fino alla donazione della vita. Con la venuta del Figlio di Dio nel mondo lo Sposo era il Cristo: la "sposa di Dio" era "Sposa di Cristo". Non soltanto "la comunità d'Israele", ma "la Chiesa universale". Cristo diceva alla Chiesa: "Vieni, o mia colomba!". La Sposa – nuova colomba – era pronta a spiccare il volo nell'oceano del Nuovo Testamento perché nella soavità della voce dello Sposo sentiva il canto di un amore che abbracciava la Chiesa in tutto il mondo e invitava tutta l'umanità a risorgere con Lui<sup>66</sup>.

Il vescovo Cipriano di Cartagine intravedeva nella proverbiale fedeltà della colomba l'esortazione all'unità della Chiesa: "La Chiesa di Cristo si mostri una. È a questa Chiesa che vive nell'unità dello Spirito Santo che, a nome della persona del Signore, dice nel Cantico dei Cantici: *Unica è la mia colomba, la mia perfetta!*" (*Cant* 6,8)<sup>67</sup>. Il giovane vescovo, un nobile pagano convertito al cristianesimo, fu battezzato all'età di 36 anni e ordinato vescovo due anni dopo, a 38 anni. Egli affermava con decisione che i primi a dare l'esempio dell'armonia dell'unità dovevano essere i vescovi: "Dobbiamo mantenere e rivendicare con fermezza questa unità soprattutto

---

<sup>65</sup> ORIGENE, *Commento al Cantico dei Cantici* IV, 234.

<sup>66</sup> La "colomba" nelle tradizioni della religiosità popolare è stata sempre valorizzata a Pasqua come segno della risurrezione. Da circa un secolo è riapparsa nella confezione di un "dolce", che forse vorrebbe alludere alla risurrezione, e certamente evoca la Pasqua, come "l'uovo di Pasqua".

L'uovo nell'antica cosmogonia dotta e popolare, soprattutto nel mondo orientale, conteneva il mistero della nascita della vita: dall'*uovo cosmico* era nato l'universo, una bella grande "sorpresa". L'uovo era quindi simbolo della nascita e della rinascita. Nel mondo cristiano era tradizione dipingere le uova con i colori della gioia e portarle al sacerdote perché le benedicesse nel giorno di Pasqua. Nell'iconografia orientale ancora le uova vengono dipinte con l'immagine del Cristo Risorto e della Vergine Maria: una grande collezione di uova dipinte attraverso i secoli su materiali preziosi, con splendide immagini di Cristo, della Madonna e dei Santi, è visibile a Mosca nel Museo dell'Armeria di Stato del Cremlino.

<sup>67</sup> CIPRIANO, *De Catholicae Ecclesiae unitate* 4.

to noi vescovi, che presidiamo nella Chiesa, per dar prova che l'episcopato è uno solo e indiviso": *Quam unitatem tenere firmiter et vindicare debemus maxime episcopi, qui in Ecclesia praesidemus, ut episcopatum quoque ipsum unum et indivisum probemus*<sup>68</sup>.

Cipriano, fedelissimo al Vangelo di Cristo, affrontò il martirio all'età di 58 anni e fu decapitato il 14 settembre 258. Nel suo breve libro *de Catholicae Ecclesiae unitate*, un vero "gioiello", il coraggioso vescovo aveva donato alla Chiesa il suo testamento pastorale nell'invito all'unità della Chiesa:

Lo Spirito Santo venne in forma di colomba. Essa è un animale semplice e lieto, non è reso aspro dal fiele, non morde con crudeltà, non ha unghie che lacerino con violenza, ama le abitazioni degli uomini, conosce e si affeziona a una sola casa. Quando una coppia genera i figli, i due li allevano insieme, quando si muovono vanno uniti in volo, passano la vita in comune armonia, col bacio della loro bocca dimostrano il reciproco amore, in tutto adempiono la legge della concordia. Ecco la semplicità che si deve conoscere nella Chiesa. Ecco la carità che si deve mettere in pratica. Imitiamo la colomba nell'amore fraterno, e la nostra mansuetudine e la nostra dolcezza possano riprodurre la mansuetudine della pecora e dell'agnello (*Lc 10,3*).

Che ci sta a fare, in un cuore cristiano, la ferocia del lupo, la rabbia del cane, il veleno mortifero del serpente, la cruenta violenza della belva? Bisogna rallegrarsi se una tal genia si separa dalla Chiesa, affinché non vengano a soffrire il contagio di una simile compagnia, velenosa e crudele, le colombe e le pecore di Cristo. Non possono convivere e stare insieme l'arezza e la dolcezza, la tenebra e la luce, la pioggia e il bel tempo, la guerra e la pace, la sterilità e la fecondità, la siccità e l'acqua delle sorgenti, la tempesta e il sereno.

Non c'è da pensare che debbano essere i buoni a uscire dalla Chiesa. Il vento non porta via il grano, la bufera non abbatte un albero ben piantato su profonda radice; è invece la paglia leggera che viene sollevata dalla tempesta, sono gli alberi deboli che vengono atterrati dall'irrompere del turbine. Ed è questo tipo di gente che l'apostolo Giovanni detesta e stigmatizza, dicendo: "Si sono allontanati da noi, ma non erano dei nostri: se infatti fossero stati dei nostri, sarebbero rimasti con noi" (*Gv 2,19*)<sup>69</sup>.

Sant'Ambrogio vescovo di Milano oltre un secolo più tardi avrebbe confermato che la "Chiesa" doveva vivere nell'unità tra presbiteri e fedeli, in perfetta sintonia con i vescovi, e impegnarsi ad abbandonare i beni della

---

<sup>68</sup> CIPRIANO, *Ibidem* 5.

<sup>69</sup> CIPRIANO, *Ibidem* 9.

terra e cercare i beni del cielo, così sarebbe apparsa nella sua bellezza, adornata di “vesti candide”, luminosa nei suoi “occhi di colomba”; il suo Sposo Celeste la avrebbe accolta magnificando la sua bellezza ed esortando tutti a custodire la trasparenza del cuore: Ecce, *formosa es proxima mea, ecce es formosa, oculi tui sicut columbae*<sup>70</sup>. E i credenti avrebbero potuto guardare la vita e il mondo con gli occhi di Cristo: *oculos columbae ad similitudinem Christi*<sup>71</sup>.

La Sinagoga non si era purificata nell’acqua e nello spirito. Chi non si liberava dal formalismo del vecchio lievito e non accoglieva la nuova legge del Figlio di Dio, non aveva capito il senso della colomba nell’arca di Noè e al Giordano. Molti erano gli Ebrei che non ricevevano il battesimo del Salvatore, pur avendolo atteso per lunghissimi anni, e quindi non possedevano il crisma dello Spirito nuovo e rimanevano ancorati alla lettera della Legge; in sostanza la comunità d’Israele *non intellexit illam columbam quae ramum oleae detulit post diluivium*<sup>72</sup>.

Ne erano un esempio “i commercianti di colombe”, che il Messia aveva cacciato fuori del tempio di Gerusalemme: *de templo eiciens eos, qui vendebant boves et oves et columbas, effundens quoque mensas nummulariorum*<sup>73</sup>. Ai cambiavalute Gesù aveva detto con decisione: *Tollite ista hinc et nolite facere domum Patris mei domum negotiationis*<sup>74</sup>. Essi avevano ridotto ad un mercato la “casa del Padre”, che il re Salomone – come ricordava Origene – aveva dedicato con magnificenza al nome di Dio: *cuius nomini magnificentum extulerat templum*<sup>75</sup>.

Nella cacciata dei venditori dal Tempio, Ambrogio intravedeva addirittura l’esclusione del popolo d’Israele dal regno di Dio: *populus videtur Iudaeus excludi*<sup>76</sup>. Solo la colomba – lo Spirito Santo – poteva guidare la persona non credente a riconoscere il Messia, e ad abbracciare la vita nuova

---

<sup>70</sup> AMBROGIO, *Commento al Salmo 118*, VI,34; sui commenti biblici di Ambrogio si veda G. LAZZATI, *Il valore letterario dell’esegesi ambrosiana*, Milano 1960; L.F. PIZZOLATO, *La dottrina esegetica di sant’Ambrogio*, Milano 1978 e ID., *Ambrogio. Commento al Salmo 118*, Milano 1987.

<sup>71</sup> AMBROGIO, *De mysteriis* 7,37

<sup>72</sup> AMBROGIO, *Commento al Salmo 118*, 16,21.

<sup>73</sup> AMBROGIO, *Epistula extra collectionem* 1,21.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> ORIGENE, *De principiis* 2,4,1.

<sup>76</sup> AMBROGIO, *Commento al Vangelo di Luca* 9.

nella fede e nella virtù, affinché il Redentore potesse accoglierla un giorno, dicendo: "Vieni, ora che sei una colomba, cioè sei mite e mansueta, ormai tutta piena di grazia spirituale"<sup>77</sup>.

Gregorio di Nissa desiderava poter chiamare colomba ogni persona e per questo la esortava ad essere docile all'invito del Verbo di Dio, ascoltando l'invito del Verbo che parla al cuore e "dice all'anima di avvicinarsi alla luce per diventare più bella, trasformandosi nell'immagine di una colomba": "Tu devi avere la perfezione che è nella natura della colomba, ossia non devi fare il male e devi vivere sempre nell'innocenza e nella purezza"<sup>78</sup>.

Agostino faceva tesoro delle riflessioni di Ambrogio e dei primi Padri, proponendo a tutti i fedeli il grande insegnamento del Battesimo del Giordano: "Quel che Giovanni ha compreso vedendo la colomba, dobbiamo impararlo anche noi", in modo tale che "la colomba che è la Chiesa insegni alla colomba che è il cristiano"<sup>79</sup>. Ed era pienamente d'accordo con la proposta teologica di Origene di considerare una colomba "la comunità cristiana" e anche "la persona credente". L'alessandrino preferiva chiamare "anima". E questa interpretazione fu seguita da tutti i Padri della Chiesa. Ma perché Origene aveva preferito chiamare la persona "anima"? Lui stesso lo spiega dicendo che "l'anima, sposa del Verbo, viene istruita personalmente dal suo Sposo nella sua casa sponsale e regale che è la Chiesa"<sup>80</sup>. E per dare un orientamento concreto e vitale alla visione contemplativa, incoraggiava i cristiani, che erano in quanto credenti esposti alla persecuzione, alla derisione e al disprezzo, a custodire la mansuetudine delle colombe.

Agostino si accorgeva ogni giorno che le persone buone e mansuete venivano offese e umiliate da chi operava il male. Anche il credente più temprato

---

<sup>77</sup> AMBROGIO, *Isacco e l'anima* 4,34. L'idea che le virtù abbelliscono l'anima dell'uomo era presente in FILONE ALESSANDRINO, *Questioni sulla Genesi* II,38.

<sup>78</sup> GREGORIO DI NISSA, *Omellerie sul Cantico dei Cantici* V e XI; si veda J. DANIELOU, *La colomba e la tenebra nella mistica bizantina antica*, in «Eranos Jahrbuch», 1954, p. 416.

<sup>79</sup> AGOSTINO, *Sermone sul Vangelo di Giovanni* 5,10. Il patrologo M.W. LIBAMBU, che ha curato la voce "colomba" del *Dizionario Patristico*, cit., nota che Agostino "mette in piena luce il significato della colomba in relazione con la teologia trinitaria"; il Libambu segnala opportunamente "la connessione tra pneumatologia ed ecclesiologia, che mette in evidenza la teologia della *inabitazione* dello Spirito Santo: la colomba abita non solo nei cuori di ciascuno dei fedeli ma anche nella Chiesa come comunità dei credenti voluta e fondata da Cristo".

<sup>80</sup> ORIGENE, *Commento al Cantico dei Cantici* III, 218; cfr. E. DASSMANN, *Ecclesia vel Anima. Die Kirche und ihre Glieder in der Hoheliederklärung bei Hippolyt, Origenes und Ambrosius von Mailand*, in «Römische Quartalschrift», 61 (1966), pp. 121-144.

poteva allora scoraggiarsi e sospirare con la voce del *Salmo*: “Oh, se avessi le penne come la colomba, potrei volare lontano e riposare!” (*Ps* 55,7). Il vescovo, pur comprendendo il suo desiderio di fuggire, gli faceva notare che, anche volando lontano, avrebbe incontrato qualcuno che poteva fargli del male; e gli ricordava inoltre che la “persecuzione” è una “beatitudine”. Anzi l’essere perseguitati è la più eccelsa delle beatitudini: “*Beati i perseguitati per la giustizia, perché di essi è il regno dei cieli*” (*Mt* 5,10)<sup>81</sup>.

A chi non trovava pace in questo mondo, Agostino aveva il coraggio di proporre la vetta più alta della perfezione, accogliendo la persecuzione come una opportunità per imitare il suo Maestro: “Se non subisci la persecuzione è segno che non hai deciso di vivere pienamente in Cristo”<sup>82</sup>. Le persone umili e virtuose possono trovare la pace solo in Dio, diceva il vescovo di Ippona. Per questo debbono seguire l’esempio della colomba, che “cerca di allontanarsi da chi le reca molestia, ma non perde l’amore”<sup>83</sup>. Il vero discepolo di Cristo, secondo l’esempio del Maestro, deve abitare in mezzo agli uomini, ma sopportando persecuzioni e tribolazioni, cercando di custodire la serenità e irradiare la pace. A questo scopo deve continuamente domandare allo Spirito Santo che infonda nel suo cuore “l’amore spirituale”<sup>84</sup>.

Buon pastore del suo gregge, Agostino infondeva coraggio ad ogni sua pecorella con parole che esortavano al sacrificio, nella imitazione del Maestro: “Le tue sofferenze ti sembrano insuperabili perché non ripensi a ciò che ha sopportato per te Cristo”<sup>85</sup>. La Chiesa stessa – “la Gerusalemme terrestre” – per essere veramente una “colomba” doveva compiere nello spirito della concordia e della pace il suo pellegrinaggio verso “la Gerusalemme celeste”.

Fuggire dal mondo?... Non è lo stile del cristiano, diceva Ambrogio, che pure aveva scritto un trattato *de fuga saeculi*. Egli insegnava che i cristiani potevano scegliere liberamente soltanto quella speciale “fuga” che era la consacrazione a Dio per abitare con Lui. Alle vergini consacrate, speciali colombe tra le quali era la sua sorella Marcellina, egli indirizzò vari libretti di meditazione ascetica e mistica, invitandole ad abbeverarsi alla sorgente della spiritualità sponsale del *Cantico dei Cantici*. Meditazioni attualis-

---

<sup>81</sup> AGOSTINO, *Expositio Psalmi 54,8*; cfr. P. MELONI, *Beati i perseguitati per la giustizia. L’interpretazione patristica*, in «Sandalion», 3 (1980), pp. 191-250.

<sup>82</sup> AGOSTINO, *Ibidem*; cfr. P. MELONI, *Le beatitudini evangeliche nella visione dei Padri della Chiesa*, in «Sandalion», 32-33 (2009-2010), pp. 173-180.

<sup>83</sup> AGOSTINO, *De agone christiano* 22,24.

<sup>84</sup> AGOSTINO, *Ibidem*.

<sup>85</sup> AGOSTINO, *Ibidem*.

sime anche per il nostro tempo: *de virginibus, de virginitate, de institutione virginis, exhortatio virginitatis*.

Il vescovo di Milano mostrava la bellezza della donazione della vita allo Sposo celeste, non certo per evitare le persecuzioni del mondo, ma per "volare" in alto con le "ali della colomba"<sup>86</sup>. E non solo le vergini consacrate potevano "volare" in alto, ma tutte le persone docili e mansuete, che sapevano elevarsi al di sopra delle oscure nubi e delle tempeste che continuavano a infuriare "tra i diluvi del mondo": *inter ipsa mundi diluvia*<sup>87</sup>.

Anche Agostino diceva che la persona "mite e umile di cuore" è una "colomba" e vive nel mondo a stretto contatto con i "corvi", perché è ineluttabile che in tutti gli ambienti si trovino accanto "corvi e colombe"<sup>88</sup>. Egli vedeva quotidianamente che i "corvi" maltrattavano le "colombe". E non lo vedeva soltanto nel mondo pagano, ma anche nelle comunità cristiane e persino nelle comunità monastiche, la persona di fede per essere pronta a sopportare le offese e a perdonare i persecutori, doveva imitare la colomba che era tornata all'arca di Noè, cioè doveva far sempre ritorno all'arca della Chiesa<sup>89</sup>.

Tra gli estimatori della *colomba* del *Cantico dei Cantici* vi era Aponius, uno scrittore misterioso e poco conosciuto, menzionato per la prima volta nel VII secolo da Beda il Venerabile, perché probabilmente era un monaco irlandese allievo del santo monaco inglese<sup>90</sup>. Nel suo *Commento al Cantico* egli affermava che l'epitalamio biblico è una grande profezia dell'incarnazione di Cristo, che invitava la *Sposa* ad offrire allo *Sposo* la *mirra* e l'*incenso*, cioè a credere alla sua *umanità* e alla sua *divinità*<sup>91</sup>. Aponio mostrava la sua gratitudine ai grandi commentatori del *Cantico dei Cantici*, confidando che il suo maestro principale era lo Sposo celeste. E con una felice immagine spiegava che "Dio è il Re" e "la Chiesa è la Regina delle regine", è la "colomba unica, immacolata e perfetta, creata per cantare la sua lode e la sua gloria": *Rex noster Dominus Deus ... dixit per Isaiam: "Populum istum ad laudem*

<sup>86</sup> AMBROGIO, *De virginitate* 17, 108; cfr. *Commento al Salmo 118*, 19,29.

<sup>87</sup> AMBROGIO, *Commento al Vangelo di Luca* 2.

<sup>88</sup> AGOSTINO, *Sermone sul Vangelo di Giovanni* 6,2: "Chi sono i corvi? Quelli che cercano i propri interessi. Chi sono le colombe? Quelli che cercano gli interessi di Cristo".

<sup>89</sup> AGOSTINO, *Ibidem*.

<sup>90</sup> APONIO, *Explanatio in Canticum Canticorum* 9,239, in H. BOTTINO, J. MARTINI, *Aponii scriptoris vetustissimi in Canticum Canticorum explanatonis libri duodecim*, Romae 1843, riprodotta in *Patrologiae Latinae Supplementum* (PLS) 1,799-1031. Sulla figura di Aponio vedi A.G. AMATUCCI, *Aponio*, in «Enciclopedia Cattolica», 1, 1948, pp. 1669-1670.

<sup>91</sup> APONIO, *Ibidem*.

*meam creavi, gloriam meam narrabit: unam immaculatam, unam perfectam columbam in tota congerie reperit animarum, quae regina reginarum et domina esset omnium dominarum*<sup>92</sup>.

5. *La storia dell'arte e la storia dell'epigrafia.* – Gli artisti dipingevano tra i fiorenti paesaggi della natura le colombe assetate d'acqua pura e cristallina, per manifestare l'umana sete di una vita serena sulla terra e di una vita felice nell'aldilà. L'immagine di una colomba che beveva l'acqua da un vaso, dipinta in un mosaico dall'artista *Soso di Pergamo* (fig. 4 a p. 49), fu descritta con il pennello delle parole da Plinio il Vecchio, che considerava l'artista asiatico *celeberrimus in hoc genere*: “Una meravigliosa colomba nel bere oscura l'acqua con l'ombra del suo capo, mentre altre prendono il sole brulicando sul bordo di un cantaro”: *Mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans, apricantur aliae scatentes se in canthari labro*<sup>93</sup>.

Plinio, desideroso di esplorare da vicino il Vesuvio, a Pompei per ammirare le splendenti immagini dei mosaici, che dipingevano nelle colombe assetata l'umana sete di serenità; poi per la sua insaziabile sete di conoscenza si spinse fino a *Stabia*, dove avvicinandosi al vulcano morì intossicato dalle esalazioni della lava. Aveva 56 anni il 25 ottobre dell'anno 79 d.C., giorno della più disastrosa eruzione del Vesuvio della storia.

Gli scienziati studiavano con passione i misteri della natura, gli artisti ne dipingevano la splendente bellezza tra i prati e i boschetti, i poeti cantavano i colori della natura tra le acque dei ruscelli. L'acqua fluente e pura sembrava preludere alla visione dell'Apocalisse, nella quale Dio prometteva ai credenti l'*acqua della vita* (*Apoc* 21,6). Alcune opere dell'arte cristiana univano alle immagini delle acque un dolce invito: *Bevi e vivrai*<sup>94</sup>. E in un giardino paradisiaco una colomba che beccava i frutti degli alberi e i grappoli d'uva, esprimendo l'auspicio che la persona defunta potesse vivere nella beatitudine celeste<sup>95</sup>.

---

<sup>92</sup> APONIO, *Ibidem*.

<sup>93</sup> PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia* XXXVI,184.

<sup>94</sup> Le iscrizioni sono presenti a Roma e a Clermont-Ferrand; cfr. J.P. KIRSCH, *Colombe*, cit., coll. 2209-2210.

<sup>95</sup> J.P. KIRSCH, *ibidem*, coll. 2210-2211, che raffronta queste immagini con l'immagine di un coniglio che mangia dei frutti e simboleggia la morte. A Roma era in uso la cremazione dei cadaveri al semplice scopo di utilizzare meglio gli spazi nelle stanze sepolcrali, chiamate *Columbaria*. Il cristianesimo preferì abbandonare questa usanza, perché la sepol-

La vita eterna era il dono divino a chi nella vita terrestre aveva imitato le virtù della colomba, mettendo in pratica la parola del Maestro: "Ecco, io vi mando come agnelli in mezzo ai lupi. Siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe!" (Mt 10,16). L'esortazione era rivolta ai discepoli e agli uomini di tutti i tempi. "È rivolta a te!", diceva Ambrogio ad ogni credente: *tibi dictum est: estote simplices sicut columbae*<sup>96</sup>.

A chi chiedeva perché Gesù nell'esortazione avesse anteposto il *serpente* alla *colomba*, il vescovo con originale intuito rispondeva: *praemittitur astutia, ut sit tuta simplicitas*, insegnando che la "scaltrezza" è preziosa per tutelare la "semplicità" della persona mite come colomba<sup>97</sup>. E da buon pastore incoraggiava la persona credente dicendole che, se in lei rifulgeva la sincerità dell'anima e la purezza della mente, era una colomba: *si sinceritas animi, si puritas mentis adfulgeat, columba es*<sup>98</sup>.

Chi decideva di vivere nella sincerità e nella purezza doveva però essere pronto al sacrificio, ricordando che frutto del sacrificio è la risurrezione<sup>99</sup>. Il sacrificio della croce aveva innalzato il Cristo alla gloria della risurrezione e la sua risurrezione aveva fatto risorgere nel mondo la pace; lo dice chiaramente il Libro del *Physiologus*, nel quale la colomba è descritta sofferente, con le

---

tura del cadavere nella nuda terra faceva comprendere meglio il mistero della risurrezione; cfr. G. GRANA, G. MATTHIAE, *Colombario*, in «Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale», II, Roma 1959, pp. 746-748.

<sup>96</sup> Sulla "risurrezione della carne" nei documenti epigrafici si veda A. MASTINO, *La risurrezione della carne nelle iscrizioni latine del primo cristianesimo*, in «Dizionario di Spiritualità biblico-patristica», 45 - *Morte e risurrezione nei Padri*, a cura di S.A. Panimolle, Roma 2007, pp. 289-332, in particolare la p. 305, nota 81; cfr. anche A. PARROT, *Le "refrigerium" dans l'au delà*, Paris 1937 e M. MARINONE, *I riti funerari*, in CHRISTIANA LOCA, *Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio*, a cura di Letizia Pani Ermini, Roma 2000, pp. 71-80.

<sup>97</sup> AMBROGIO, *Commento al Salmo 118*, 14,38.

<sup>98</sup> AMBROGIO, *De fide* 3,16. Il vescovo di Milano, quando nell'anno 378 fu assassinato a Vienne in Gallia il giovane imperatore Valentiniano II, che era salito al trono all'età di quattro anni sotto la reggenza della madre Giustina, Ambrogio fu invitato dall'imperatore Teodosio a celebrarne le esequie; Valentiniano II era stato ariano, ma aveva abbandonato l'arianesimo riabbracciando la dottrina cattolica, quindi Ambrogio poté presiedere la celebrazione e nell'orazione funebre paragonò gli occhi del giovane imperatore agli "occhi delle colombe".

<sup>99</sup> Sulla risurrezione e la vita immortale si veda P. MELONI, *Spirito Santo e risurrezione alle origini della riflessione cristiana*, in «Parola, Spirito e Vita», 4 (1981), pp. 216-232 e *Risurrezione di Cristo e vita del cristiano nell'esegesi di Sant'Ambrogio al Cantico dei Cantici*, in *Nec timeo mori*, «Atti del Congresso Internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di Sant'Ambrogio», Milano 1988, pp. 639-648.

piume color fuoco, per ricordare la passione di Cristo e invitare i cristiani a vivere con Lui portando la propria croce per giungere alla risurrezione<sup>100</sup>.

Le immagini e le parole negli affreschi e nei monumenti funebri riecheggiavano la voce dei pastori della Chiesa, che confortavano i cuori con le riflessioni sulla pace eterna, infondendo fiducia ai familiari e chiedendo a tutti una preghiera, nella viva speranza che al termine del pellegrinaggio terreno si avverasse per la persona amata la promessa di Dio: “A colui che ha sete io darò da bere gratuitamente dall’acqua della fonte della vita” (*Apoc* 21,6). A Roma nel Mausoleo di Santa Costanza, figlia dell’imperatore Costantino, sembrava di sentire negli affreschi la voce dei fedeli oranti e fiduciosi nella promessa del Messia: “Io sono la risurrezione e la vita: chi crede in me, anche se muore, vivrà, e chi vive e crede in me non morirà in eterno” (*Gv* 11,25-26). La stessa sensazione si provava nelle pitture della Cappella di San Giovanni Evangelista al Battistero di San Giovanni in Laterano.

La risurrezione dei credenti illuminava la speranza di incontrare il Dio vivente nella vera vita. L’immagine della *colomba accanto alla croce* ricordava che il sacrificio è fonte di vita e prometteva la risurrezione e la Pasqua eterna nel cielo. La colomba appariva talvolta con *la croce sul capo* per augurare al defunto, che nel battesimo aveva ricevuto il sigillo di Cristo e aveva vissuto nella virtù, di entrare nel regno dell’immortalità riaperto dal Redentore con il sacrificio del Calvario<sup>101</sup>. Nelle Catacombe di San Callisto *una colomba con una fiaccola accesa* accanto al simbolo di Cristo – XR – (Xristós) invitava ad imitare le vergini sagge del Vangelo per andare incontro allo Sposo con fede viva e ardente<sup>102</sup>.

La *colomba sulla nave* descriveva il viaggio del cristiano sulla nave della Chiesa tra le onde del mare della vita, manifestando il desiderio di giungere nel suo pellegrinaggio alla patria celeste<sup>103</sup>. La *colomba sulla prora della nave* orientava alla meta del viaggio che è il Paradiso. L’*ancora* manifestava *la speranza* dell’approdo al porto della vita immortale. Una pittura molto diffusa raffigurava l’*Agnello* per evocare l’amore di Gesù “Buon Pastore”

---

<sup>100</sup> Il *Fisiologo* è un libro dei primi secoli cristiani scritto in greco, forse in ambiente egiziano, che raccoglieva le testimonianze classiche e bibliche sulla personificazione degli animali, per incoraggiare gli uomini a imitarne gli atteggiamenti virtuosi. Molte sono state le traduzioni del libro, le imitazioni e le amplificazioni, soprattutto nel Medioevo, ispirate all’antico testo greco, la cui edizione si può trovare in F. SBORDONE, *Physiologi Graeci singulas variarum aetatum recensiones*, Milano 1936; una traduzione italiana è in F. ZAMBON, *Il Fisiologo*, Adelphi, Milano 1975.

<sup>101</sup> AMBROGIO, *Commento al Salmo 118*, 14,38.

<sup>102</sup> J.P. KIRSCH, *Colombe*, cit., col. 2210.

<sup>103</sup> *Ibidem*, coll. 2013-2216.

per le sue pecorelle ed esortare le pecorelle a restituire l’amore al Buon Pastore. Il simbolo del pesce divenne segno di riconoscimento fra i cristiani, perché nelle lettere del vocabolo greco “ΙΧΘΥΣ” indicava il Cristo<sup>104</sup>.

Palme e olivi fanno da contorno alla colomba per manifestare la sete di pace: “*tibi pacem animae, tranquillitatem menti inspirat*”<sup>105</sup>. La pace fiorisce dal germoglio della giustizia e della fede: *Opus iustitiae pax: Iustus ut palma florebit* (Is 32,17 e Ps 92,13). Il cristianesimo valorizzò questi simboli nella liturgia della “Domenica delle Palme”, invitando il popolo a sventolare la palma della “fede” e l’olivo della “pace” dinanzi al “principe della pace”. I re delle nazioni facevano l’ingresso trionfale nelle città in sella a maestosi cavalli, mentre Gesù aveva cavalcato l’umile asina preannunciata dal profeta Zaccaria (9,9). Il popolo in festa inneggiava al “Re d’Israele” che entrava trionfalmente a Gerusalemme (Gv 12,12-15). Qualche giorno dopo il popolo avrebbe gridato: *Crocifiggilo!* (Gv 19,15).

Ogni anno gli Ebrei celebravano il ricordo dei 40 anni di cammino nel deserto, nella “festa delle capanne”, chiamata in Israele “Succot”. Per quaranta giorni le famiglie uscivano dalle loro case e abitavano in piccole capanne, per ricordare il faticoso viaggio nel deserto e poi salivano al Tempio portando un mazzolino di foglie e fiori legati con un filo d’erba: “olivo-sallice-mirto” simbolo di “pace-silenzio-preghiera”, al canto di “Osanna” al Dio della Pace. La palma della fede si univa all’olivo della pace. Il Vangelo apocrifo dello *Pseudo Matteo* canterà l’elogio della palma, come il libro della *Genesi* aveva cantato la lode dell’olivo: nella fuga in Egitto una palma si era inchinata al passaggio di Maria e Giuseppe, affinché potessero cogliere i frutti a sostentamento del cammino, e Gesù aveva fatto scaturire una sorgente d’acqua per saziare la loro sete, ordinando ad un angelo di portare un ramo della palma in Paradiso.

La “palma”, che nel mondo pre-cristiano era simbolo della “vittoria”, divenne simbolo del “martirio”, nel quale il martire conquistava la vittoria sulla morte. Il cristiano andava incontro al martirio sapendo che la donazione della vita per Cristo segnava il passaggio dalla morte alla vita. La pianta della palma appariva spalancata alla luce del sole con le verdi foglie a raggiera, e simbolizzava il martire che nel momento stesso della morte apriva gli occhi alla risurrezione. Nelle immagini della pietà popolare il martire recava sempre in mano la palma del martirio.

---

<sup>104</sup> Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς Σωτὴρ - ΙΧΘΥΣ -: “Gesù Cristo figlio di Dio Salvatore”.

<sup>105</sup> AMBROGIO, *De mysteriis* 3,10.

Le immagini erano esortazioni visive che risvegliavano nei credenti l'impegno del *battesimo* e della *Cresima*. Le acque che raffiguravano il Battesimo del Giordano esortavano il battezzato a far fruttificare il suo *battesimo* vivendo come una colomba. Le lingue di fuoco della Pentecoste contornavano la colomba per ricordare l'impegno della Cresima, rendeva la persona una candida colomba con i sette doni dello Spirito Santo: l'esortazione era palese nell'immagine di una colomba che discendeva sugli apostoli in una preziosa miniatura della "Bibbia di Rabbula"<sup>106</sup>.

Il linguaggio delle immagini era una viva e forte evangelizzazione, come spiegherà San Gregorio Magno: "Quello che è la pagina scritta per chi sa leggere, questo è la pittura per chi la guarda e non sa leggere: in essa gli analfabeti vedono ciò che devono fare, in essa possono leggere gli analfabeti ... *pro lectione pictura est*" (Lettera 11,10). Oltre alle immagini tratte dai Vangeli, gli artisti dipingevano nuove immagini suscitate dalla creatività della fede. Nell'*Annunciazione* una colomba appariva accanto all'angelo Gabriele che annunciava a Maria la nascita del Messia. E una colomba era accanto a Gesù mentre compiva sul lago il miracolo della *moltiplicazione dei pani*<sup>107</sup>.

Era la prima valorizzazione liturgica della colomba. Nacque allora l'idea di costruire delle piccole colombe in ceramica e in metallo per conservare il pane dell'Eucaristia, soprattutto per portarlo agli ammalati nelle case. Questa "colomba eucaristica" fu chiamata "ciborio" perché custodiva il "cibo della vita". Fu poi chiamato "ciborio" anche il "baldacchino" che sovrastava l'altare e il tabernacolo dell'Eucaristia, che intendeva ricordare il convito dei tre "angeli" nella tenda di Abramo tra le querce di Mambrè e la Cena di Gesù con gli apostoli nel Cenacolo di Gerusalemme. La geniale ispirazione contribuì a tener vivo nei credenti l'amore al "Pane della Vita" e al "Calice della salvezza", e guidò all'adorazione dell'Eucaristia che si custodiva nel tabernacolo, facendo gustare l'estasi per la presenza del Dio vivente chiamata la *sobria ebrietas*<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Un'artistica miniatura è nella Bibbia di *Rabbula*, un libro del VI secolo in lingua siriana che contiene vivaci immagini, segno dell'elevatezza "di quell'arte / che alluminare chiamat'è in Parisi" (DANTE, *Purgatorio* XI, vv. 80-81). Il libro di Rabbula passò dalla Siria ad un monastero del Libano, dove furono aggiunte lungo i secoli nuove miniature, finché fu donato da un patriarca maronita alla "Biblioteca Medicea Laurenziana" di Firenze (*Cod. Plut.* I,56); cfr. *L'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, a cura di M. Bernabó, Roma 2008.

<sup>107</sup> J.P. KIRSCH, *Colombe Eucharistique*, in *Dictionnaire d'Archéologie et Liturgie*, cit., coll. 2231-2234.

<sup>108</sup> Sul mistico tema della *sobria ebrietas* si potrà vedere P. MELONI, *L'ebbrezza dell'Eucaristia nella spiritualità sponsale dei Padri*, in «Parola, spirito e vita», 7 (1983), pp. 215-231.

6. *Conclusione.* – La pace religiosa decretata dall'imperatore Costantino nell'*editto di Milano*, nell'anno 313, pose fine alle persecuzioni dell'impero romano e allora le colombe apparvero accanto alla croce e al labaro. Era la manifestazione della gratitudine a Dio per il dono della libertà, che ispirava il poeta Paolino di Nola, il quale a nome dei cristiani, e di tutta l'umanità, innalzava l'inno di vittoria della croce di Cristo: "Sopra il segno celeste stanno le colombe"<sup>109</sup>: *Super signum resident celeste columbae*.

#### **A. La colomba è "Cristo".**

*Tu mihi Christus columba potens*, cantava il poeta cristiano Prudenzio in un inno sublime<sup>110</sup>. È Cristo la colomba che porta la gioia della pace alla Chiesa, confermava il vescovo Massimo di Torino: "Come allora, passato il diluvio, la colomba portò all'arca di Noè il segno della pace, così dopo il giudizio anche Cristo porterà alla Chiesa di Pietro la gioia della pace, perché è Lui la colomba ed è Lui la pace": *columba signum pacis detulit, ad Ecclesiam Petri Christus pacis gaudium defert, quia ipse columba vel pax est*<sup>111</sup>.

#### **B. La colomba è "lo Spirito Santo".**

Gli apostoli testimoniarono con convinzione che lo Spirito Santo era disceso sul Messia nella forma di una colomba e alcuni artisti immaginarono che lo Spirito fosse presente in forma di colomba anche a Nazaret, all'annuncio della nascita di Gesù, a Roma nel Mosaico di Santa Maria Maggiore.

#### **C. La colomba è la "Chiesa".**

La Chiesa è l'erede della comunità d'Israele. Lo Sposo celeste "a questa Chiesa che vive nell'unità dello Spirito Santo, a nome della persona del Signore, dice nel Cantico dei Cantici: unica è la mia colomba", scriveva Cipriano di Cartagine<sup>112</sup>. La Chiesa nella sua missione evangelizzatrice deve realizzare il progetto di Cristo, e per questo Agostino le esorta con il suo monito: "la colomba che è la Chiesa insegna alla colomba che è il cristiano"<sup>113</sup>.

---

<sup>109</sup> PAOLINO DI NOLA, *Lettera a Sulpicio Severo* 32,14.

<sup>110</sup> PRUDENZIO, *Cathemerinon* 3.

<sup>111</sup> MASSIMO DI TORINO, *Sermone* 89.

<sup>112</sup> CIPRIANO DI CARTAGINE, *De Catholicae Ecclesiae unitate* 4.

<sup>113</sup> AGOSTINO, *Sermone sul Vangelo di Giovanni* 5,10.

**D. La colomba è la “persona credente”.**

La persona è chiamata *anima* perché “l’anima, sposa del Verbo, viene istruita personalmente dal suo Sposo se rimane nella Chiesa, che è la sua casa sponsale e regale” svelava Origene<sup>114</sup>.

**E. Le colombe sono “gli apostoli”.**

Le “dodici colombe” sulla croce di Cristo nel mosaico dell’abside della basilica di San Clemente a Roma raffiguravano i “dodici apostoli”. Il poeta Paolino di Nola li aveva descritti in un inno liturgico, nel quale i dodici facevano corona alla croce “con un globo splendente” tra “un coro di colombe”: *Crucem corona lucido cingit globo, / cui coronae sunt corona apostoli, / quorum figura est in columbarum choro*<sup>115</sup>. San Pietro e gli apostoli sono le colombe scelte da Gesù a fondamento della Chiesa.

**F. Le colombe sono “gli evangelisti”.**

Le “quattro colombe” accanto all’Agnello nel Battistero di San Giovanni in Laterano rappresentavano “i quattro evangelisti” che avevano narrato la vita di Cristo.

**G. Le colombe sono “i sacerdoti”.**

L’interpretazione del vescovo Filone di Carpasia di Cipro era rivelatrice: *columbae adsimilati sunt qui in Ecclesiis ordinati sunt sacerdotes*<sup>116</sup>.

**H. Le colombe sono “i vescovi” e “il Papa”.**

Lo svelò l’avvenimento dell’elezione del vescovo Fabiano, sul cui capo apparve una colomba, come raccontò lo storico Eusebio di Cesarea. Dopo il pontificato del Papa Antero, durato quarantatre giorni, nell’anno 236 la comunità di Roma si trovava riunita in assemblea per scegliere il nuovo vescovo. Un contadino di nome Fabiano che tornava dalla campagna, passò per caso nel luogo dove si svolgeva l’elezione nel momento in cui stava per

---

<sup>114</sup> ORIGENE, *Commento al Cantico dei Cantici* III,218.

<sup>115</sup> PAOLINO DI NOLA, *Epistula ad Sulpicium* 32,10.

<sup>116</sup> FILONE DI CARPASIA, *Commento al Cantico dei Cantici* XLIV,6,148. Filone fu ordinato vescovo di Carpasia da Epifanio, vescovo di Salamina, nei primi anni del quinto secolo e compose un originale *Commento al Cantico*, che è giunto fino a noi; se ne veda qualche interessante brano in P. MELONI, *Il profumo dell’immortalità. L’interpretazione patristica di Cantico 1,3*, Editrice Studium, Roma 1975, pp. 298-303 e ID., *Cantico dei Cantici in Dizionario Patristico e di Antichità cristiane* I, cit., pp. 855-860.

essere scelto un personaggio ragguardevole della comunità. Tra la sorpresa generale una colomba si posò sul capo del contadino, quasi a indicare che era lo Spirito Santo che sceglieva il nuovo Papa: l’assemblea elesse Papa Fabiano<sup>117</sup>.

Egli fu vescovo di Roma dal 236 al 250 in un periodo di tregua delle persecuzioni e di libertà religiosa, propiziata dall’imperatore Filippo l’Arabo che era diventato cristiano. L’evangelizzazione riprese a pieno ritmo e si ravvivò l’azione liturgica. Papa Fabiano ottenne anche dal nuovo imperatore Gordiano III il consenso per poter trasferire dalla Sardegna a Roma la salma del Papa Ponziano, che nell’anno 235 era morto in esilio nell’isola<sup>118</sup>.

Ponziano era stato eletto vescovo di Roma nell’anno 230. Fu condannato *ad metalla* dall’imperatore Massimino il Trace e mandato in esilio in Sardegna, dove morì di stenti nell’anno 235 *in insula nociva* – forse l’isola di *Molara* accanto a *Tavolara*, oppure nelle miniere del *Sulcis* – secondo la notizia del “Catalogo Liberiano”. Prima della morte riuscì a far giungere a Roma la sua rinuncia al pontificato e fu eletto allora vescovo di Roma il Papa Antero, che morì dopo quarantatre giorni, e a lui successe il Papa Fabiano<sup>119</sup>.

Molti Papi vennero raffigurati con il simbolo della colomba senza alcuna altra immagine, la colomba designò soprattutto San Gregorio Magno, che governò la Chiesa dall’anno 590 all’anno 604, e inaugurò il titolo pontificio di *servus servorum Dei*<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> EUSEBIO DI CESAREA, *Historia ecclesiastica* VI,29,3-4; cfr. F. SCORZA BARCELLONA, *Fabiano, santo*, in «Enciclopedia del Papi», I, cit., pp. 265-268.

<sup>118</sup> All’arrivo della salma a Roma il martire fu accolto con solenni processioni, inni e cantici, e fu sepolto nelle Catacombe di San Callisto. Nel IX secolo il Papa Pasquale fece trasferire le sue reliquie, insieme a quelle di molti altri martiri, nella Basilica di Santa Prassede. Cfr. P. MELONI, *Pastori, martiri e fedeli alle origini del cristianesimo in Sardegna*, in «Miscellanea ieri e oggi. Lucerna Lucens», a cura di G. Zuncheddu, Cagliari 2000; A. MASTINO, *I decenni tra l’esilio in Sardegna di Callisto e quello di Ponziano: i rapporti tra cristiani e pagani e la ricostruzione del tempio nazionale del Sardus Pater presso i metalla imperiali*, “Atti della Pontificia Accademia romana di Archeologia (Serie III), Rendiconti”, LXXXVIII, 2015-16, pp. 159-185.

<sup>119</sup> Papa Fabiano morì martire nell’anno 250 durante la persecuzione del crudele imperatore Decio.

<sup>120</sup> San Gregorio Magno amava la Sardegna e curava la corrispondenza epistolare con vari personaggi sardi, tra i quali il vescovo di Cagliari Gianuario e il re dei Barbaricini Ospitone. Una quarantina di lettere indirizzate ai Sardi sono a noi pervenute e sono state

### I. Le colombe sono i “santi”.

Il “Libro della vita” viene aperto in cielo al momento della morte di ogni uomo. Agli occhi di Dio appare la sua vita virtuosa e anche gli occhi degli uomini cominciano a vedere la santità. I “santi” volano al cielo come le nuvole e come le colombe e vengono accolti nel Paradiso della vita eterna: *Viri sancti nubes sunt, qui sicut nubes volant, et quasi columbae*<sup>121</sup>.

### L. Le colombe sono i “martiri”.

Il “martirio” è un “battesimo di sangue” che effonde sulla terra il profumo dell’immortalità. L’ingresso alla vita eterna era raffigurato nell’immagine dell’anima del martire che vola al cielo come una “colomba”. Una miriade di immagini pittoriche e di narrazioni poetiche descrivevano la morte dei martiri, e tra di esse eccelle l’inno composto dal più illustre poeta cristiano, l’iberico Aurelio Prudenzio Clemente<sup>122</sup>. Desidero proporlo all’ascolto nei suoi versi mirabili e commoventi, che cantano il martirio della giovanissima vergine Sant’Eulalia di Mérida.

Eulalia, una ragazza cristiana di quattordici anni, viene condannata a morte dall’imperatore Massimiano, braccio destro di Diocleziano. Lei affronta le torture cantando “lieta e intrepida senza cedere al terribile dolore”, mentre il sangue che sgorga dalle ferite la purifica. Viene destinata dal giudice ad essere arsa viva, e lei si lancia tra le fiamme del rogo desiderosa di incontrare al più presto il suo divino Sposo.

Mentre le fiamme la avvolgono, dalla sua bocca purissima esce “una colomba più bianca della neve” che vola tra le stelle del cielo:

---

ripubblicate da T. PINNA, *Gregorio Magno e la Sardegna*, 2D-Editrice Mediterranea, Sassari-Cagliari 1989; una buona traduzione italiana si può trovare in D. ARGOLAS, *Gregorio Magno. Lettere ai Sardi*, Cooperativa Grafica Nuorese, Nuoro 1990. Per una visione dell’azione pastorale di San Gregorio Magno si veda S. BOESCH GAJANO, *Gregorio I, santo*, in «Enciclopedia dei Papi», I, cit., pp. 546-574 e inoltre gli “Atti del Convegno Internazionale: *Gregorio Magno e la Sardegna*”, Sassari 15-16 aprile 2005, a cura di L.G.G. Ricci, Sismel Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.

<sup>121</sup> L’ascesa al cielo in forma di colomba è la visione che appare nella vita di molti santi, tra i quali sono significativi: Sant’Eulalia di Mérida, San Basilio di Cesarea, San Colombano di Bobbio, Santa Teresa d’Avila, San Tommaso d’Aquino, e la più nota Santa Scolastica di Norcia, che anche il fratello gemello San Benedetto vide nel suo volo verso il Paradiso.

<sup>122</sup> PRUDENZIO, *Peristephánon* 3; è molto interessante la ricostruzione fatta da G. GULLITTA, *Prudenzio e il martirio di Eulalia: una rilettura del Peristephánon* 3, in «Revue d’études augustiniennes et patristiques», 54 (2008), pp. 63-93.

*La “colomba” nell’arte e nell’epigrafia, nella poesia classica e nella letteratura*

*Emicat inde columba sapiens, / martyris os nive candidior / visa relinquere et astra sequi; / spiritus hic erat Eulaliae // lacteolus, celer, innocuus.*

Il giudice (*satelles*) vide il fatto prodigioso e fuggì stupefatto e attonito, ed anche il carnefice (*lictor*) fuggì spaventato:

*Vidit et ipse satelles autem / feminae ab ore meare palam, / prosilit et sua gesta fugit, / lictor et ipse fugit pavidus.*

Il corpo di Eulalia viene crudelmente gettato nel foro e un nuovo miracolo avviene in onore della martire: comincia a scendere dal cielo una candida neve che riempie tutta la piazza e ricopre il corpo di Eulalia, che giace sotto il rigido cielo: Una pioggia secca viene giù dalle nubi cinerine e la terra si vela di un niveo mantello. Ed essa, coperta di neve, risplende bellissima sul terreno, nelle selve, nelle alture, e nelle colline:

*Ecce nivem glacialis hiems / ingerit et tegit omne forum / membra tegit simul Eulaliae / axe iacentia sub gelido / pallioli vice linteoli.*

La devozione popolare per Sant’Eulalia crebbe sensibilmente nella penisola iberica e in tutta l’Europa, e si moltiplicarono i canti in onore della martire, dando vita nel IX secolo alla mirabile *Sequenza di Sant’Eulalia*, composta nella lingua francese arcaica, detta “*langue d’oil*”, che è la prima composizione letteraria europea in lingua romanza:

*Buona pulcella fut Eulalia. / Bel auret corps bellezour anima. / Ellent adunet lo suo element. / Melz sostendriet les empedementz / quelle perdesse sa virginitet. / Por os surret morte a grand honestet. / Enz enl fou la getterent com arde tost. / Elle colpes non aurret por o nos coist. / A czo nos voldret concreidre li rex pagiens. / Ad une spede li roueret tollir lo chief. / La domzelle celle kose non contredist. / Volt lo seule lazsier si rouet Krist. / In figure de colomb volat a ciel.*

*Buona fanciulla fu Eulalia, bello ebbe il corpo, più bella l’anima ... Ella rafforza il proprio spirito, meglio sopporterebbe i supplizi piuttosto che perdere la sua verginità. Per questo ella subì la morte con grande dignità. Dentro al fuoco la gettarono per arderla subito. Ella non ebbe colpe perciò non arse. A questo non volle rassegnarsi il re pagano, con una spada ordinò che le tagliassero la testa. La fanciulla a quelle cose non si oppose. Volle lasciare il secolo, così prega Cristo. In forma di colomba volò al cielo.*

\* \* \*

Dante Alighieri, amante delle immagini simboliche, immortalò i giovani Paolo e Francesca dipingendoli come “colombe”, che volarono verso di lui nel regno dei morti: “Quali colombe dal disio chiamate / con l’ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l’aere, dal voler portate” (Inferno V,82-84).

“La Paloma” è una mirabile canzone dedicata nell’isola di Cuba a l’Avana dal musicista spagnolo Sebastián de Iradier nell’anno 1852, che pone sulle labbra di un ragazza un canto per il suo giovane amato: “Si a tu ventana llega una paloma / tratata con cariño que es mi persona”.

Il poeta Giuseppe Ungaretti, reduce dalla guerra, udendo il tubar di una colomba, segno della quiete dopo la tempesta, fu ispirato a cantare la colomba in un unico verso che alludeva ai “diluvi” della sua esistenza: “d’altri diluvi una colomba ascolto!”.

Il poeta Trilussa magnificò in un simpatico mottetto dell’anno 1932 il candore della colomba: “Incuriosita de sape’ che c’era / una colomba scese in un pantano / s’inzaccherò le penne e bonasera. / Un rospo disse: ‘Commarella mia / vedo che pure te caschi ner fango’. / ‘Però nun ce rimango’ / rispose la colomba e volò via”.

Il pittore spagnolo Pablo Picasso dipinse “la colomba della pace” per il “Congresso Mondiale dei Partigiani della Pace” dell’anno 1949 a Parigi: in quegli stessi giorni nacque la prima figlia dell’artista e lui la chiamò “Paloma”. Paloma Picasso diede alla propria figlia primogenita il nome di “Paz”

“Operazione Colomba” è una organizzazione umanitaria nata nel 1992 nella “Comunità Papa Giovanni XXIII” a Rimini per preparare i volontari a partire per i paesi della fame e della guerra per portare i soccorsi essenziali necessari. È presente in Libano, Israele, Cile, Colombia, e dall’inizio della guerra il 24 febbraio 2022 opera attivamente nel segno della solidarietà e della pace in Ucraina.

Le “Olimpiadi” nel nostro tempo hanno riaccessato la tradizione di Olimpia nell’antica Grecia: per auspicare la pace al mondo si concludono con la solenne cerimonia di un immenso e fantastico volo di colombe verso il cielo (fig. 5).

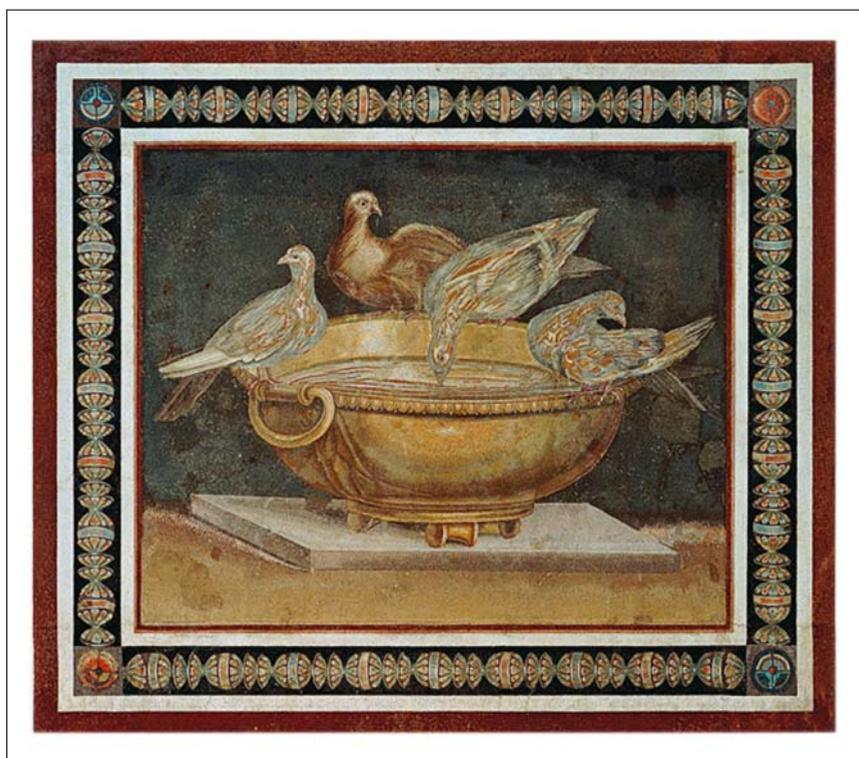


Fig. 4. L'imperatore Adriano e il mosaico delle colombe ai Musei Capitolini (da Tivoli, Villa Adriana): Copia dall'originale di Soso di Pergamo, II secolo a.C.



Fig. 5. Le colombe alle Olimpiadi di Seoul 1988.



ATTILIO MASTINO

L'AMORE CONIUGALE NELLA *SARDINIA VANDALA*:  
LE ROSELLINE DI SITIFIS E L'ERBA SARDONIA  
SIMBOLO POETICO DELL'UNIONE TRA IOANNES E VITULA

NOTA SUI RAPPORTI ARTISTICI TRA IL REGNO VANDALO AFRICANO  
E LA PIÙ GRANDE DELLE SUE PROVINCE TRANSMARINE<sup>1</sup>

Con questa nota vorrei onorare il ricordo, l'affetto, l'amicizia di Renata Serra, tanto legata a Alberto Deplano e insieme a Giovanna Sotgiu, Franco Porrà e a me; per quanto mi riguarda sempre a cavallo tra storia dell'arte ed epigrafia. Tratteremo dunque la vicenda dell'amore del nobile *Fabius Ioannes* e della novella sposa *Vitula*, raccontata plasticamente e con emozione nell'Epitalamio scritto in carcere nella Cartagine vandala da Blossio Emilio Draconzio (*Romulea* VII) in occasione delle nozze – benedette da Venere e accompagnate da una *pompa* di Eros-Cupido e altri Amorini – celebrate a Carales in Sardegna o più probabilmente a Cartagine in Africa tra il 493 e il 498, negli ultimi anni del regno del re vandalo Gundamondo: Cartagine era già la grande pacifica capitale delle province africane e transmarine del regno vandalo<sup>2</sup>. È solo uno degli aspetti che legano la Mauretania orientale alla Sardegna, quest'ultima considerata come la più importante delle province transmarine governate dai re vandali<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Il contenuto di questo articolo è stato anticipato in occasione della Giornata di studi "Septimia Musa torna a casa", Museo archeologico nazionale Antiquarium Turritano, Porto Torres, 7 luglio 2022. Ringrazio Luana Toniolo, Stefano Giuliani e Paola Ruggeri per quella preziosa opportunità.

<sup>2</sup> A. STOEHR-MONJOU, *L'image de Carthage dans l'oeuvre de Dracontius*, in X. DUPUIS, V. FAUVINET-RANSON, CH. J. GODDARD, H. INGLEBERT (edd.), *L'automne de l'Afrique romaine, Hommage à Claude Lepelley*, Hermann, Histoire et Archéologie, Paris 2021, pp. 73-88.

<sup>3</sup> Sulle *omnes transmarinae partes* del regno dei Vandali, vd. VICT. VIT., *Historia*, II, 44, p. 23 ed. C. Halm = pp. 41 s. ed. M. Petschenig, vd. A. MASTINO, *La Sardegna cristiana in età tardo-antica*, in *La Sardegna paleocristiana tra Eusebio e Gregorio Magno*, Atti del Convegno nazionale Cagliari 10-13 ottobre 1996, a cura di A. Mastino, G. Sotgiu, N. Spaccapelo, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Studi e ricerche di cultura religiosa, Nuova Serie, I, Cagliari 1999, p. 297.

Nei secoli precedenti è molto ampia la documentazione della presenza di militari e civili sardi nella Mauretania Caesariensis e nella Numidia occidentale, come testimonia la presenza della *cohors II Sardorum* nella vicina *Rapidum*<sup>4</sup>; poi il trasferimento di alcune migliaia di Mauri in Sardegna, rifugiatisi sulle montagne presso Carales, è documentato da Procopio nel suo sviluppo finale all'inizio dell'età bizantina: esso fu deciso nella seconda metà del V secolo d.C. dal re dei Vandali Genserico<sup>5</sup>. Sitifis era facilmente collegata al Mare Sardo attraverso i porti di Saldae (Béjaia), di Rusicade (Skikda) o di Hippo Regius (Annaba).

Il poeta si duole di non poter esser presente alle nozze, alle quali avrebbe partecipato legando ai capelli ghirlande di alloro e cingendo le tempie di mirto: *laureaserta comis religans et tempora myrto*, v. 8, espressione che difficilmente richiama i *campi myrtei* della *Sardinia*<sup>6</sup>: il quadro rimanda comunque ad un periodo di pace successivo alla brutalità della conquista nell'età di Geiserico<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> A. MASTINO, *Le relazioni tra Africa e Sardegna in età romana*, in «Archivio Storico Sardo», XXXVIII, 1995, pp. 28 ss.; J.-P. LAPORTE, *Rapidum. Le camp de la cohorte des Sardes en Maurétanie Césarienne*, Ozieri 1989.

<sup>5</sup> PROC. *Bell. Vand.* IV. 13. 41 ss.; i *Barbaricini* sono ricordati nel 534 in una costituzione di Giustiniano (I. 27.3). Sull'episodio. cfr. Chr. COURTOIS, *Les Vandales et l'Afrique*, Paris 1955. pp. 188 s.; A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto-giudicale*, Sassari 1978, pp. 15 ss.; G. LILLIU, *Presenze barbariche in Sardegna dalla conquista dei Vandali*, in «Magistra Barbaritas». *I Barbari in Italia*, Milano 1984. p. 560; R. TURTAS, *Rapporti tra Africa e Sardegna nell'epistolario di Gregorio Magno (590-604)*, in «L'Africa Romana», IX (1992), pp. 691-710 (tutti sulla base della precedente edizione: Dracont., *Epithalamium Johanniis et Vitulae*, in *Poetae Latini minores*, ed. E. Baehrens Leipzig 1914, vol. V, pp. 134 ss.). Vd. inoltre G. ARTIZZU, *La deportazione di elementi mauri in Sardegna nella testimonianza di Procopio*, in «Quaderni Bolotanesi», 21, 1995, pp. 154-163; A. IBBÀ, *I Vandali in Sardegna*, in «Lingua et ingenium». *Studi su Fulgenzio di Ruspe e il suo contesto*, a cura di A. PIRAS (Studi e ricerche di cultura religiosa, n.s., VII, Ortacesus-Cagliari 2010, pp. 385-425. Decisamente innovativo G. PAULIS, *Barbaricini di Procopio e i Maurrèddus del Sulcis*, in *A proposito di alcuni supposti esiti linguistici della dominazione vandalica in Sardegna (Othila, Maurrèddus, martsu 'martora')*, in *Tra etimologia romanza e dialettologia. Studi in onore di Franco Fanciullo*, a cura di P. Del Puente, F. Guazzelli, L. Molinu e S. Pisano, Alessandria 2020, pp. 378-386, che ci allontana decisamente dal Sulcis per la notizia di Procopio.

<sup>6</sup> P. es. Festo p. 144 Lindsay (sul trionfo sui Sardi-Corsi di Gaio Paririo Masone sul Monte Albano, *myrtea corona Papirius usus est quod Sardos in campis myrteis superasset*, 5 marzo 230 a.C.

<sup>7</sup> K. VÖSSING, *Die Vandalen*, Munich, Verlag C.H. Beck, 2018, pp. 89-105. Vd. anche M. MURESU, *I Vandali: isolazionismo integralista o logica imprenditoriale? Riflessioni sul Mediterraneo occidentale di V-VI secolo*, in «Caster», II, 2017, pp. 15-58.

Già D. Kuijper considerava *Vitula sarda* e *Ioannes* sitifense: i due si sarebbero fidanzati in Africa (la promessa, i *vota* di v. 7) e sposati in Sardegna (le fiaccole, *taedae* allo stesso verso)<sup>8</sup>. A partire da Ettore Pais, gli studiosi hanno viceversa ipotizzato un'origine sarda per Giovanni e maura per *Vitula* di Sitifis<sup>9</sup>, ipotesi in qualche momento condivisa da Angelo Luceri ai vv. 47-50<sup>10</sup>. Da ultimo si è affermata l'idea (ripresa altrove ancora da Angelo Luceri)<sup>11</sup> che l'uno e l'altra fossero nobili mauri di Sitifis, della stessa famiglia Fabiana, sposi a Cartagine (dove i *pueri* di v. 27 avrebbero intonato i loro canti), trasferiti a Carales per consentire a *Ioannes* di svolgere un alto incarico (forse militare) nella capitale provinciale per conto dei Vandali: si potrebbe pensare ad un ruolo analogo a quello di *praeses Sardiniae* tardoantico, in alternativa meno probabilmente di *procurator*, di *iudex* o di *millenarius*; il progetto matrimoniale potrebbe in qualche modo rientrare nella politica di pacificazione tentata dai Vandali anche in un orizzonte più ampio e nei rapporti con l'impero o coi Visigoti. Per raggiungere l'isola il viaggio si sarebbe allungato verso il Tirreno fino alle Eolie, nel regno di *Phorcus*, ripercorrendo luoghi toccati miticamente da Enea<sup>12</sup>. Per sciogliere l'enigma conviene concentrarsi sui vv. 43-54 dell'Epitalamio

---

<sup>8</sup> D. KUIJPER, *Varia Dracontiana*. Diss. Amsterdam, Den Haag 1958, p. 73 (che distingue i *vota* di v. 7 al fidanzamento, le *taedae* alle nozze celebrate a Cagliari in un secondo momento. Diversamente A. LUCERI. (ed.), *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio* (Rom. 6 e 7). Biblioteca di Cultura Romano-barbarica diretta da Bruno Luiselli, 10, Roma: Herder editrice e libreria, 2007, p. 185 (una accurata recensione è di M.M. IULIETTO, "ExClass", 14, 2010, 435-439).

<sup>9</sup> E. PAIS, *Storia della Sardegna e della Corsica durante il dominio romano*, Ilisso, Nuoro 1999, riedizione a cura di A. Mastino, II, pp. 210 s.; vd. anche la proposta (a p. 419) di identificare le scene del mosaico di Bonaria con Nereidi e Tritoni coi versi di Dracozio, p. 143 ss. Ancora nel nostro epitalamio con Nereidi e Ninfe e col richiamo a Phorcus (A. MASTINO, *Eracle nel Giardino delle Esperidi e le Ninfe della Sardegna nell'Occidente Mediterraneo mitico*, in «Archivio Storico Sardo», LV, 2020, Cagliari, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, pp. 9-90). Seguono il Pais tra gli altri BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto-giudiciale*, cit., pp. 21 s.; LILLIU, *Presenze barbariche in Sardegna*, cit., p. 560; MASTINO, *relazioni tra Africa e Sardegna*, cit., pp. 27 s. n. 75; M. PERRA, *Sardò, Sardinia, Sardegna, Le antiche testimonianze letterarie ecc.*, III, Oristano 1997, pp. 756 s.; P.G. SPANU, in A. MASTINO (ed.), *Storia della Sardegna antica* (La Sardegna e la sua storia, 2), Edizioni il Maestrale, Nuoro 2005, p. 502; MASTINO, *La Sardegna cristiana in età tardo-antica*, p. 288.

<sup>10</sup> LUCERI. (ed.), *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio* (Rom. 6 e 7), cit., p. 215.

<sup>11</sup> LUCERI. (ed.), *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio* (Rom. 6 e 7), cit., pp. 185 s.

<sup>12</sup> PERRA, *Sardò, Sardinia, Sardegna*, cit., II; pp. 586 s.; MASTINO, *Eracle nel Giardino delle Esperidi*, cit., pp. 9-90.

coi tanti riferimenti ai fiori, gigli, rose, giacinti, erbe<sup>13</sup>, con una allusione forse all'unione carnale, «*praefflorationis signum*» per Kuijper<sup>14</sup>.

*Romul.* 7, vv. 42-54:

*Gratia vernantes annectat pulchra colores  
Casta Pudicitia stricto placitura marito  
Floribus ex variis texat per prata coronas,  
45 lilia mixta rosis socians violasque hyacinthis  
purpyret et niteat gemmae pallente rubore  
Sardoasque iuget rosulis Sitifensibus herbas.  
Sic puer idalius permiscet mella venenis,  
sic rosa miscetur spinis, medicina cerastis,  
50 perficitur stimulisque favos apis alma tuetur,  
sic pia Virginitas non rollitur ante udoris  
unguibus infensis quam vulnerat ora mariti,  
et prior ante sui vindex est ipsa cruoris,  
ut discat sacras fecundo vulnere flammias.*

Nella traduzione di Angelo Luceri<sup>15</sup>:

«Le Grazie armoniose congiungano fiorenti colori;  
la casta Pudicizia, per compiacere l'avvinto marito,  
intrecci per i prati corone di vari fiori;  
unendo i gigli insieme alle rose e le viole ai giacinti,  
arrossisca e splenda del pallido rossore di una gemma  
**e sposi le erbe di Sardegna alle roselline di Setif.**  
Così come il fanciullo Idalio [Cupido] mescola il miele ai veleni,

---

<sup>13</sup> Dobbiamo richiamare per completezza i versi greci che ricordano l'amore coniugale tra Cassio Filippo e Atilia Pomptilla a Carales, ma in un epitafio che ricorda il sacrificio della sposa, *CIL* X 7567; *IG* XIV 607 o; R. ZUCCA, *Il complesso epigrafico rupestre della "Grotta delle vipere"*, in *Rupes loquentes. Atti del Convegno Internazionale di Studio sulle iscrizioni rupestri di età romana in Italia* 1989, Roma 1992, pp. 531-532, nr. 5; G. MARGINESU, *Le iscrizioni greche della Sardegna: iscrizioni lapidarie e bronzee*, in «L'Africa Romana», XIV, Carocci, Roma 2002, pp. 1815-18; P. CUGUSI, *Carmina Latina Epigraphica Provinciae Sardiniae*, Bologna 2003, p. 64, nr. H, vv. 31-40; P. FLORIS, *Le iscrizioni funerarie pagane di Karales*, Cagliari 2005, pp. 70-73, nr. 5. Quest'ultimo traduce: «Vorrei che dalle tue ossa, o Pomptilla, germogliassero viole e gigli e che tu fiorissi in petali di rose e di soave croco e d'eterno amaranto o nei bei fiori della viola bianca, affinché, come il narciso e il giacinto, il tempo futuro potesse avere anche un tuo proprio fiore».

<sup>14</sup> KUIJPER, *Varia Dracontiana*, cit., p. 63.

<sup>15</sup> LUCERI. (ed.), *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio*, cit., p. 81.

così come la rosa sta insieme alle spine, dai serpenti velenosi si ricava l'antidoto e con il pungiglione l'ape laboriosa protegge i favi, così la pia Verginità non si fa cogliere prima di ferire il volto del marito con le unghie ostili del pudore, e di farsi ella per prima vindice del proprio sangue, per apprendere con una fertile ferita i sacri fuochi d'amore».

Ad assistere gli sposi, uniti da *Fides Pietasque* e da una *casta Voluptas*, a promettere loro una discendenza numerosa, sopraggiungono Giunone Pronuba e Minerva, patrona dell'arte della lana.

Per il verso 7, 47, che ci interessa direttamente, l'ablativo *rosulis* può essere confrontato con Drac. *De laudibus Dei* 1,717: *Qui rosulis stellare nemus vel floribus agros*, ovviamente in altro contesto; da qui il tema ritorna più tardi anche in Eug. Tolet. *Hexaemeron*. 598: *Qui rosulis stellare nemus uel floribus agros* (VII secolo).

Si possono fare altri esempi di evidenti confluenze: l'ablativo *hyacinthis* di Draconzio 7, 45 (*Lilia mixta rosis socians uiolasque hyacinthis*) è meno caratterizzato e si trova già nel *De re rustica* di Columella: ad es. Columella 305, *Surpiculum ferrugineis cumulate hyacinthis*; ma vd. già anche Claudiano (*Stil. Cos.* 2, 90): *Loricis galeisque redundantes hyacinthis*: vd. infine Prudenzio *ham.* 267: *Os dederit, quod adhuc res exigit aut yacinthis*.

Molto indicativo è il verso 48 dei *Romulea* 7: *Sic puer Idalius permiscet mella benenis*, che ricorre anche in *Rom.* 2, 110 (*Et profert arcum; permiscens mella venenis*) ed in Claudiano, *Hon. Nupt.* 70, (*Alter, et infusus corrumpunt mella venenis*). E gli studiosi riconoscono che Claudiano con l'epitalamio di Onorio è il modello che è alla base dell'epitalamio di Draconzio.

Non appare impossibile che la nostra *Vitula* – ventenne attorno al 495, nata dunque verso il 475 – possa esser identificata con l'omonima nobile donna cristiana alle origini del monastero femminile intitolato a San Vito, martire siciliano, a Carales, ricordata in età bizantina: la fondatrice, anche se fosse vissuta a lungo, era sicuramente defunta da tempo quando Papa Gregorio Magno nel 591 d.C. ci fa conoscere una *Iuliana siquidem abbatissa monasterii Sancti Viti quod Vitula quondam recordandae memoriae construxerat*, dove si apprezza la gratitudine per l'opera svolta dalla nobile donna caralitana, da tempo defunta<sup>16</sup>. Per Tomasino Pinna sarebbe stato Fulgenzio esule

---

<sup>16</sup> *Ep.* I, 46, PAIS, *Storia della Sardegna e della Corsica*, cit., p. 343 n. 687; T. PINNA, *Gregorio Magno e la Sardegna*, Cagliari 1989, pp. 18-19, 111; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna, dalle origini al Duemila*, Città Nuova, Roma 1999 p. 115.

nella Sardegna vandala tra il 508 e il 523 a dare a *Vitula* (credo quarantacinquantenne) il suggerimento di fondare il monastero col titolo del martire siciliano Vito, che forse era venerato già a Sitifis e che potrebbe esser stato alla base – mi pare – dello stesso nome *Vitula*, sicuramente cristiana; il vescovo di Ruspe non era ancora presente a Carales in occasione dell'arrivo dei due sposi, ma certamente lo era durante il regno di Trasamondo<sup>17</sup>; posizioni analoghe sono state espresse da Letizia Pani Ermini<sup>18</sup>. Non dobbiamo farci condizionare dall'impianto mitologico che accompagna le nozze e non abbiamo elementi per sostenere che la *Vitula* di Draconzio (la sposa di Giovanni) sia stata pagana, devota di Venere, di Cupido, di Minerva, di Giunone: immaginiamo che gran parte del repertorio utilizzato in quest'occasione abbia avuto l'obiettivo di dare un registro alto all'epitalamio, inserendosi in una tradizione riconosciuta: del resto il nostro epitalamio apparentemente è di scuola e scarsamente originale. Conosciamo bene in Sardegna alcune ricche esponenti dell'aristocrazia locale impegnate a vantaggio degli *inopes* o dei *pauperes*: le iscrizioni che le riguardano sembrano richiamare un fervido impegno di carità cristiana, in particolare verso i mendicanti, ma più in generale a sostegno degli *xenodochia* e della chiesa. In molti casi ci sono elementi specifici per pensare a matrone inserite pienamente nella classe sociale dei ricchi *possessores*<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> T. PINNA, *Gregorio Magno e la Sardegna*, cit., pp. 18 s.

<sup>18</sup> L. PANI ERMINI, *La Sardegna nel periodo vandalico*, in AA.VV., *Storia dei Sardi e della Sardegna*, I, *Dalle origini alla fine dell'età bizantina*, Milano 1988, pp. 305 s. Vd. P.G. SPANU, *Il monachesimo*, in *La Sardegna bizantina tra VI e VIII secolo*, Oristano 1998, p. 199.

<sup>19</sup> F. MANCONI, A. MASTINO, *Optabam in manibus tuis anans spiritum dare: l'epitafio di Flavia Cyriace a Porto Torres*, in *L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine. Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay*, Bruxelles 1994, pp. 811-830; A. MASTINO, *Una traccia della persecuzione diocleziana in Sardegna? L'exitium di Matera e la susceptio a sanctis marturibus di Adeodata nella Turris Libisonis del IV secolo*, in «Sandalion, Quaderni di cultura classica, cristiana e medievale», 26-28, 2007, p. 188 s. A proposito dell'interpretazione della parola *exitium* (morte non temuta) e non evento generico fuori dalla storia «da non temere, in quanto passaggio alla vita ultraterrena», mantengo per intero la mia posizione sulla base della stratigrafia della necropoli e della relativa cronologia della tomba che ospitava *Matera* (nata alla fine del III secolo, prima delle persecuzioni e morta a 70 anni alla metà del IV secolo), per quanto prenda atto delle osservazioni di Vincenzo Fiocchi Nicolai e lo scontato invito ad una «grande prudenza» di Danilo Mazzoleni, nella discussione sull'articolo A. MASTINO, P. RUGGERI, R. ZUCCA, *Un testo epigrafico sul sacramento del battesimo in Sardinia*, in *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*, XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cagliari 23-27 settembre 2014, a cura di R. Martorelli, A. Piras, P.G. Spanu, Cagliari 2015, II, pp. 529 s.

Contrasterebbe con la possibilità che *Ioannes* sia originario della Sardegna il fatto che egli sembra esser imparentato con *Vitula*, dunque originario egli stesso di Sitifis. L'appartenenza dei entrambi, *Ioannes* e *Vitula*, alla *gens Fabiana* sembra sicura al v. 2 (*Fabiani sanguinis*)<sup>20</sup>: dunque la loro stretta parentela creerebbe qualche difficoltà a supporre che uno dei due appartenesse ad una nobile famiglia sarda. Ignoriamo la possibilità che la *gens Fabia* potesse avere interessi economici in Sardegna prima dell'età vandala: conosciamo una *Fabia Ni[ce]* madre di *L(ucius) Pompeius Pelagianu[s]*, presso le miniere di Sulci<sup>21</sup>; dallo stesso municipio proviene il *carmen* funerario di *Q(uintus) Fabius Montanus* morto a 7 anni<sup>22</sup>; vd. anche *Q(uintus) Fabius L+[---]* e sua moglie *Fabia[---]* di Magomadas<sup>23</sup>; di grande interesse il *[--- Fa]bianus [ (?) ---]* di Cornus, presso le basiliche cristiane che plausibilmente si collegano all'esilio dei vescovi africani in età vandala<sup>24</sup>. All'interno della Sardegna, ad Austis, è attestato un militare *M(arcus) Fabius Faustus*, commilitone di *Cornelius Memor*; a Valentia una *Fabia Flora*<sup>25</sup>. Per le fabbriche dei *Fabii* a Carales, possediamo buone documentazioni almeno per i *vascula*.<sup>26</sup>

Eppure il riferimento al v. 47 all'erba che provoca il riso sardonio legato alla eutanasia e all'uccisione dei padri è troppo specificamente vincolato alla Sardegna fin dall'Odissea<sup>27</sup>: *Sardoasque iuget rosulis Sitifensibus herbas*, come se in una stessa coppa potessero unirsi cose tanto diverse<sup>28</sup>.

---

<sup>20</sup> LUCERI. (ed.), *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio*, cit., nell'introduzione a p. 21.

<sup>21</sup> *AE* 1975, 463.

<sup>22</sup> *AE* 1988, 656.

<sup>23</sup> *AE* 1988, 647.

<sup>24</sup> *AE* 1979, 317; A. MASTINO, *Cornus nella storia degli studi (con catalogo delle iscrizioni rinvenute nel territorio del comune di Cuglieri)*, Società Poligrafica Sarda, Cagliari 1979 (1982, 2<sup>a</sup> ed.), pp. 159 ss. nr. 80.

<sup>25</sup> *ILSard.* I 173.

<sup>26</sup> *CIL* X 8056, 565.

<sup>27</sup> S. RIBICHINI, *Il riso sardonico. Storia di un proverbio antico*, Delfino, Sassari 2003; G. MARASCO, *Una battuta di Caio Gracco sul "riso sardonio"*, «L'Africa Romana», XI, Il Torchietto, Ozieri 1996, pp. 1675-1681; G. PAULIS, *Le "ghiande marine" e l'erba del riso sardonio negli autori greco-romani e nella tradizione dialettale sarda*, in «Quaderni di semantica», I, 1993, pp. 9-50; M. PITTAU, *Geronticidio, eutanasia ed infanticidio nella Sardegna antica*, in «L'Africa Romana», VIII, 1990, pp. 703-712.

<sup>28</sup> A. MASTINO (cur.), *Storia della Sardegna antica*, Nuoro 2007, p. 81.

I rapporti tra Sitifis e la Sardegna dal punto di vista artistico (in particolare per la presenza a Carales, Nora e Turrus Libisonis di mosaicisti originari di Sitifis per un lungo arco di secoli) sono stati ben messi in evidenza da Simionetta Angiolillo anche di recente, in particolare per il Ninfeo di Nora<sup>29</sup> e soprattutto per la casa dell'atrio tetrastilo sempre a Nora, con la scena di una Nereide probabilmente su un centauro marino, difficilmente Ketos su Phorcus, all'inizio del IV secolo<sup>30</sup>; infine nei citati mosaici funerari di Turrus Libisonis, nrr. 173-175, recentemente restaurati, datati agli inizi del V secolo, per i quali appare scontata l'antiorità dell'epitafio di *Septimia Musa* morta a 47 anni (alla fine del IV secolo) rispetto al marito *Dionisius* morto secondo Antonio Corda nel V secolo a 55 anni (ricordato dai figli *Esychius* e *Val[e]ria*)<sup>31</sup>: questi ultimi due mosaici appaiono isolati nella «pur vasta produzione mediterranea di mosaici funerari»; li possiamo però avvicinare a un gran numero di mosaici tombali di Sétif, caratterizzati «da una decorazione consistente in un'iscrizione e un bordo che la circonda, datati tra il 378 e il 429», dunque alla vigilia del passaggio dei Vandali, quando forse si può pensare ancora allo scambio di mosaicisti tra le due rive del Mare Sardo<sup>32</sup>.

Più tardi, in età vandalica, l'arrivo di Africani nell'isola è ancora più largamente accertato, se ad esempio collochiamo all'epoca di Gundamondo (484-496) il matrimonio di quella che preferiamo considerare una maura *Vitula* di *Sitifis* (rappresentata con le roselline tipiche del paesaggio sitifense) con il caralitano Giovanni (che ha come “emblema” la triste erba del riso sardonio, che sarà temperata ed addolcita dalle roselline della sposa). Come si è detto l'epitalamio scritto dal poeta cartaginese Blossio Emilio Draconio – allora *captivus*, v. 106, in carcere per aver composto un poema dedicato all'imperatore bizantino Zenone – fu scritto alla fine del V se-

---

<sup>29</sup> S. ANGIOLILLO, *Mosaici antichi in Italia. Sardinia*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1981, mosaico norense nr. 14, p. 20 n. 6; vd. P.A. FÉVRIER, A. GASPARY, R. GUERY, *Fouilles de Sétif*, Alger 1970, p. 71 fig. 54 (prima metà del III secolo).

<sup>30</sup> ANGIOLILLO, *Mosaici antichi in Italia. Sardinia*, cit., p. 46 e s. n. 3 (mosaico nr. 42), vd. P.-A. FÉVRIER, *Art de l'Algérie antique*, Parigi 1971, tav. LXXVII.

<sup>31</sup> ANGIOLILLO, *Mosaici antichi in Italia. Sardinia*, cit., pp. 193 s.: *ELSard.* p. 596 B 75 e p. 597, B76; A.M. CORDA, *Le iscrizioni cristiane della Sardegna anteriori al VII secolo*, Città del Vaticano 1999, p. 205, TUR010 e p. 196 sg. TUR003; *AE* 1999, 814; A. BONINU, A. PANDOLFI, *Porto Torres Colonia*, Iulia Turrus Libisonis, Sassari 2012, p. 166, nr. R166.

<sup>32</sup> P.-A. FÉVRIER, *Mosaïques funéraires chrétiennes datés dans l'Afrique du Nord*, AICIAC, VI, 19, p. 414; ID., *Fouilles de Sétif. Les Basiliques chrétiennes datées du quartier nord-ouest*, Paris 1965, nrr. A5-A7, A11, A18- A19, B5, B9, B13, B15, B20, B38, B46, B54-B56.

colo, prima del trasferimento in Sardegna (sicuramente da Cartagine) dei due sposi<sup>33</sup>.

Nel buio rappresentato dal ripetersi di moduli espressivi e di figure retoriche di scuola, apparentemente poco originali, c'è però un esplicito riferimento alla Sardegna: a parte l'erba che provoca il riso sardonio (v. 27), occorre guardare con attenzione al viaggio che da Cartagine ha condotto i due sposi a Carales, con una temuta deviazione verso le Eolie, lungo la rotta che era stata percorsa dai Fenici e dai Cartaginesi, con il culto di Astarte Ericina (documentato ad Erice, a Cartagine, a Carales) e del suo sposo Ercole Nouritano, dunque venerato a Nora ed a Lilibeo<sup>34</sup>. Ma il poeta ha presente soprattutto il celebre viaggio di Enea verso l'Ausonia (*Aen.* I, 81 ss.), l'arrivo in prossimità delle Isole Eolie in Sicilia<sup>35</sup>, il temuto naufragio alle *Arae Neptuniae* a Sud di Carales in Sardegna, lo sbarco a Cartagine, ma il tutto ribaltato e percorso all'inverso almeno nell'augurio del poeta dopo le nozze svolte a Cartagine, tra i mostri del *Mare Sardum* sotto la protezione di Dione-Afrodite, fin quasi alle Eolie: qui i mostri diventano i protagonisti di un corteo nuziale animato e festoso. Qui Eolo, commosso per l'invito di Venere, con le sue brezze potrà consentire alla nave degli sposi di raggiungere felicemente il porto di Carales e i lidi dei Sardi, attraversando un mare assolutamente calmo:

*Romul.* 7, vv. 137-142:

*Sed ne mesta canens concludat carmen amoris,  
post haec vota parens quid sit factura Dione,  
murmuret os taciutum, Carales cum coeperit iri.  
140 Aelios petet illa domos aditura tyrannum,  
ut frenet ventos et caerulea marmora tendat:  
mollior aura means tantum bona flamina mittat,  
ut ratis incolumis Sardorum litora tangat.*

«Ma perché il mio canto d'amore non si concluda intonando tristi motivi, mormori sommessa la mia voce ciò che farà Dione madre

---

<sup>33</sup> MASTINO, *Le relazioni tra Africa e Sardegna*, cit., p. 27 e n. 75.

<sup>34</sup> A. ABRIGNANI, A. MASTINO, *Ancora il circuito Africa, Sicilia, Sardegna, sotto il segno di Melqart-Ercole e Astarte-Venere: il fanum salutifero dedicato Hercolei Nouritano a Lilibeo*, in «Sicilia antiqua», XVIII, 2021, in memoria di Mario Torelli, pp. 135-144.

<sup>35</sup> A. MASTINO, *Les Syrtes dans l'imaginaire littéraire classique, Tributum in memoriam Enrique Gozalbes Cravioto*, Sabino Perea Yébenes, Mauricio Pastor Muñoz edd. (Signifer, Monografías y estudios de Antigüedad Griega y Romana, Madrid-Salamanca 2020, p. 48.

dopo questo matrimonio, quando ci si avvierà a partire per Cagliari.  
Ella raggiungerà la dimora di Eolo per avvicinare il signore,  
perché freni i venti e spiani come il marmo le azzurre distese del mare:  
che l'aria, spirando dolce, mandi soltanto prosperi venti,  
affinché la nave possa toccare incolume i lidi dei Sardi».

Non è stato osservato che del corteo che accompagna l'incontro di Venere-Cipride e di Eolo ad occidente delle Eolie e nel tragitto verso Carales fanno parte le Ninfe del mare (*pelagi Nymphae* di v. 146), i *Tritones*, al servizio delle Nereidi, in un coro spumeggiate, e i clienti di Forco (*Forcique clientes*) e ogni altro terribile mostro che, nascosto dalle profondità dei gorgi, emergerà a esultare tra le creste delle onde del Mare Sardum; sedendo tra costoro su di un minaccioso delfino, Galatea (una delle figlie di Nereo e Doride) spruzzerà d'acqua Nettuno; al grondare del liquido egli avrebbe scrollato il capo e la barba, tra i sorrisi di Dione. Mentre Cupido, l'alato figlio di Venere, svolazzando sul mare con le ali, già spargendo ingannevolmente rose, scaglia però frecce infuocate sui compagni marini ed infiamma, implacabile, le fredde acque del mare, affinché gli elementi naturali vengano a unirsi a nozze (la traduzione è in parte quella di Angelo Luceri). Il corteo di Forco appartiene ad un'antichissima tradizione letteraria, che tocca il Tirreno e la Sardegna orientale e che recentemente abbiamo potuto ricostruire in dettaglio<sup>36</sup>; e come è noto Caralis (*oppidum e promontorium*) nella Geografia di Tolomeo è collocata sulla costa orientale della Sardegna, a una longitudine di 32° e 30' ad E dalle Isole Fortunate e ad una latitudine dall'equatore di 36°<sup>37</sup>. Basterà aver fatto un cenno a questo aspetto, che naturalmente richiederebbe ben altro approfondimento. Così come osserveremo, en passant, la vitalità del repertorio mitologico classico in un'opera scritta da un poeta cristiano<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> MASTINO, *Eracle nel Giardino delle Esperidi*, cit., pp. 9-90

<sup>37</sup> P. MELONI, *La geografia della Sardegna in Tolomeo (Geogr. III, 3, 1-8)*, in «Nuovo Bullettino Archeologico Sardo», III, 1986, p. 229.

<sup>38</sup> E. WOLFF, *La culture des cités africaines à l'époque vandale d'après le témoignage de l'Anthologie latine et de Dracontius in L'automne de l'Afrique romaine, Hommage à Claude Lepelley*, cit., pp. 45-54.

## APPENDICE FOTOGRAFICA





Fig. 1. Sitifis e Cirta.



Fig. 2. Sitifis: la nascita di Venere.



Fig. 3. Sitifis: Il mosaico di *Crescōnia fidelis*, dalla basilica cristiana, datato al 339° anno della provincia (378 d.C.), P.-A. FÉVRIER, *Fouilles de Sétif. Les basiliques chrétiennes du quartier nord-ouest*, Paris 1965, 19 = *AE* 1966, 557.



Fig. 4. Nora, casa dell'atrio tetrastilo, l'emblema con Nereide prima dei restauri (S. Angiolillo).



Fig. 5. Porto Torres: Il sarcofago funerario di Septimia Musa e Dionisus, fine IV-inizi V secolo (Salvatore Ganga, prima del recente restauro).



Fig. 6. Il monumento dopo il recente restauro (luglio 2022).



SIMONETTA ANGIOLILLO

LA DECORAZIONE MUSIVA  
DELLA VILLA MARITTIMA DI CAPO FRASCA

Sui bordi del sistema lagunare di S. Giovanni - Marceddi, in località S'Angiargia sul capo Frasca, si trovano i resti di una interessante villa marittima. A essa si accede attraverso un lungo corridoio, forse un portico, antistante la facciata (fig. 1). All'interno, l'area rivolta a ovest era occupata dai vani termali, con *frigidarium*, *calidaria* e *tepidarium*, mentre a est erano ambienti non riconoscibili, di soggiorno e di servizio. Sono state individuate anche strutture sommerse che sono state variamente interpretate come resti di un impianto per la piscicoltura o del molo di un piccolo porto nel quale il *dominus* poteva imbarcare i prodotti dei suoi *fundi*<sup>1</sup>. Il *calidarium* F e il *frigidarium* B al momento dello scavo conservavano ancora consistenti tracce della decorazione musiva pavimentale<sup>2</sup>, oltre a quelle della decorazione parietale in lastre marmoree di vario tipo e colore (serpentino, pavonazetto, cipollino).

La presenza di laterizi urbani, uno dei quali con bollo *CIL XV 737* datato agli anni 161-168, ha fatto assegnare a quel periodo la prima fase di vita dell'edificio, mentre i mosaici attestano una ristrutturazione nel secolo

---

<sup>1</sup> Cfr. R. ZUCCA, *Neapolis e il suo territorio*, Oristano 1987, p. 119; sulle analoghe strutture a Sant'Imbenia v. A. MASTINO, *Storia della Sardegna antica*, Nuoro 2005, pp. 180 ss. Sul possibile nesso tra proprietà fondiaria e attività imprenditoriale marittima anche in Sardegna cfr. L. DE SALVO, *I navicularii di Sardegna e d'Africa nel tardo impero*, in «L'Africa Romana», 6, 1988, pp. 743-754. Anche la presenza di un laterizio urbano nelle strutture della villa, secondo R. ZUCCA, *L'opus doliare urbano in Africa e in Sardinia*, in «L'Africa Romana», 4, 1987, pp. 663-665, potrebbe essere un indizio del commercio con Roma di prodotti agricoli e minerali, presumibilmente provenienti dalla zona, in quanto i laterizi potevano rientrare nel novero dei materiali usati per zavorrare le navi, soprattutto se scariche, nel viaggio di ritorno.

<sup>2</sup> Notizie dello scavo sono riportate da G. PESCE, in «Fasti Archeologici», VI, 1951, n. 4672, p. 357; sui mosaici v. S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi in Italia. Sardinia*, Roma 1981, nn. 119-120, pp. 131-133, tavv. XI-XII, XVI, fig. 29; sull'edificio si vedano R. ZUCCA, *Neapolis*, cit., pp. 119 s. e C. COSSU, in C. COSSU, G. NIEDDU, *Terme e ville extraurbane della Sardegna romana*, Oristano 1998, pp. 68 s.

seguinte<sup>3</sup>. Di essi, quello del *frigidarium* al momento della scoperta, nel 1951, era ben conservato, e ne resta la documentazione fotografica tanto preziosa quanto insoddisfacente dal punto di vista della qualità<sup>4</sup>, mentre di quello del *calidarium* già allora restava solo un grosso frammento<sup>5</sup> che a metà degli anni '70 io non sono riuscita a ritrovare.

Nel *frigidarium*, all'interno di un bordo decorato da un motivo a mura isodome<sup>6</sup>, una ghirlanda di foglie di alloro su fondo bianco, delimitata ai lati da una linea ocra dentellata, disegna un meandro a svastiche a doppio ritorno e quadrati<sup>7</sup> (fig. 2); da questo bordo si staccano steli verdi di diversa lunghezza terminanti con melograni rossi e ocra e boccioli rosa profilati di rosso, che invadono tutta la porzione di campo lasciata libera dal meandro e dai quadrati. Dal giornale di scavo sappiamo che nel mosaico erano raffigurati anche due vasi dai quali spuntavano motivi floreali: una serie di linee parallele chiare e scure visibili in una foto d'archivio (fig. 3)<sup>8</sup> potrebbero forse indicare la presenza di un *kantharos*<sup>9</sup>.

Pur con i limiti evidenziati, la documentazione di archivio permette di individuare nella decorazione dei quadrati una alternanza, non sappiamo quanto rigorosa, di motivi floreali e geometrici. Del primo tipo è documentato un solo esemplare, un fiore formato dall'alternarsi di petali lanceolati e tricuspидati (fig. 3), mentre del secondo conosciamo tre diversi motivi: una composizione di cubi o prismi adiacenti in colori alternati<sup>10</sup>; un quadrato iridato posto

---

<sup>3</sup> Cfr. R. ZUCCA, *Neapolis*, cit., p. 120; C. COSSU, in C. COSSU, G. NIEDDU, *Terme e ville*, cit., p. 69; i mosaici sono stati datati al pieno III secolo da S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit., pp. 132 s.

<sup>4</sup> Soprintendenza ABAP per la Città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna negg. nn. 3758-3763, 3765-3769.

<sup>5</sup> Soprintendenza ABAP per la Città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna neg. n. 3764.

<sup>6</sup> *Le décor géométrique de la mosaïque romaine*, Paris 1985, 95c.

<sup>7</sup> *Le décor*, cit., 192f.

<sup>8</sup> Soprintendenza ABAP per la Città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna neg. n. 3763.

<sup>9</sup> Si vedano per esempio i vasi raffigurati su alcuni pavimenti di Thuburbo Maius: M.A. ALEXANDER, A. BEN ABED *et alii*, *Corpus des mosaïques de Tunisie*. II. *Thuburbo Majus*, 1, *Les mosaïques de la région du Forum*, Tunis 1980, n. 40, tavv. XX-XXI; M.A. ALEXANDER, A. BEN ABED-BEN KHADER *et alii*, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, II. *Thuburbo Majus*, 4, *Les mosaïques de la région Est*, Tunis 1994, n. 408, tav. XXXV.

<sup>10</sup> *Le décor*, cit., 212a-b.

sulle diagonali e bordato da una fascia a onde (fig. 4)<sup>11</sup>; una scacchiera di squame bipartite bianche e rosse convergenti verso il centro del riquadro, le cui diagonali sono segnate da cerchi verdi e ocra sovrapposti (fig. 5)<sup>12</sup>.

A metà circa degli anni '70 di questo ricco pavimento era visibile un unico frammento<sup>13</sup>, costituito da un residuo del riquadro a squame bipartite e da una piccola porzione della ghirlanda (fig. 6), sufficiente comunque a far riconoscere stilemi di chiara origine africana. Di particolare interesse è l'impiego di elementi vegetali per disegnare composizioni geometriche, uso che permette di riconoscere nel pavimento un esemplare dello *style fleuri*, secondo la terminologia introdotta nel 1965 da G. Ch. Picard<sup>14</sup>, o del tipo a *trame géométrique végétalisée*, come ora si preferisce definire questo genere di decorazione<sup>15</sup>.

Si tratta di un repertorio che ha la sua origine in Italia nel mosaico bianco e nero di età adrianea; che viene ripreso e arricchito con l'aggiunta di una ampia policromia nell'Africa Bizacena e a Cartagine<sup>16</sup>; che vede la sua massima diffusione nelle province africane a partire dalla fine del II o dal III secolo e che da qui si diffonde in ambito occidentale soprattutto nei contesti che mostrano più forti legami con la cultura africana, Sicilia<sup>17</sup> e Spagna, ma, successivamente, anche in Gallia sud-occidentale e in Italia settentrionale, testimonianza di una *koine* mediterranea di età tarda, che sembra comunque rifarsi a modelli africani<sup>18</sup>. Un tipo ben presente anche in Sardegna, dal pavimento della Casa dell'atrio tetrastilo a Nora con schema a ottagonni tan-

<sup>11</sup> *Le décor*, cit., 60e.

<sup>12</sup> *Le décor*, cit., variante 342b.

<sup>13</sup> Di m 1,25 x 0,90; v. S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit., n. 119.

<sup>14</sup> G. Ch. PICARD, *Un thème du style fleuri dans la mosaïque africaine*, «Actes du I<sup>e</sup> Colloque International pour l'Étude de la Mosaïque Antique», Paris 1965, pp. 125-135.

<sup>15</sup> A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON et alii, *Trames géométriques végétalisées*, Rome 2001.

<sup>16</sup> J.-P. DARMON, *Conclusions*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON et alii, *Trames géométriques végétalisées*, Rome 2001, pp. 131-133.

<sup>17</sup> Si pensi al mosaico delle Stagioni di Marsala o a quello di Orfeo di Palermo (D. von BOESLAGER, *Antike Mosaiken in Sizilien*, Roma 1983, figg. 95-99 e 128) e soprattutto alla decorazione della villa del Tellaro a Eoro (G. VOZA, *Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia*, in «III Colloquio Internazionale sul Mosaico Antico», Ravenna 1984, pp. 5-18).

<sup>18</sup> C. BALMELLE, *Mosaïques tardives à trames végétalisée en Hispanie et en Gaule du Sud-Ouest*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON et alii, *Trames géométriques végétalisées*, Rome 2001, pp. 121-129; sulla specificità africana di questo tipo di decorazione, cfr. J.-P. DARMON, *Conclusions*, cit., p. 132.

genti disegnato da un sottile tralcio a foglioline contrapposte e sfalsate<sup>19</sup> e dal frammento di Porto Torres, in cui una fascia decorata da foglie delimita figure geometriche<sup>20</sup>, al pavimento di Villaspeciosa in cui foglie di acanto delineano motivi di cerchi tangenti e secanti<sup>21</sup>, infine al grande mosaico di Settimo San Pietro, che utilizza tralci di vite per creare ancora una volta una composizione a cerchi tangenti<sup>22</sup>.

Per quanto riguarda in particolare il tipo di stile fiorito con ghirlanda di alloro, esso è molto presente in Africa, soprattutto nella Zeugitana e nella Byzacena, in svariati schemi geometrici, compreso il meandro a svastiche e quadrati<sup>23</sup>. Nei paesi africani la ghirlanda è prevalentemente disegnata su fondo scuro a bordo dentellato; ha le foglie, per lo più a gruppi di tre, fitta-

---

<sup>19</sup> S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit., n. 44: metà III secolo.

<sup>20</sup> S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit., n. 159.

<sup>21</sup> S. ANGIOLILLO, *Il programma decorativo dell'aula di culto di Villaspeciosa (Cagliari)*, in «Actes du VII<sup>e</sup> Colloque International de la Mosaïque Antique», Tunis 1999, pp. 751-758; sulla base dei dati di scavo il mosaico può essere datato alla fine del IV-inizi del V secolo.

<sup>22</sup> S. ANGIOLILLO, *Trasmissione di modelli e maestranze itineranti: a proposito di un nuovo mosaico da Settimo San Pietro, Cagliari*, in S. FORTUNELLI (ed.), *Sertum Perusinum Gemmae oblatum. Docenti e allievi del Dottorato di Perugia in onore di Gemma Sena Chiesa*, Napoli 2007, pp. 9-23 e S. ANGIOLILLO, *Cartagine, Maiorca, Cagliari: trasmissione di modelli o maestranze itineranti?*, in «Actas do X Coloquio Internacional da Associação Internacional para o Estudo do Mosaico Antigo», Coimbra 2011, pp. 581-592.

<sup>23</sup> **Cartagine:** W. BAIREM-BEN OSMAN, *Le cas de Carthage*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON *et alii*, *Trames géométriques*, cit., pp. 21 ss.; A. BEN ABED-BEN KHADER, M.A. ALEXANDER *et alii*, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, IV. *Karthago (Carthage)*, 1, *Les mosaïques du Parc archéologique des Thermes d'Antonin*, Tunis 1999, n. 78, pp. 49 s., tav. XXVIII (prima metà del V sec.) e n. 114, pp. 83 s., tav. XLI. **Thysdrus:** S. GOZLAN, *Les mosaïques à trames végétalisées en Byzacène*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON *et alii*, *Trames géométriques*, cit., p. 57, fig. 71 (El Jem, Maison Jilani Guirat), fig. 72 (Maison des Mois); C. DULIÈRE, H. SLIM, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, III. *El Jem*, 1, Tunis 1996, n. 1, tavv. I-IV, LIX s. (Sollertiana Domus: fine II-inizi III); n. 7, tavv. XIV-XVII (Sollertiana Domus: secondo quarto del III sec.), n. 19, tavv. XXXII s. (Maison du Paon: prima metà del III sec.). **Sousse:** L. FOUCHER, *Inventaire des Mosaïques. Feuille n.57 de l'Atlas Archéologique. Sousse*, Tunis 1960, nn. 57.204, tav. XLVI e 57.244, tavv. LIX s. **Acholla:** S. GOZLAN, *Les mosaïques à trames végétalisées en Byzacène*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON *et alii*, *Trames géométriques*, cit., pp. 47-66, fig. 4. **Thuburbo Maius:** A. BEN ABED, BEN KHADER, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, II. *Thuburbo Majus*, 3, *Les mosaïques dans la région Ouest*, Tunis 1987, n. 263, tav. IX, seconda metà IV; nn. 278, 279, 284, tavv. XXI, XXIV, XXVI, seconda metà del IV sec.; nn. 296, 299, Maison du Char de Vénus, tavv. XXXI, XXXIV, IV secolo; n. 300, tav. XXXVIII, inizi III; M.A. ALEXANDER, A. BEN ABED-BEN KHADER *et alii*, *Corpus*, cit., n. 407, pp. 79 s., tav. XXXIII, fine V-inizi VI; nn. 411, 413, 415, 428, tavv. XLIII-XLVII, LXI, prima metà III sec.; n. 40 A, maison de Nicentius, tav. LXII, seconda metà IV; n. 129, maison de Neptune,

mente disposte in modo da non lasciare spazi ed è ricca di fiori e frutti di diverso tipo intrecciati nel festone; talora è avvolta da una benda e vi possono essere inseriti animali<sup>24</sup> o maschere<sup>25</sup>. Più vicini al nostro esemplare sono quelli, meno frequenti, a fondo chiaro, con foglie distanziate e/o con bordo frangiato<sup>26</sup>, ma, per quanto è a mia conoscenza, nel pur ricco repertorio pubblicato non si trova mai il tipo attestato a Capo Frasca: una ghirlanda dentata di ciuffi di tre foglie di alloro su fondo bianco, in pratica una catena centrale di foglie di alloro tangenti per la punta, dalla quale si dipartono le foglie laterali; dalla linea dentata poi prendono origine boccioli e frutti totalmente privi di rapporto con il festone. Un mosaico di Bulla Regia<sup>27</sup> fornisce l'esempio più vicino: in esso ritroviamo lo stesso elemento della catena centrale con le foglie laterali molto distanziate su fondo bianco, ma mancano la dentellatura e il motivo dei frutti e dei boccioli fuoriuscenti dalla ghirlanda.

Anche la linea d'onde e il quadrato iridato sono ben attestati nel mosaico africano dalla seconda metà del II secolo<sup>28</sup>; a partire dal secolo successivo non è raro ritrovarli associati tra di loro e alla ghirlanda di alloro<sup>29</sup>. Par-

---

tav. LXIII, prima metà III. Cfr. anche M. ENNAÏFER, *Les trames végétalisées en Afrique du Nord, hors de Tunisie*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON *et alii*, *Trames géométriques*, cit., pp. 93-99 per la diffusione dei motivi a ghirlanda di alloro in varie altre zone dell'Africa.

<sup>24</sup> H. SLIM, *Note sur quelques mosaïques à trames végétalisées d'El Jem*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON *et alii*, *Trames géométriques*, cit., tav. X 2 (Thysdrus, Maison Jilani Guirat).

<sup>25</sup> A. BEN ABED-BEN KHADER, M.A. ALEXANDER *et alii*, *Corpus*, cit., n. 114, pp. 83 s., tav. XLI (Cartagine).

<sup>26</sup> Si vedano W. BAIREM-BEN OSMAN, *Le cas de Carthage*, in A. BEN ABED-BEN KHADER, C. BALMELLE, J.-P. DARMON *et alii*, *Trames géométriques*, cit., fig. 28 (Cartagine); R. HANOUNE, *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Bulla Regia. IV. Les mosaïques*, Rome 1980, p. 12, fig. 40 (Bulla Regia, Maison sud: IV secolo); L. FOUCHER, *Découverts archéologiques à Thysdrus en 1961*, Tunis 1964, tav. XXIX; *Mosaïques romaines de Tunisie*, Tunis 1994, figg. 25 e 32 (Thysdrus); M.A. ALEXANDER, A. BEN ABED *et alii*, *Corpus*, cit., n. 40 A, Thurburbo Maius, Maison de Nicentius, tavv. XX s., inizi IV; n. 78, Maison des animaux liés, tav. XXXVII.

<sup>27</sup> R. HANOUNE, *Recherches*, cit., p. 12, fig. 40.

<sup>28</sup> Si vedano a mo' d'esempio M.A. ALEXANDER, A. BEN ABED *et alii*, *Corpus*, cit., n. 45, Thurburbo Maius, Maison du Panneau floral, pp. 56 s., tav. XXII, fine II-inizi III e S. GOZLAN, *Les mosaïques*, cit., nn. 57 s., pp. 29-33, tav. XLII 2, circa 184 d. C. Anche per l'iridazione l'origine è stata rintracciata, ancora una volta, nei mosaici della Villa Adriana a Tivoli: cfr. S. GOZLAN, *Les mosaïques*, cit., p. 30.

<sup>29</sup> **Thurburbo Maius**: M.A. ALEXANDER, A. BEN ABED *et alii*, *Corpus*, cit., n. 81, tav. XXXIX: Maison des Animaux Liés, (ghirlanda di alloro e linee d'onde), inizi III. **Bulla Regia**: R. HANOUNE, *Recherches*, cit., figg. 87 s. (ghirlanda e linea di onde), IV sec, fig. 133 (ghirlan-

ticularmente vicino appare il pavimento del triclinio sotterraneo della *Maison de la chasse* a Bulla Regia, decorato da un reticolato di ghirlande di alloro che creano riquadri bordati da una linea d'onde con un quadrato iridato posto sulla punta, al centro<sup>30</sup>.

Siamo dunque di fronte a un mosaico dalla chiara impronta africana che però dagli esemplari africani si distacca per l'uso di un linguaggio decorativo del tutto peculiare, e mi riferisco specificamente al tipo di ghirlanda impiegata. Possiamo allora ipotizzare che non si tratti tanto di un prodotto di maestranze africane, quanto dell'opera di una bottega locale che si rifà a un *modus operandi* e a modelli di matrice africana, pur interpretandoli con un linguaggio artistico proprio. Una bottega operante in Sardegna in un periodo che, sulla base della documentazione disponibile, ritengo sia da individuare nel pieno III se non nel IV secolo, caratterizzata da una profonda conoscenza dei modelli e degli stilemi africani. Non sarebbe certo questo il primo o l'unico caso di artigiani locali che si rifanno a modelli africani modificandoli secondo il proprio gusto, come ha dimostrato l'analisi dei pavimenti della Sardegna meridionale<sup>31</sup>. Accanto alla presenza di maestranze itineranti africane<sup>32</sup>, è possibile infatti individuare un *atelier* locale che opera a cavallo del III e IV secolo a Nora e poi anche a *Sulci* e *Karales*<sup>33</sup> e, successivamente, un altro che a Settimo San Pietro realizza un mosaico, ancora una volta a trama geometrica vegetalizzata, con una sintassi e con stilemi che puntualmente si ritrovano identici a Cartagine e a Maiorca, ma con alcune significative varianti rispetto a quei modelli<sup>34</sup>.

---

da e iridazione), posteriore alla fine del IV sec. **Pupput**: A. BEN ABED, BEN KHADER, *Les mosaïques de la Maison du 'Peristyle figuré' et ses thermes à Pupput (Hammamet)*, «Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics», Ann Arbor 1994, pp. 173-185, figg. 3 a col., 13-14 (ghirlanda, linea d'onde e iridazione), successivo al primo quarto del V sec. **Ippona**: M. ENNAIFER, *Les trames végétalisées*, cit., fig. 110 (ghirlanda e linea d'onde).

<sup>30</sup> R. HANOUNE, in A. BESCHAOUCH, R. HANOUNE, Y. THEBERT, *Les ruines de Bulla Regia*, Rome 1977, figg. 49-50.

<sup>31</sup> S. ANGIOLILLO, *Il mosaico romano in Sardegna: modelli e maestranze*, in «III Colloquio internazionale sul Mosaico Antico», Ravenna 1984, pp. 451-460.

<sup>32</sup> Come quelle attive nella Casa dell'Atrio tetrastilo a Nora, o, tra la fine del IV e gli inizi del V secolo, quelle alle quali si devono i mosaici di Villaspeciosa: si vedano S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit., nn. 41-49, S. ANGIOLILLO, *Il mosaico romano*, cit., S. ANGIOLILLO, *Il programma decorativo*, cit., pp. 751-758.

<sup>33</sup> S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit., nn. 66, 102 e S. ANGIOLILLO, *Il mosaico romano*, cit., pp. 454 s.

<sup>34</sup> S. ANGIOLILLO, *Trasmissione di modelli*, cit. e S. ANGIOLILLO, *Cartagine, Maiorca*, cit.

Il secondo mosaico di cui abbiamo notizia si trovava nel *calidarium* F (fig. 7); già perduto negli anni '70, lo conosciamo grazie a una foto in bianco e nero dell'archivio della Soprintendenza. Si tratta di una composizione geometrica di un tipo molto diverso dal primo esemplare esaminato: un reticolato di losanghe e quadrati concavi, racchiuso da una treccia a due capi, con quadrati rettilinei sulla diagonale iscritti negli spazi di risulta<sup>35</sup>. Colpisce il contrasto tra la ricchezza decorativa del mosaico del *frigidarium* e la sobrietà di quest'ultimo. A eccezione dei quadrati curvilinei che sono pieni, le figure geometriche sono delineate su fondo bianco; le losanghe ne contengono una piccola, piena, e i quadrati un fiorellino a forma di croce di Malta. Lo stesso schema è presente a Porto Torres nella vasca delle terme Pallottino<sup>36</sup>, ma in quel caso le figure sono piene, in tessere ocra con una profilatura nera e i quadrati maggiori sono curvilinei, come i piccoli.

A dispetto delle condizioni critiche in cui si trova e nonostante non sia stata più oggetto di ricerche dopo il 1951 anche per la presenza di una base dell'Aeronautica militare, quella di Capo Frasca è una delle ville romane della Sardegna su cui siamo meglio informati, insieme a quella di Sant'Imbenia a Porto Conte<sup>37</sup> e a quella di Sant'Andrea a Quartu Sant'Elena<sup>38</sup>: sono tutte ville marittime, presumibilmente tutte dotate di strutture per l'approdo e la partenza di imbarcazioni in funzione del commercio delle derrate, come appare più evidente a Sant'Imbenia<sup>39</sup>. Tutte hanno conservato evidenza della ricca decorazione originaria, che pure non raggiungeva la profusione degli apparati decorativi e l'imponenza delle strutture architettoniche riscontrabili in altre parti dell'impero romano, forse perché i proprietari dei *fundi*, originari della penisola, preferivano non risiedere in Sardegna e lasciavano l'uso delle ville ai loro rappresentanti; dunque non erano motivati a rendere le loro residenze sempre più grandi e più prestigiose<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> *Le décor*, cit., 152 a.

<sup>36</sup> S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit., n. 163.

<sup>37</sup> G. NIEDDU, C. COSSU, *Ville e terme nel contesto rurale della Sardegna romana*, in «L'Africa Romana», 12, 1998, pp. 653-654.

<sup>38</sup> C. COSSU in G. NIEDDU, C. COSSU, *Ville e terme*, cit., pp. 645-646.

<sup>39</sup> A. MASTINO, *Storia*, cit., pp. 180-183.

<sup>40</sup> Su questo fenomeno v. G. NIEDDU in G. NIEDDU, C. COSSU, *Ville e terme*, cit., pp. 655 s., nonché A. MASTINO, *Storia*, cit., pp. 180-183.



## APPENDICE FOTOGRAFICA



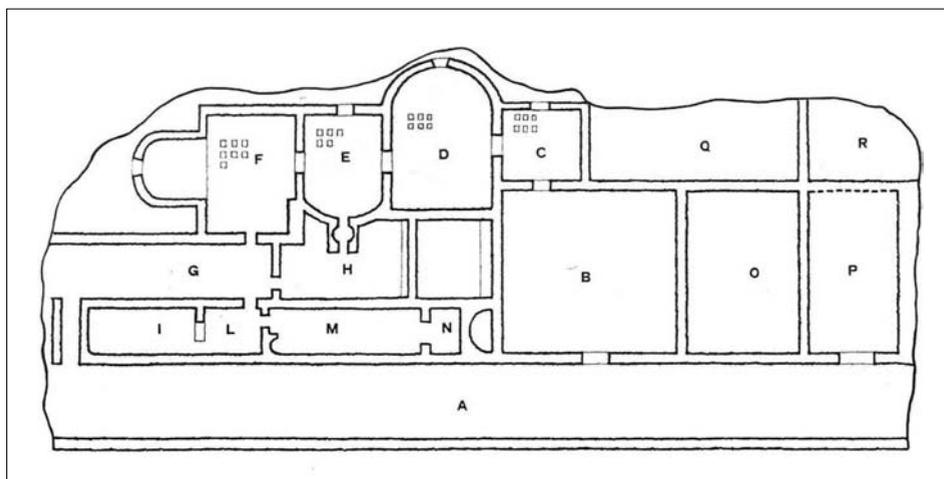


Fig. 1. Capo Frasca, località S'Angiargia, planimetria degli ambienti indagati (da R. ZUCCA, *Neapolis*, cit.).

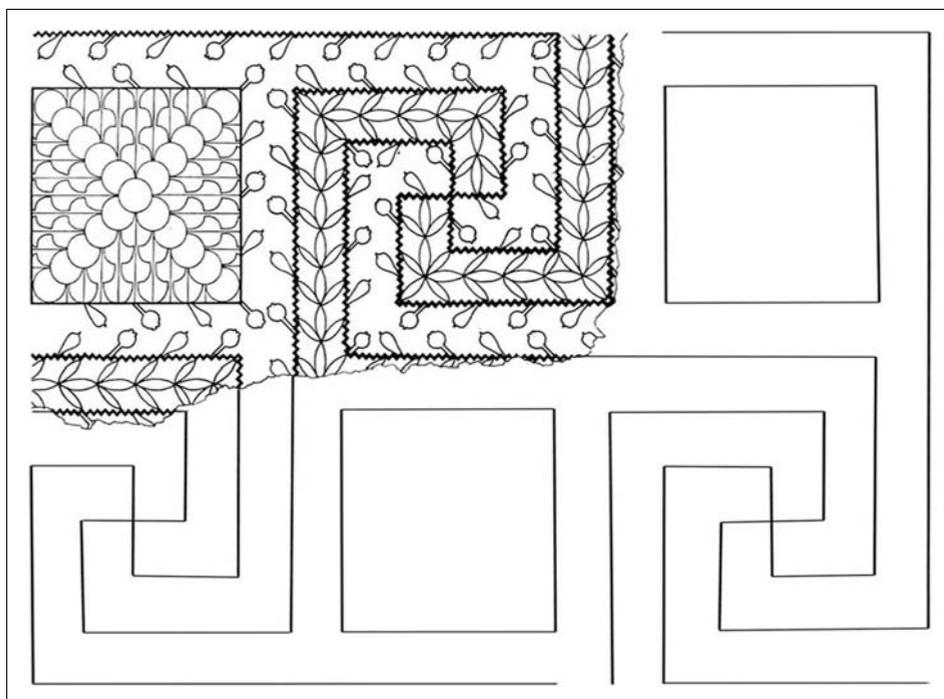


Fig. 2. Capo Frasca, località S'Angiargia, disegno ricostruttivo del mosaico del *frigidarium* (da S. ANGIOLILLO, *Mosaici Antichi*, cit.).



Fig. 3. Capo Frasca, località S'Angiargia, particolare del mosaico del *frigidarium* (Su concessione del MiC– Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).

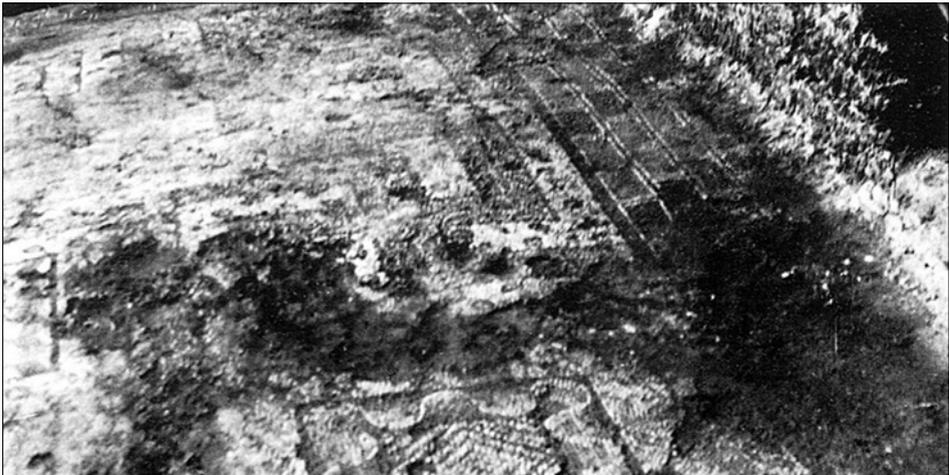


Fig. 4. Capo Frasca, località S'Angiargia, particolare del mosaico del *frigidarium* (Su concessione del MiC– Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna): in primo piano il quadrato iridato.

Fig. 5. Capo Frasca, località S'Angiargia, particolare del mosaico del *frigidarium* (Su concessione del MiC– Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).

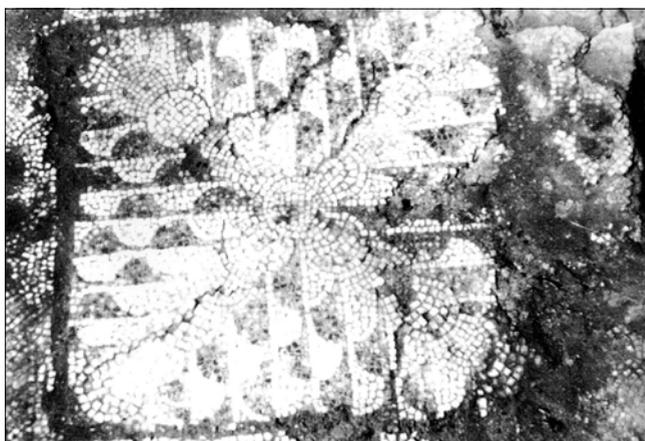


Fig. 6. Capo Frasca, località S'Angiargia, particolare del mosaico del *frigidarium* (foto Angiolillo 1975).

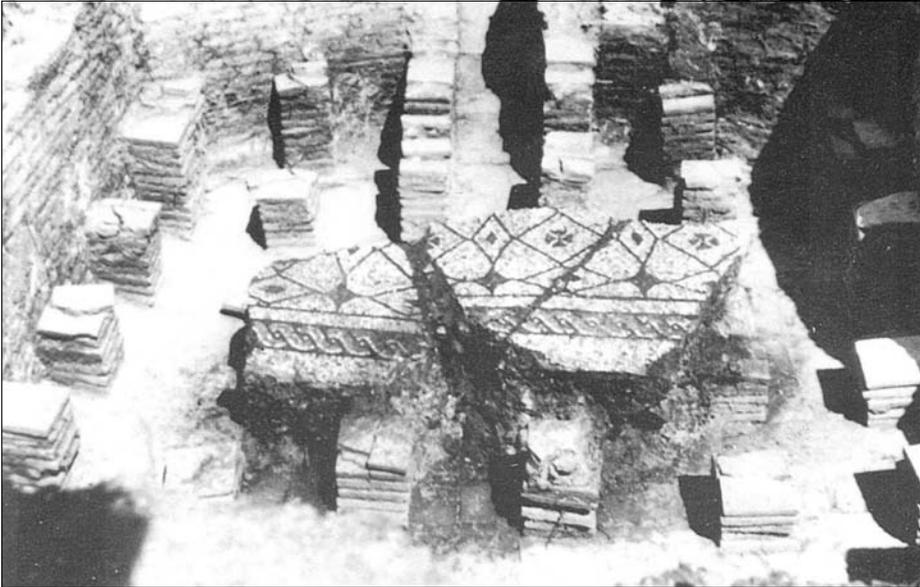


Fig. 7. Capo Frasca, località S'Angiargia, il mosaico del *calidarium* F (Su concessione del MiC– Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna).

PAOLO BENITO SERRA

UNA PLACCA DI FIBBIA DEL TIPO “IPPONA”  
DA *ORCONALE* - NORBELLO (OR)

1. In un magistrale saggio risalente all'avvio degli anni Settanta del secolo scorso la compianta Maestra Renata Serra – Nena per i suoi numerosi amici ed estimatori – già professore ordinario di Storia dell'Arte Medioevale nell'Università di Cagliari, aveva focalizzato la propria attenzione scientifica su uno straordinario monumento chiesastico della Sardegna bizantina, l'Oratorio delle Anime a Massama, nella provincia di Oristano<sup>1</sup>.

La Studiosa inquadrava la chiesetta massamese, che sorge in stretto rapporto di contiguità con la seicentesca parrocchiale di Santa Maria Assunta, tra le più significative testimonianze architettoniche di ambito altomedievale dell'Isola, rimarcandone, in pari tempo, le interessanti particolarità costruttive, tra le quali specificatamente distinte quelle relative all'abside che, sia in pianta sia in alzato, descrivono il cosiddetto “arco a ferro di cavallo”. Tale caratteristica dello schema a semicerchio oltrepassato o a “ferro di cavallo”, singolare nell'architettura religiosa isolana, accomunerebbe, secondo Renata Serra, l'oratorio massamese a numerosi edifici chiesastici di ambito visigoto della penisola iberica<sup>2</sup>.

In parallelo e in sintonia con la nostra Studiosa, Sergio Tavano aveva osservato che «la frequenza e l'autenticità rispetto al resto d'Europa di questo partito architettonico nell'ambito della penisola iberica ( ... ), induce a vedere in quella regione la mediatrice di culture artistiche orientali e preislamiche, successivamente rimbalzate e adottate nel resto del continente: lo prova l'architettura, ma anche la decorazione, di Germigny des Prés, certamente opera di maestranze iberiche, e la grande continuità che l'abside a ferro di cavallo ebbe nell'arte mozarabica»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> R. SERRA, *L'Oratorio delle Anime a Massama*, in «Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», vol XXXIV, 1971, pp. 33-56 ora in R. SERRA, *Studi sull'Arte della Sardegna tardoantica e bizantina*. Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Nuoro 2004, pp. 49-68 con *Aggiornamento* a cura di R. CORONEO a p. 69.

<sup>2</sup> R. SERRA, *L'Oratorio delle Anime a Massama*, cit., pp. 37, 40.

<sup>3</sup> S. TAVANO, *Architettura altomedievale in Friuli e nelle regioni alpine*, in *Aquileia e l'arco alpino*, «Antichità Altoadriatiche», IX, 1976, pp. 459-460.

Stando all'autorevole, dettagliato saggio di Renata Serra, ulteriori elementi architettonici di matrice ispano-visigota si riscontrerebbero anche nelle chiese di Santa Maria Iscalas di Cossoine, di Santo Stefano a Monteleone Rocca Doria, di San Giovanni di Sinis a Cabras, di San Gimiliano a Sestu e nell'Oratorio della Pietà a Oristano. Nel medesimo lavoro la nostra la Studiosa aveva registrato, in una cospicua serie di prodotti metallici dell'industria artistica minore, rinvenuti in diverse località dell'Isola prevalentemente in contesti dell'orizzonte culturale e cronologico altomedievale, affinità nella morfologia, nello stile e nella destinazione d'uso con analoghi reperti di pari ambito temporale documentati nelle necropoli visigote della Penisola Iberica. Fra gli altri sono indubbiamente significativi e vi sono largamente attestati gli acquamanili in bronzo liturgici che mostrano puntuali paralleli con esemplari sardi, come quelli restituiti dalla tomba bisoma della necropoli altomedievale di San Pietro di Sorres a Borutta (fig. 1) e dalla "favissa" di *Linna Pertunta* a Sant'Andrea Frius<sup>4</sup> (fig. 2). Nei decori di tali suppellettili liturgiche Renata Serra aveva colto e isolato i diversi temi iconografici che riteneva di sicura matrice visigota, peraltro presenti anche su due patere in rame (?) rivestito d'argento – o più probabilmente in lega d'argento ad alto contenuto rameico – provenienti dalle necropoli altomedievali, rispettivamente, di *Tharros-Cabras*<sup>5</sup> e di *Sa Pala* nell'agro di Nureci<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> R. SERRA, *L'Oratorio delle Anime a Massama*, cit., pp. 49-52, figg. 9 (Sant'Andrea Frius, *Linna Pertunta*) e 11 (Borutta, San Pietro di Sorres). Su questi stessi reperti sono ritornati successivamente R. CAPRARA, *Tarda Antichità e Medioevo*, in F. LO SCHIAVO (a cura di), *Il Museo Sanna in Sassari*, Sassari-Milano 1986 (rist. 1991), pp. 173-174, fig. 263 (a dx. acquamanile di San Pietro di Sorres-Borutta); L. PANI ERMINI, R. ZUCCA, *Letà paleocristiana e altomedievale*, in V. SANTONI (a cura di), *Il museo archeologico nazionale di Cagliari*, Sassari-Milano, 1989, pp. 282-283, figg. 48 (*Linna Pertunta* - Sant'Andrea Frius) e 49 (Olbia?); R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, Cagliari 2011, pp. 296, 5.15, fig. 527 (*Linna Pertunta* - Sant'Andrea Frius), 298, 5.16, fig. 533 (San Pietro di Sorres-Borutta). Il corredo funebre rinvenuto nella tomba bisoma di San Pietro di Sorres-Borutta, comprendeva insieme a reperti in ferro peculiarmente distintivi dell'equipaggiamento militare (quattro cuspidi di lancia a foglia di salice, un coltello a lama sgusciata, un frammento di spada) anche oggetti in bronzo dell'abbigliamento personale, segnatamente una fibbia di cintura integra (placca ad U, anello sagomato e ardiglione) del sec. VII-VIII d.C., mentre un acquamanile liturgico in bronzo fuso è l'offerta rituale del *clan* parentale: vd. G. MAETZKE, *Borutta (Sassari) - Tomba bizantina presso San Pietro di Sorres*, «Notizie degli scavi di antichità», 1966, pp. 368-374, figg. 1-5.

<sup>5</sup> Non è corretta l'indicazione della provenienza da Nureci nella didascalia della fig. 208 alla p. 220 di P.G. SPANU, *La Sardegna bizantina tra VI e VII secolo*, Oristano 1998; la riproduzione fotografica è relativa infatti alla patera proveniente da Tharros: cfr. P.B. SERRA, *Tombe a camera in muratura con volta a botte nei cimiteri altomedievali della Sardegna*, in «Atti

L'esemplare tharrense, in gran parte lacunoso, è decorato lungo il bordo da una teoria di foglie cordiformi e nel medaglione centrale dal ritratto frontale di una fanciulla, drappeggiata, il capo ricoperto da un velo<sup>7</sup> (figg. 3-3a).

Diversamente da questa, la patera di *Sa Pala* di Nureci, rinvenuta pressoché integra, è decorata da una ghirlanda marginale di foglie pur esse cordiformi e nel campo dall'iconografia standardizzata dell'aquila stante<sup>8</sup>, volta alla propria destra, ali dispiegate verso l'alto, collarino perlinato e serpente tra gli artigli<sup>9</sup> (figg. 4-4a).

Se, da un lato, Renata Serra aveva trovato interessanti paralleli, diretti e puntuali, in ambito visigoto soprattutto in riferimento al motivo delle foglie a forma di cuore che ornano le due patere, dall'altro, Letizia Pani Ermini riteneva improbabile che i due esemplari siano stati prodotti in officine locali o ispano-visigote in quanto «i temi centrali appaiono in manie-

---

IV Convegno sull'archeologia tardoromana e medievale» (Cuglieri 27-28 giugno 1987), Mediterraneo tardoantico e Medievale - Scavi e Ricerche, 8, Oristano 1990, p. 152 e nota 63; P.B. SERRA, *Ceramiche d'uso e prodotti dell'industria artistica minore del Sinis*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE OSSIDIANA (a cura di), *La ceramica racconta la Storia. "La ceramica nel Sinis dal Neolitico ai giorni nostri"*. in Atti del II Convegno, Oristano-Cabras, 25-26 ottobre, 1996, Cagliari 1997, p. 350, tav. VI, 4.

<sup>6</sup> Vd. P.B. SERRA, *Tombe a camera in muratura con volta a botte nei cimiteri altomedievali della Sardegna*, cit., p. 152, nota 63.

<sup>7</sup> L. PANI ERMINI, *Due patere in argento inedite del Museo Archeologico di Cagliari*, in «Studi Sardi», XXI, 1971, pp. 21-29, in particolare pp. 27-29, tav. IV; L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *Museo Archeologico Nazionale di Cagliari. Catalogo dei materiali paleocristiani e altomedievali*, Roma 1981, pp. 75-76, scheda 119; R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, cit., p. 287, 5.2, fig. 502. Una analoga iconografia è documentata su un piccolo medaglione in lamina d'argento con resti di tessuto nella superficie interna rinvenuto nella tb. 5 a cassone litico dell'area cimiteriale di San Pietro di Siamaggiore, devastata da lavori di cava. All'interno di una cornice perlinata si apprezza il busto frontale di una figura femminile, capo coronato da diadema, ampia scollatura a V della tunica che lascia intravedere un grano di collana: cfr. P.B. SERRA, *Tombe a camera in muratura con volta a botte nei cimiteri altomedievali della Sardegna*, cit., pp. 151-152, fig. 23.

<sup>8</sup> In volo nell'atto di ghermire con gli artigli un serpente secondo R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, cit., p. 287, 5.2.

<sup>9</sup> L. PANI ERMINI, *Due patere in argento inedite del Museo Archeologico di Cagliari*, cit., pp. 22-27, tav. I; L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *Catalogo dei materiali paleocristiani e altomedievali*, cit., p. 75, scheda 118; R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, cit., pp. 287-288, scheda 5.2, fig. 503; S. ANGIOLILLO *et Alii* (a cura di), *La Sardegna Romana e Altomedievale. Storia e Materiali*, Sassari 2017, p. 440 sch. nr. 3.104. Vd. anche L. PANI ERMINI, R. ZUCCA, *Letà paleocristiana e altomedievale*, cit., p. 282, figg. 46 (Nureci) e 47 (Tharros).

ra così evidente, sia iconograficamente che stilisticamente, inseriti nella tradizione dell'oriente tardo antico»<sup>10</sup>.

È comunque da credere che le due patere di *Tharros-Cabras* e di *Sa Pala-Nureci*<sup>11</sup> e il ricco e corposo repertorio di materiali altomedievali di cui l'Isola attualmente dispone – sia quello relativo alla oreficeria e alla bigiotteria sia alla metallotecnica – possano essere ricondotti con largo margine di attendibilità nell'ambito della produzione standardizzata dei fabbri-orefici (*aurifabri*) itineranti e dei laboratori artigianali locali, come pure nell'ambito della raffinata lavorazione dei grandi *ateliers* metropolitani, di area mediterraneo-orientale (Costantinopoli, Alessandria, Damasco)<sup>12</sup> che, grazie alla efficiente rete commerciale terrestre e navale, esportavano grandi quantità di beni di lusso e di largo consumo, assicurandone la loro diffusione capillare in tutte le aree dell'impero comprese quelle più lontane e periferiche della Spagna visigota. La Sardegna, come è noto, in quanto ponte naturale tra oriente e occidente, era attivamente inserita nella rotta dei commerci marittimi internazionali<sup>13</sup>; nell'Isola confluivano le

---

<sup>10</sup> L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *Catalogo dei Materiali paleocristiani e altomedievali*, cit., p. XIV.

<sup>11</sup> Riguardo alla destinazione d'uso delle due patere è molto verosimile che a un originario utilizzo profano sia seguita, anche in questo caso, una riconversione finalizzata alla prassi della liturgia cristiana: cfr. R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, cit., p. 14.

<sup>12</sup> A laboratori di ambito provinciale e comunque a officine non rapportabili alla committenza imperiale pensa R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, cit., p. 14

<sup>13</sup> Sulla suppellettile in bronzo e in argento di bassa lega (brocche e patere rituali) vd., ora, le interessanti osservazioni di I. BALDINI, R. SCHIAFFINO, *Suppellettile in bronzo di età tardoantica in Sicilia e Sardegna: produzione, uso e committenza*, in R. MARTORELLI et Alii, *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*, «Atti XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Cagliari-Sant'Antioco, 23-27 settembre 2014)», Studi e Ricerche di Cultura Religiosa, *Nuova Serie*, VIII, vol. I, Cagliari 2015, pp.307-316. Sulla produzione e sulla commercializzazione dei materiali in metallo nobile nell'alto medioevo vd. C. GIOSTRA, *La produzione orafa tra VI e VII secolo: il contributo dell'archeometria e dell'analisi tecnica*, in I. BALDINI, A.L. MORELLI (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, in «Ornamenta», 4, Bologna 2012, pp. 235-251; I. BALDINI, Z. NOWAK, *Ceti artigiani e modi di produzione nell'oreficeria proto-bizantina*, in I. BALDINI, A.L. MORELLI (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione* cit., pp. 253-275. Sulla "via delle isole", la rotta d'alto mare che univa la Tunisia a Genova «traversando le acque di Sicilia, della Sardegna e della Corsica» vd. A. CARILE, *La talassocrazia bizantina: VI-VIII sec.*, in A. CARILE, S. COSENTINO (a cura di), *Storia della marineria bizantina*, Bologna 2004, p. 31. Sulle quattro principali rotte marittime nel sec. IV d.C. (età diocleziana) con partenza dalla Sardegna «terminanti rispettivamente forse

nuove soluzioni stilistiche e morfologiche proprie della *koinè* artistica mediterranea altomedievale, il cui centro di principale elaborazione e di irradiazione era Costantinopoli<sup>14</sup>.

2. Circa l'origine bizantina dei temi iconografici utilizzati a ornamento delle due patere trovate in Sardegna, particolarmente significativa si rivela l'analisi di quello con l'aquila sorante, come sull'esemplare da Nureci, perché come si vedrà nel prosieguo, a immediata riprova del suo successo e della sua larga diffusione in tutti i territori dell'Impero d'Oriente, risulta possibile un suo immediato e puntuale confronto con numerosi reperti di ambito interno ed extrainsulare afferenti al medesimo orizzonte cronologico e culturale.

Un breve intervento di scavo archeologico eseguito nel corso del 1996-1997 dalla Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e di Oristano nel villaggio nuragico di *Orconale*, in agro di Norbello (OR), aveva consentito di acquisire interessanti dati sulla frequentazione antropica del sito preistorico in età altomedievale.

Nell'area archeologica alla estremità nordoccidentale del territorio comunale si conservano una *domus de janas* monocellulare, un complesso megalitico di notevole rilevanza scientifica per la presenza di un bastione turrito con cortile e un tempio a *megaron*, in gran parte devastato da interventi clandestini, dal quale proviene un modello di nuraghe in basalto locale di plausibile destinazione culturale. Intorno al nuraghe si apprezza un vasto insediamento antropico riconvertito nell'uso in età romana imperiale, tardoromana e altomedievale. Una muraglia difensiva con andamento subrettangolare racchiude l'insieme<sup>15</sup>.

La fase di frequentazione storica di ambito bizantino è documentata nelle diverse unità residenziali da numerosi frammenti di ceramica grezza da fuo-

---

a Roma, a *Genua* in Gallia e in Africa» vd. A. MASTINO, *Le relazioni tra Africa e Sardegna in età romana: inventario preliminare*, in «L'Africa romana» 2, Atti del II convegno di studio (Sassari 14-16 dicembre 1984), Sassari 1985, p. 64 e nota 195 con la bibliografia.

<sup>14</sup> Ritene Roberto Coroneo che nelle due patere di *Tharros-Cabras* e di *Sa Pala-Nureci* siano ben presenti elementi stilistici derivati da «modelli costantinopolitani esemplati su prototipi iranici»: R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, cit., p. 288.

<sup>15</sup> Vd. A. USAI, *Osservazioni sul popolamento prenuragico e nuragico nel territorio di Norbello (OR)*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano», 16, 1999, pp. 51-79.

co e da dispensa, fra i quali distinti quelli relativi ai contenitori di derrate alimentari, variamente decorati a crudo con motivi di cerchielli semplici e a spina di pesce, impressi gli uni per mezzo di una cannuccia, gli altri con l'ausilio di una stecca. Sono attestati anche decori realizzati con stampi quadrangolari campiti da fasci di listelli disposti obliquamente<sup>16</sup>.

Dal rimestato degli scavi clandestini dello scorcio del secolo scorso effettuati in corrispondenza del tempio a *megaron* di *Orconale* proviene, isolata dal suo contesto originario, una placca di fibbia in bronzo di cinturo-ne, del tipo "Ippona" (*Hippo Regius*)<sup>17</sup>, nota nella letteratura archeologica

---

<sup>16</sup> Il tema decorativo a cerchielli semplici su ceramica grezza è attestato nell'edificio chiesastico di ambito romanico di Santa Maria della Mercede, nella periferia della stessa Norbello (G. BACCO, *Il nuraghe Losa di Abbasanta. II*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano», 13, Supplemento, 1997, p. 104, nr. 42), la medievale *Norghiddo* (il centro assunse l'attuale denominazione con decreto reale del 1862), che nell'indagine archeologica effettuata nella seconda metà del Novecento ha restituito un'area funeraria dell'orizzonte bizantino in plausibile rapporto di relazione con un preesistente edificio di culto altomedievale venuto meno. I corredi caratterizzati da preziosi gioielli dell'ornamento muliebre, in metallo nobile, segnatamente quelli della tomba femminile *alpha*, comprendono anche complementi dell'abbigliamento maschile, tra i quali distinte alcune fibbie in bronzo di cinturoni di tipo Corinto e con placca mobile semiellittica ad U (D. SALVI, *Norbello, Santa Maria della Mercede: il corredo della tomba Alpha*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano», 6, 1990, pp. 215-226). Nel corso della primavera del 1727, l'area cimiteriale di Santa Maria della Mercede, indubbiamente più ampia di quella attuale, era stata fatta oggetto di scavi in circostanze e modalità non chiarite. Da una delle tombe poste in luce proviene una placca semiellittica di fibbia in bronzo sagomata ad U e decorata con una coppia di leoni affrontati (G. SPANO *Ultime scoperte*, in «Bullettino Archeologico Sardo», V, 1859, pp. 35-36, nota 4, tav. I, 12; G. SPANO, *Catalogo della raccolta archeologica sarda del Can. Giovanni Spano da lui donata al Museo d'Antichità di Cagliari*, I, Cagliari 1860, p. 53, nr. 10; L. PANI ERMINE, M. MARINONE, , *Catalogo dei Materiali paleocristiani e altomedievali*, cit., pp. 101-102, nr. 156. Vi sono buone ragioni per ritenere che in tempi successivi al 1727 l'area funeraria di Santa Maria della Mercede sia stata fatta oggetto di ulteriori "attenzioni archeologiche"), la cui iconografia si riscontra del tutto simile in quella di altre quattro da località imprecisate della Sardegna attualmente conservate nel Museo Archeologico di Torino (O. VON. HESSEN, *Byzantinische Schnallen aus Sardinien im Museo Archeologico zu Turin*, in «Studien zur vor-und Frühgeschichtlichen Archäologie. Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag», München 1974, pp. 546, 554, Abb. 1,1. 3. 5. 6).

<sup>17</sup> Vd, E. RIEMER, *Byzantinische Gürtelschnallen aus der Sammlung Diergardt im Römisch-Germanischen Museum Köln*, in «Kölner Jharbuch», 28, 1995, pp. 777-809; M. SCHULZEDÖRRLAMM, *Byzantinische Gürtelschnallen und Gürtelbeschläge im Römisch-Germanischen Zentralmuseum, Teil II, Die Schnallen mit Scharnierbeschläg un die Schnallen mit angegossem Riemendurchzug des 7. Bis 10. Jahrhunderts* (Kataloge Vor-und Frühgeschichtlicher Altertümer, 30,2), Verlag des RGZM, Mainz 2009, pp. 49-55, Tipo E17, Abb. 23 a p. 54;

con la denominazione "schildförmigen Beschlag" o "mit geschweift-schildförmigen Beschlag und ovalem Schnallering"<sup>18</sup>.

Le dimensioni del complemento restituiscono cm 4,5 c 3,2 x 0,3 di spessore. Nella superficie interna si conservano le impronte dell'osso di seppia utilizzato nel processo di fusione del bronzo e le magliette per il fissaggio del cuoio della cintura. Sono integre anche le cerniere sul lato corto anteriore per l'inserimento dell'anello e dell'ardiglione non pervenuti, ma di tipologia ben nota da altri analoghi esemplari conservati nei Musei Archeologici dell'Isola<sup>19</sup>.

Nella superficie a vista della placca di Orconale si apprezza, come nella patera di *Sa Pala* di Nureci, l'iconografia dell'aquila stante ad ali spiegate verso l'alto, la testa volta a destra sormontata da una stella a cinque punte (*pentalpha*) (fig. 5). L'insieme, se si eccettua la lacuna in una delle cerniere, è pervenuto in buon stato di conservazione ricoperto da una patina verde scura di ossido rameico.

La placca della fibbia di Orconale, come peraltro tutti gli altri esemplari di analoga sagoma ben noti nell'ambito interno ed extrainsulare, deriva verosimilmente da una matrice per fermagli in metallo nobile destinati a

---

CH. EGER, *Boucles de ceinture de la région de Carthage datant des Vie et VIIe siècles*, in «CEDAC Carthage Bulletin», 19, 1999, p. 13, figg. 7-9, 13; CH. EGER, *Byzantine Dress Accessories in North Africa: Koiné and Regionality*, in C. ENTWISTLE, N. ADAMS (a cura di), *Intelligible Beauty: recent research on Byzantine jewellery*, London 2010, p. 136, pls. 5-7; CH. EGER, *Byzantinische Gürtelschnallen aus Nordafrika - Ein typologischer Überblick*, in «Ephemeris Napocensis», XX, 2010, p. 154, nota 132 (elenco dei ritrovamenti dell'Africa settentrionale con la relativa bibliografia), Vd. anche K. ESCHER, *Plaques-boucles Byzantines et apparentées de la période VI<sup>e</sup> - VIII<sup>e</sup> siècle trouvées en France*, in «Revue archéologique de l'Est», tome 63, nr. 186, 2014, pp. 322-323, fig. 17, 1-9.

<sup>18</sup> J. WERNER, *Byzantinische Schnallen des 6. und 7. Jh. aus der Sammlung Diergardt*, in «Kölner Jahrbuch zur Vor- und Frühgeschichte», 1, 1955, p. 38, taf. 6, 1-3, 5. Vd. P.B. SERRA, *Sepolcreto altomedievale nell'area dell'anfiteatro: oggetti dell'ornamento muliebre e dell'equipaggiamento maschile*, in G. BACCO et Alii, *Structores amphitheatri. A proposito dell'anfiteatro di Forum Traiani (Sardinia)*, in «L'Africa romana», XVIII, 2, 2010, p. 1432, nota 253 (con la bibliografia).

<sup>19</sup> Si richiamano, fra gli altri, i fermagli dal sepolcreto di *Su Nuraxi* di Siurgus Donigala, uno dei quali decorato con il busto del Redentore docente (cfr. P.B. SERRA, *Il sepolcreto altomedievale*, in G. UGAS, P.B. SERRA, *Complesso sepolcrale bizantino nel mastio del nuraghe Su Nuraxi di Siurgus Donigala - Cagliari*, in «Atti IV Convegno sull'archeologia tardo romana e medievale» (Cuglieri 27-28 giugno 1987), *Mediterraneo tardoantico e Medievale - Scavi e Ricerche*, 8, Oristano 1990, p. 117, fig. 13 e nota 15 (con bibliografia) e quello dal fossato di *Is Pirixeddus* di *Sulci* l'attuale Sant'Antioco, ornato con l'iconografia del leone di Giuda (*Ibidem*, p. 118, nota 8, fig. 15).

personaggi di rango delle *élites* locali e provinciali, come pure a funzionari di stato e della corte imperiale.

Una matrice in bronzo di fibbie di tipo *Hippo Regius*, decorata in rilievo nel diritto e nel rovescio con personaggio stante frontalmente, proviene da Matifou (Tamentfoust) l'antica *Rusguniae*, odierna Bordj el Bahri in Algeria, importantissimo centro abitato in età cristiana e bizantina; Francòis Baratte la ritiene una placca di fibbia<sup>20</sup>, ma nel reperto di Matifou l'assenza delle cerniere per la rotazione dell'anello e dell'ardiglione, e delle magliette per il fissaggio alla cintura escludono questa funzione, in analogia con quanto si registra nell'esemplare in bronzo proveniente dall'insediamento di Podere Chiavetta del Porto di Classe di Ravenna, decorato con leone gradiente a sinistra e monogramma  $\Sigma\alpha\lambda\omicron\mu\omega\nu(\omicron\upsilon)$  che, in quanto privo di agganci laterali a cerniera e di magliette nel retro, si ritiene un plausibile modano per la realizzazione di placche di fibbie a lira<sup>21</sup>.

Di fatto l'ampia dispersione di questo tipo di affibbiaglio nelle aree geografiche controllate da Bisanzio o sotto la sua influenza diretta da oriente ad occidente nel bacino del Mediterraneo è dovuta alla sua produzione in serie, su larga scala, nei grandi laboratori metropolitani per i committenti-fruitori delle diverse classi sociali.

---

<sup>20</sup> F. BARATTE, *Une boucle de ceinture trouvée a Matifou/Rusguniae*, in «Bulletin de la Société National des Antiquaires de France» (1966), Paris 1999, pp. 144-151, figg. 1-2; vd. CH. EGER, *Ein byzantinischer Schnallenbeschlag mit Darstellung der Philoxenie aus dem Musée National de Carthage*, in «Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte» 104, 1-2, 2009, p. 26 e nota 15, Abb. IV,2-3: placca di fibbia da Cartagine con analoga decorazione e CH. EGER, *Gürtelschnallen des 6. Bis 8. Jahrhunderts aus der Sammlung des Studium Biblicum Franciscanum*, in «Liber Annuus», 51, 2001, p. 345, Abb. 2,4 (placca di fibbia della collezione dello Studium Biblicum Franciscanum).

<sup>21</sup> G. GUIDONI GUIDI, *Oggetti in metallo*, in G. BERMOND MONTANARI (a cura di), *Ravenna e il porto di Classe. Venti anni di ricerche archeologiche tra Ravenna e Classe*, Fonti e Studi, 7, Bologna 1983, p. 181, scheda 16.15; I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, Bari 1999, p. 230, nr. 6: non correttamente classificata fibbia; C. CAVALLARI, *Oggetti di ornamento personale dall'Emilia Romagna bizantina: i contesti di rinvenimento*, in Studi e Scavi, n. s., 13, Bologna 2005, pp. 152-153, fig. 18: il modano è integro e non lacunoso; M. CATARSI, C. CAVALLARI, C. GUARNERI, *Tecniche e produzioni tardoantiche e altomedievali in Emilia Romagna: spunti per una ricerca*, in I. BALDINI, A.L. MORELLI (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, in «Ornamenta», 4, Bologna 2012, pp. 154-155, fig. 3. Sulle matrici per la produzione dei gioielli e degli accessori dell'abbigliamento e dell'equipaggiamento si veda Y. BROKALAKIS, *Matrici di età protobizantina dall'impero bizantino*, in I. BALDINI, A.L. MORELLI (a cura di), *Luoghi, artigiani e modi di produzione nell'oreficeria antica*, cit., pp. 213-234.

La foggia della placca di *Orconale* trova in ambito interno all'Isola numerosi paralleli di congruità noti soprattutto da passate acquisizioni e ora anche da indagini di scavo recenti. Pare utile richiamare, tra le altre, le fibbie provenienti, dal nuraghe *Is Paras* di Isili, dalle aree funerarie rispettivamente dell'anfiteatro e del San Lussorio di *Forum Traiani-Fordongianus*, dal sepolcreto di *Su Nuraxi* di Siurgus Donigala (figg. 6-7), dalla necropoli bizantina di *Is Pirixeddus* di Sant'Antioco e da esemplare della collezione di Vincenzo Dessì forse da *Monte Ultana* di Laerru<sup>22</sup> (fig. 8). È da sottolineare comunque il cospicuo numero di queste fibbie attestato in diverse località della Sardegna. In ambito extrainsulare il tipo di fibbia *Hippo Regius* trova larga diffusione soprattutto nella penisola italiana, in Sicilia, in Africa Settentrionale e in Grecia<sup>23</sup>.

3. L'iconografia dell'aquila ad ali spiegate e volta a destra nell'atto di ghermire il serpente, così come restituita dalla patera di *Sa Pala* di Nureci, esprime nel complesso e stratificato linguaggio figurativo del cristianesimo antico il combattimento vittorioso del bene sul male o di Cristo-aquila o di Cristo *Victor* sul serpente-satana<sup>24</sup>. A titolo esemplificativo, sono indubbiamente allusive in tal senso le note rappresentazioni di Cristo circondato dagli angeli che calpesta il serpente e il leone documentate, fra le altre, vuoi su lucerne del secondo quarto del sec. VI, di provenienza tunisi-

---

<sup>22</sup> P.B. SERRA, *Sepolcreto altomedievale nell'area dell'anfiteatro*, cit., pp. 1433-1434 (con la bibliografia precedente). Vd. anche P.B. SERRA, *Suppellettili tardoromane e altomedievali da Sulci-Sant'Antioco (CA)*, in «Theologica & Historica», XXV, 2016, pp.507-508, figg.6-8.

<sup>23</sup> E. RIEMER, *Byzantinische Gürtelschnallen aus der Sammlung Diergardt im Römisch-Germanischen Museum Köln*, in «Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte», 28, 1995, pp. 807-808. Ritiene le fibbie di tipo *Hippo Regius* "un dérivé de lyriforme" K. ESCHER, *Plaques-boucles Byzantines et apparentées*, cit., p. 322. Due pregevoli esemplari, il primo decorato con l'iconografia del pegaso, il secondo con animale gradiente a destra del tutto simile a quello documentato nella fibbia della collezione Giacomina di Sant'Antioco, sono pubblicati da E. BABELON, J.-A. BLANCHET, *Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, Paris 1895, p. 626, nrr. 1794-1795.

<sup>24</sup> P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, in *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, «Settimane di Studio», Spoleto 7-13 aprile 1983, CISAM, vol. II, Spoleto 1985, pp. 1143-1146 e nota 95; F. BISCONTI, L. DE MARIA BISCONTI, *Temi paleocristiani nei rilievi altomedievali altoadriatici: dagli animali simbolici all'immaginario zoomorfo*, in *Aquileia e le Venezie nell'alto medioevo*, Atti XVIII Settimana di Studi Aquileiesi, 30 aprile-5 maggio 1987, «Antichità Altoadriatiche», XXXII, Udine 1988, p. 450.

na<sup>25</sup> vuoi nel mosaico della cappella arcivescovile di Ravenna<sup>26</sup>. Non diversamente l'aquila della placca di *Orconale* è simbolo di salvezza ed esprime la potenza divina di Cristo che difende il suo proprietario; in pari tempo la stella a cinque punte o *pentalfa*, incisa poco al di sopra della protome del rapace, assicura salute e perfezione allontanando le forze malvage e demoniache.

L'iconografia dell'aquila che ghermisce il serpente ha il suo modello di principale riferimento nel mosaico del peristilio del grande palazzo imperiale di Costantinopoli<sup>27</sup>.

Un interessante parallelo si coglie nel celebre anello digitale aureo, di provenienza sconosciuta, conservato nella collezione di Paul Canellopoulos ad Atene il cui castone, a tronco di cono rovescio, restituisce il nobile rapace con il capo volto a destra, le ali aperte sormontate da monogramma mentre artiglia un serpente. Il prezioso reperto viene rinviato nell'ambito della prima metà del sec. VI<sup>28</sup>. A giudizio di Jean-Michel Spieser gli anelli d'oro con la rappresentazione dell'aquila volta a destra «servaient toutes de sceaux: on peut en trouver une confirmation indirecte dans le fait que l'aigle regard à gauche sur les bagues, tandis qu'elle regard à droit sur les bul-

---

<sup>25</sup> Cfr. M.S. ARENA *et Alii* (a cura di), *Roma. Dall'Antichità al Medioevo. Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Milano 2001,

<sup>26</sup> Vd., da ultimo, T. DE GIORGIO, «*Dominus potens in proelio*». *L'iconografia del Cristo guerriero nell'Alto Medioevo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 9/2, 2017, pp. 343-356, figg. 2-3 a p. 620. L'A. richiama a nota 2 gli studi relativi a questo motivo iconografico su lucerne fittili, sarcofagi, dittici eburnei, coperte di evangelari e affreschi realizzati nella seconda metà del sec. IV d.C.

<sup>27</sup> W. DORIGO, *Pittura tardoromana*, Milano 1966, p. 270, fig. 219 Cfr. P.B. SERRA, *Ceramiche d'uso e prodotti dell'industria artistica minore del Sinis*, cit., p. 350 e nota 238 con la bibliografia sugli AA. che trattano il significato dell'immagine-simbolo dell'aquila. Per l'ampio ventaglio di significati dell'aquila, figura cioè polisemica, vd. F. CARDINI, s.v. *Aquila*, in «Rivista Abstracta», 13, 1987, pp. 38-43; J. CHEVALIER, A. GHEERBRANDT, s.v. *Aquila*, in «Dizionario dei Simboli, Miti, Sogni, Costumi, Gesti, Forme, Figure, Colori, Numeri», vol. I (A-K), Milano 1986, pp. 80-85; E. LUCCHESI PALLI, s.v. *Aquila*, in «Enciclopedia dell'Arte Medievale», II, 1991, pp. 191-195; P. CICCARESE, *Il simbolismo dell'aquila. Bibbia e zoologia nell'esegesi cristiana antica*, in «La civiltà classica e cristiana», XIII, 3, 1992, pp. 295-333. L'iconografia dell'aquila ha la sua caratterizzazione soprattutto in ambito orientale iranico nella produzione e nella circolazione mediterranea di manufatti d'argento eseguiti negli atelier sassanidi: R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla metà dell'XI secolo*, cit., 14.

<sup>28</sup> J.M. SPIESER, *Collection Paul Canellopoulos (II). Bagues romaines et médiévales*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», 96/1, 1972, pp. 117-135, in particolare pp. 124-125, scheda nr. 8, figg. 16-17. Diametro del castone cm 1,4, della verga cm 2,1.

les»<sup>29</sup>. È da osservare comunque che la rappresentazione dell'aquila nella nostra placca dal sito di *Orconale* di Norbello, come pure in quella della patera di *Sa Pala* di Nureci non sembra rientri in questa opinabile regola.

Ha indubbiamente un alto valore simbolico l'aquila ad ali spiegate, volta verso oriente, quindi verso la luce, rappresentata in un medaglione del mosaico al centro della navata meridionale della chiesa del diacono Tommaso a Madaba, ricordato da una epigrafe posta sotto le zampe del rapace. La divinità dell'aquila, simbolo di Cristo, figlio di Maria, è ribadita dalle lettere apocalittiche ( $\alpha-\omega$ ) che ne fiancheggiano la protome<sup>30</sup>.

Una raffigurazione del tutto analoga con il medesimo riferimento all'aquila immagine di Cristo si riscontra in un affresco di sec. V della cappella XXVII del monastero di Apa Apollo a Bāwīt: il volatile, connotato dalla legenda AETOC, è volto a sinistra con le ali spiegate verso il basso. Nel becco porta una croce ansata, al collo tre *bullae* e sopra la protome tre corone allineate racchiudenti ciascuna le lettere apocalittiche  $\alpha-\omega$ <sup>31</sup>.

Nel parallelo ambito della scultura decorativa giudaica del Golan, l'iconografia dell'aquila isolata o in coppia, trova larga applicazione, insieme a quella del leone e della *menorah*, in frammenti architettonici di sinagoghe dei secc. IV-VII d.C.<sup>32</sup>.

Come figura e simbolo per eccellenza di salvezza e quindi della protezione del figlio di Dio l'aquila campeggia nel D/ di numerosi sigilli in bronzo delle alte gerarchie laiche ed ecclesiastiche prodotti tra il sec. VI e l'avvio del IX in diverse parti dell'impero bizantino. Fra gli altri si richiamano i sigilli provenienti rispettivamente dal deposito della fine del sec. VII nella *Crypta Balbi* a Roma<sup>33</sup>,

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p.125.

<sup>30</sup> M. PICCIRILLO, *Madaba. Le chiese e i mosaici*, Cinisello Balsamo (MI) 1989, pp. 222-223, fig. non numerata a pag. 222. La chiesa fu abbandonata definitivamente in epoca omayyade. Cfr. P.B. SERRA, *Ceramiche d'uso e prodotti dell'industria artistica minore del Sinai*, pp. 374-375, nota 238.

<sup>31</sup> J. CLÉDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouît*, «Mémoires Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire», Tome II, Le Caire 1904 pp. 149-150, chapelle XXVII, pl. XCIII, 2, fresque de la paroi Nord, côté droit.

<sup>32</sup> R. HACHLILI, Z. MAOZ, *Jewish art in the Golan*, Haifa 1987, pp. 6-46 con cartina di distribuzione dei simboli e delle sinagoghe (p. 7) e riproduzioni fotografiche (p. 46), figg. D (da 'Ein Nashut: aquile associate al tema di Daniele nella fossa dei leoni, in composizione araldica) 13 (da Kasabiyye), 14 (Dabbura), E (Dabbura), 19 (Adariyye).

<sup>33</sup> F. MARAZZI, *Deposito della fine del VII secolo*, in M.S. ARENA *et Alii* (a cura di), *Roma. Dall'Antichità al Medioevo*, cit., pp. 262-263, II.2.10.

come anche, in Sardegna, quelli dal sito di San Giorgio e aree limitrofe dell'*ager tharrensis*<sup>34</sup> in provincia di Oristano, purtroppo decontestualizzati in quanto frutto di ricerche clandestine<sup>35</sup>.

Ermanno A. Arslan ritiene che si possa ragionevolmente riconoscere l'iconografia dell'aquila ad ali spiegate verso l'alto in un *exagium* quadrangolare eneo di dodici solidi equivalente a due *unciae* (gr. 54, 5), rinvenuto nella tb. 2 di un personaggio di rango, inumato nella necropoli longobarda della collina di San Mauro di Cividale del Friuli<sup>36</sup>. Sono numerosissimi anche i sigilli in piombo bizantini e gli anelli digitali, di ambito bizantino, con l'iconografia dell'aquila ad ali distese<sup>37</sup>.

Con schema diversificato e a sbalzo il tema dell'aquila si propone su puntali d'oro della tb. 1 rispettivamente di Nocera Umbra<sup>38</sup> e di Trezzo sull'Adda<sup>39</sup>. Lo stesso rapace ad ali spiegate si riscontra sul braccio verticale superiore della croce in lamina d'oro del "Cervo" rinvenuta nella tb. 11 maschile di Santo Stefano in Pertica-Cividale<sup>40</sup>.

Sono indubbiamente interessanti le rappresentazioni di questo rapace anche nelle monete, come quelle di emissione delle zecche di Ravenna

---

<sup>34</sup> Per la frequentazione antropica dell'*ager tharrensis*, vd. B. PANICO *et Alii*, *Ricerche archeologiche nell'ager Tharrensis. Gli insediamenti tardoantichi*, in R. MARTORELLI *et Alii*, *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*, cit., pp. 457-464.

<sup>35</sup> P.G. SPANU, R. ZUCCA, *I sigilli bizantini della Σαρδηνια*, Roma 2004, pp. 100-147, nrr. 25, 37, 45, 49, 52-53, 55

<sup>36</sup> I. HAHUMADA SILVA, *Le tombe e i corredi in San Mauro*, in I. HAHUMADA SILVA (a cura di), *La collina di San Mauro a Cividale del Friuli. Dalla necropoli longobarda alla chiesetta basso-medievale*, «Ricerche di archeologia medievale e altomedievale», 35-36, Firenze 2010, pp. 22-29; E.A. ARSLAN, *I documenti monetari e paramonetari*, in I. HAHUMADA SILVA (a cura di), *La collina di San Mauro a Cividale del Friuli*, cit., p. 200, fig. 51; l'A. richiama due sigilli in bronzo rispettivamente conservati a Gerusalemme nel Museo dello *Studium Biblicum Franciscanum* e nel Museo della Flagellazione (*ibidem*, pp.200-201, fig. 53 e nota 270 con la bibliografia).

<sup>37</sup> A. CUTLER, J.W. NESBITT, *L'arte bizantina e il suo pubblico* (trad. dall'inglese di S. MARTINOTTI GIANNETTI), TORINO 1986, pp 47-48.

<sup>38</sup> P. PASQUI, R. PARIBENI, *Necropoli barbarica di Nocera Umbra*, in «Monumenti Antichi dei Lincei», XXV, 1918, col. 158, fig. 6.

<sup>39</sup> E. ROFFIA, P. SESINO, *La necropoli*, in E. ROFFIA (a cura di), *La necropoli longobarda di Trezzo sull'Adda*, Firenze 1986, p. 17, nr. 4a, fig. 2, tav. 4, 4a).

<sup>40</sup> M. BROZZI, *Il ducato del Friuli, in Longobardi*, Milano 1980, p. 87, fig. a p. 91, seconda da sinistra, in alto.

e di Milano fra le quali una con aquila sormontata dal simbolo della croce<sup>41</sup>.

L'iconografia dell'aquila sorante con le ali spiegate ora verso l'alto ora verso il basso mentre cattura animali di varia specie, tra le quali la lepre<sup>42</sup>, perdura per lungo arco di tempo fino al basso medioevo. Tra i diversi documenti disponibili del sec. XI si richiamano due lastre litiche quadrangolari conservate nel Museo Bizantino di Atene nelle quali sono scolpite due aquile ad ali abbassate, rivolte la prima a destra, la seconda a sinistra, nell'atto di ghermire una lepre<sup>43</sup>. Sono ugualmente significative le aquile raffigurate su due lastre di cancello della cattedrale di Santa Sofia di Ohrid in Macedonia nella prima delle quali un serpente avvolge con le sue spire l'aquila che, volta a destra, lo artiglia con le ali appena dispiegate, mentre nella seconda della stessa cattedrale il rapace, volto a sinistra, ramo fiorito nel becco e ali abbassate, rinserra negli artigli un piccolo quadrupede<sup>44</sup>. Diversamente da queste iconografie, l'aquila stante ad ali abbassate, che campeggia nel medaglione centrale di una balaustra delle tribune della Santa Sofia di Kiev, si rivolge verso l'occidente<sup>45</sup>.

Riguardo alla stella a cinque punte, il *pentalpha* o *pentagramma*, simbolo per eccellenza dei pitagorici, come è noto, nel mondo romano era il *signum* distintivo della dea Igea che assicurava salute e integrità fisica. La sua origine di simbolo magico si perde nella notte dei tempi<sup>46</sup>; in ambito tardoromano, cristiano e altomedievale conosce una vasta applicazione su anelli digitali, fibbie di cinture, pendaglietti di collane e in altri svariati oggetti di prevalente uso quotidiano e dell'ornamento personale<sup>47</sup>, nei quali

---

<sup>41</sup> E.A. ARSLAN, *I documenti monetari e paramonetari*, cit., pp. 200-201, fig. 52: aquila volta a destra sormontata da croce come in Mezza Siliqua per Leone I dagli scavi a Rocca del Garda riprodotta a fig. 54 con il rapace che guarda a sinistra.

<sup>42</sup> La lepre animale impuro in Lv, 11,6 ma simbolo di Resurrezione e quindi di Cristo in Sant'Ambrogio e in Luca 9,58. Sul simbolismo di questo animale v. P. TESTINI, *Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa paleocristiana*, cit., p. 1142, in particolare nota 41.

<sup>43</sup> A. GRABAR, *Sculptures Byzantines du Moyen Age, II, (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle)*, Paris 1976, p. 66, nr. 55, pl. XXXVb; p. 67, nr. 56 (da Salonicco), pl. XXXVa.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 72, nrr. 69a-b, pl. XLII.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.84,4, nr. 76a, pl. LVI.

<sup>46</sup> Cfr. R.FALUS, *PENTEGRAMMON*, in «Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae», XXX, 1-4, 1984, pp. 75-111.

<sup>47</sup> Sul simbolo del *pentalpha* ecco quanto mi scriveva in data 7 maggio 1974 uno dei più eminenti studiosi di archeologia ed epigrafia cristiana, il compianto padre gesuita Antonio Ferrua, scomparso nel 2003: «La stella a cinque punte o *pentalpha* è un prodotto geometrico del

assume una valenza primaria protettiva ed essenzialmente apotropaica. Come potente simbolo che preserva dal male e dalle forze demoniache il *pentalpha*, associato al candelabro ebraico, compare in una iscrizione trilingue (ebraico, latino, greco) del sec. VI, rinvenuta a Tortosa (Spagna tarraconense), nella quale si augura il riposo eterno a Meliosa<sup>48</sup>, una giovane ventiquattrenne, forse di fede giudeo-cristiana.

In ambito interno all'Isola la stella a cinque punte, analoga per tipologia a quella della placca della fibbia di *Orconale*, si apprezza incisa sulla costola dell'ardiglione a becco di un fermaglio in bronzo con placca semiellittica ad "U" da Teulada<sup>49</sup> (fig. 9), sulla superficie interna della placca rettangolare di una fibbia in bronzo da Tiana<sup>50</sup>, come pure sulla superficie esterna della placca ad "U" di un terzo esemplare di provenienza sconosciuta<sup>51</sup>.

La fibbia di Teulada offre nell'ardiglione, insieme al simbolo apotropaico del *pentalpha*, anche quello del fiore a quattro petali e, nella placca, l'iconografia di un quadrupede gradiente a sinistra, forse di un cinghiale o di un lupo.

La stella a cinque punte è attestata nel castone di un anello digitale da ricco corredo funebre, purtroppo smembrato, di *Brunku 'e s'olia* di Dolia-

---

*pentagono, allungandone i lati sino a toccarsi. Sembra di origine pitagorica, perché da coloro magnificata come simbolo di fortuna e di perfezione: essi ne ornavano pure le punte con le lettere di YTEIA. Di fatto si trova largamente usata in tutti i monumenti antichi cristiani e pagani, ma soprattutto per il senso attribuibile in quelli di carattere superstizioso, come sono le defixiones, gli scongiuri e simili». Tale simbolo assume una valenza del tutto diversa da quella dell'esagramma, la stella a sei punte, di Davide o sigillo di Salomone. Sui vari significati e sul simbolismo del pentagramma vd. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres (H à PIE)*, Paris 1974, voce "pentagramme", pp. 374-375. Vd. anche P.B. SERRA, *Il sepolcreto altomedievale*, cit., p. 122, nota 49.*

<sup>48</sup> J.B. FRERY, *Corpus Inscriptionum Judaicarum. Recueil des inscriptions juives qui vont du III siècle avant Jésus-Christ au VII siècle de notre ère*, vol. I, Europe, Città del Vaticano 1936, pp. 474-475, I; non è corretta l'iconografia della stella cinque punte riprodotta alla fine del testo ebraico e trasformata in *esagramma* o stella di Davide. La copia del *pentalpha* originale è in H. LECLERCQ, s.v. *Judaïsme*, in F. CABROL, H. LECLERCQ (eds.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, VIII, 1, 1928, coll. 220-221.

<sup>49</sup> L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *Catalogo dei Materiali paleocristiani e altomedievali*, cit., p. 108, nr. 173; P.B. SERRA, *Contesti tombali di età tardoromana e altomedievale da Santadi*, in V. SANTONI (a cura di), *Carbonia e il Sulcis. Archeologia e territorio*, Oristano 1995, p. 393, fig. 20.

<sup>50</sup> L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *Catalogo dei materiali cristiani e altomedievali*, pp. 116-117, nr. 193

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 112-113, nr. 184. È da credere che il simbolo sia stato inciso in un momento successivo, forse in seguito alla perdita di una possibile lamina applicata sulla placca di cui residuano due dei punti della saldatura.

nova<sup>52</sup> e in quello di esemplare analogo rinvenuto forse nel sepolcreto di *Monte Ultana* di Laerru<sup>53</sup> (fig. 10).

Allo stato attuale della ricerca, un solo esemplare di pendaglioetto eneo in sottile lamina circolare forata alla periferia<sup>54</sup>, proveniente dal rimestato clandestino nel complesso megalitico nuragico del *Sa Jacca* di Busachi, conserva sulla superficie a vista un *pentalpha* inciso a bulino<sup>55</sup>. Com'è noto le indagini di scavo all'interno della struttura nuragica e nell'area di villaggio affiorante nel versante orientale, ha consentito di accertare la frequentazione antropica del sito in età storica senza soluzione di continuità a partire dalla fase tardo-repubblicana all'età altomedievale matura, contrassegnata quest'ultima da quantità significative di ceramiche grezze da fuoco e da conserva, molte delle quali decorate a stampiglie e a pettine strisciato. Nell'insieme sono stati riconosciuti alcuni frammenti di contenitori in pietra ollare, come pure, frammisti a resti scheletrici umani sconvolti da passati scavi clandestini, alcuni grani d'ambra del tipo ad olivella ed una fibbia in bronzo per cintura del tipo a placca fissa<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> A. TARAMELLI, *Dolianova (Cagliari) - Tombe di età della decadenza romana, con suppellettili ed orificerie, rinvenute in regione Su Bruncu e S'Olia nell'agro dell'antica Dolia*, in «Notizie degli scavi di antichità», 1919 p. 144, fig. 4; D. SALVI, *Testimonianze archeologiche, Dolianova 1989* pp 27 (fig. s.n.), 29 (descrizione); I. BALDINI LIPPOLIS, *L'oreficeria nell'impero di Costantinopoli tra IV e VII secolo*, in *Bibliotheca Archaeologica*, 7, Bari 1999 p. 210, nr. 16. Vd. anche P.B. SERRA, *Ricerche e scavi di Antonio Taramelli nell'ambito della Sardegna bizantina*, in «Theologica & Historica», XXVIII, Cagliari 2019, pp. 495-496, tav. III; P.B. SERRA, *Le ricerche di Antonio Taramelli nell'ambito bizantino*, in M. CASAGRANDE *et Alii* (a cura di), *Antonio Taramelli e l'Archeologia della Sardegna*, Atti delle giornate di studio (Abbasanta 17-18 maggio 2019), Nuoro 2020, pp. 118-119.

<sup>53</sup> P.B. SERRA, *Reperti tardoantichi e altomedievali dalla Nurra nel Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari*, in «Quaderni» - 3 della Soprintendenza alle Antichità per le Province di Sassari e Nuoro, p. 14, tav. XVI, 2 (secc. VII- VIII d.C.).

<sup>54</sup> Riferibile ad una collana di vaghi in pasta vitrea e ambra.

<sup>55</sup> G. BACCO, *Il nuraghe Losa di Abbasanta*, cit., p. 23, tav. XXX, 3c; P.B. SERRA, *Elementi di cultura materiale d'età tardoromana e altomedievale da Sedilo (OR)*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE "FILIPPO NISSARDI" (a cura di), *Architettura, arte e artigianato nel Mediterraneo dalla Preistoria all'Alto Medioevo*. Atti della Tavola Rotonda Internazionale in memoria di Giovanni Tore (Cagliari, 17-19 dicembre 1999), Oristano 2001, p. 361, tav. II, 4c.

<sup>56</sup> P.B. SERRA, *Ambre dell'orizzonte tardoromano e altomedievale dalla Sardegna*, in M. PERRA, R. CICILLONI (a cura di), *Le tracce del passato e l'impronta del presente. Scritti in memoria di Giovanni Lilliu*, in «Quaderni di Layers», 1, 2018, p. 343, nota 44 (con la bibliografia), fig. 2,2. Vd. P.B. SERRA, *Elementi di cultura materiale tardoromana e altomedievale da Sedilo (OR)*, in ASSOCIAZIONE CULTURALE "FILIPPO NISSARDI" (a cura di), *Architettura, arte*

In ambito mediterraneo il *pentalpha* è ampiamente documentato su guarnizioni di cinture, bacili in bronzo “copti”, pettini in osso e anelli digitali. Fra le fibbie in bronzo si richiamano alcuni esemplari di tipo Corinto attestati nella tb. 51 a Veli Mlun<sup>57</sup>, a Majsan<sup>58</sup> e a Keszthely<sup>59</sup>, come pure nella fibbia a placca fissa sagomata da Ascoli Piceno<sup>60</sup>. Tra i puntali in bronzo riveste particolare interesse l'esemplare della t. 61 della necropoli longobarda di Santi di Sopra-Calvisano decorato ad incisione nel tratto medio-inferiore da due stelle a cinque punte<sup>61</sup>.

Anelli digitali decorati con il *pentalpha* sono attestati nelle necropoli altomedievali della Dalmazia, talvolta associati agli orecchini di tipo Putaly in tombe caratterizzate da lastre di rivestimento dei cassoni funebri decorate da croci incise di varia tipologia. La cronologia proposta abbraccia l'arco dei secc. VIII e IX d.C.<sup>62</sup>.

Nel sepolcreto altomedievale di Cropani (CZ) l'aquila rivolta a sinistra ad ali distese ed il *pentalpha* sono attestati su anelli digitali tra i corredi delle deposizioni ascritte all'ambito del VI- VII sec. Nella stessa area cimiteriale, tra gli oggetti profilattici viene richiamato un amuleto su lastra di piombo decorata con la stella a cinque punte insieme ad altri segni cruciformi di carattere e valenza magici<sup>63</sup>.

---

*e artigianato nel Mediterraneo dalla Preistoria all'Alto Medioevo*. Tavola Rotonda Internazionale in memoria di Giovanni Tore, cit., p. 361, tav. II, 4a-d (vagli in ambra, pendaglio in eneo, fibbia di cintura).

<sup>57</sup> Z. VINSKI, *Kasnoantički starosjedioci u salonitanskoj regiji prema arheološkoj ostavštini predslavenskog supstrata*, in «Vjesnik», LXIX (1967), Split, 1974 p. 25, tav. XVIII, 2.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 25, tav. XIX, 1-2 (due affibbiagli).

<sup>59</sup> D. CSALLANY, *Les monuments de l'industrie byzantine des meteaux*, in «Acta Antiqua Academia Scientiarum Hungaricae», 2, 1954 p. 347, pl. VI, 7.

<sup>60</sup> N. ÅBERG, *Die Goten und Langobarden in Italien*. Uppsala 1923 p. 113, Abb. 201; M.C. PROFUMO, *Le Marche in età longobarda: aspetti storico-archeologici*. in L. PAROLI (a cura di), *La necropoli altomedievale di Castel Trosino. Bizantini e Longobardi nelle Marche*, Cinisello Balsamo 1995, p. 156, fig. 114.

<sup>61</sup> P.M. DE MARCHI, *Calvisano e la necropoli d'ambito longobardo in località Santi di Sopra. La pianura tra Oglia, Mella e Chiese nell'altomedioevo*, in L. PAROLI (a cura di), *L'Italia centro-settentrionale in età longobarda*, Atti del Convegno (Ascoli Piceno, 6-7 ottobre 1995), Firenze 1997, p. 398, fig. 10/Q, 3.

<sup>62</sup> A. MILOŠEVIČ, *Orecchini del tipo "Putaly"*, in «Histria Antiqua», 19, 2010, pp. 253-264, necropoli di Brzica, fig. 6,3.

<sup>63</sup> M.G. AISA *et Alii*, *Note preliminari sul sepolcreto altomedievale di Cropani (CZ)-località Basilicata: i materiali rinvenuti nelle sepolture*, in Atti del III Congresso Nazionale di

Nelle prospezioni archeologiche di Corinto sono stati rinvenuti numerosi anelli digitali ornati non solo con il simbolo del *pentalpha*<sup>64</sup> ma anche con il motivo dell'aquila gradiente a sinistra ad ali spiegate verso il basso che Gladys R. Davidson identifica invece con quello della colomba<sup>65</sup>.

Riveste particolare interesse nell'ambito dell'iconografia dell'aquila la sua rappresentazione nel celebre pulpito di Maviorano nella pieve di Santa Maria Assunta di Gussago-Brescia dell'orizzonte longobardo di sec. VIII-IX d.C. L'aquila è scolpita sulla lastra frontale del pulpito, con le ali distese nell'atto di ghermire un serpente e di trattenerne tra gli artigli un pesce<sup>66</sup> nel quale si adombra verosimilmente il credente e che nel simbolismo criptico dei primi cristiani aveva il noto significato Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτὴρ derivato dalle iniziali del nome greco ἰχθύς.

La placca di fibbia Hippo di *Orconale* e il relativo schema iconografico dell'aquila ad ali spiegate trova il suo puntuale parallelo in un identico esemplare pressoché integro dalla tb. 2 del sepolcreto posto in luce recentemente nell'area di Palazzo Caldesi all'interno del tessuto urbano di Faenza nel centro storico della città<sup>67</sup>. Il sepolcreto si distende su un'area pluristratificata caratterizzata da una villa romana imperiale, una *domus* privata, sulla quale sono state scavate cinque tombe orientate e datate tra la fine del sec. VI e la metà del VII, sulla base dei materiali residui dei corredi funerari manomessi *ab antiquo*. L'iconografia dell'aquila della fibbia della tb. 2 di Palazzo Caldesi trova secondo Chiara Guarnieri precisi termini di con-

---

Archeologia Medievale (Castello e Complesso di Santa Sofia-Salerno 2-5 ottobre 2003), 2003, p. 742, tav. II, 1 (aquila), 2 (*pentalpha* entro clipeo), 41 (amuleto).

<sup>64</sup> G.R. DAVIDSON, *The minor objects*, in «Corinth». Results of excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens, vol. XII, Princeton-New Jersey, 1952, p. 243, nrr 1872-1873, 1897, 1927-1930.

<sup>65</sup> *Ibidem*, nrr. 1932-1933

<sup>66</sup> L. CHINELLATO, *Le lastre longobarde del «pulpito di Maviorano» di Gussago (Brescia): dall'analisi al contesto. Problematicità e nuove prospettive*, in «Radovi Instituta za provijest umjetnosti», Zagabria, 42, 2018, pp. 4-18, in particolare p. 12, fig. 2.

<sup>67</sup> C. GUARNIERI, *Sepolture ed aree cimiteriali a Faenza tra tardoantico ed altomedioevo e il rinvenimento di Palazzo Caldesi*, in P. PEDUTO (a cura di), III Congresso nazionale di archeologia medievale (Salerno 2-5 ottobre 2003), vol. II, Firenze 2003, p. 726, fig. 5,1; C. CAVALLARI, *Sepolture tardoantiche e altomedievali in Emilia Romagna: osservazioni preliminari sull'aggiornamento delle ricerche*, in J. PINAR, T. JUÁREZ VILLENA (a cura di), *Contextos funeraris a la Mediterrània nord-occidental (segles V-VIII)* (Sant Cugat del Vallès, 1-3 d'octubre de 2009) (=Gausac 34-35), Sant Cugat del Vallès 2010, p. 184, fig. 10.

fronto comparativo con l'analogia rappresentazione del rapace su placca di fibbia dal quartiere della Fontana della Gorgona ad Hippona<sup>68</sup>.

4. Riguardo alla cronologia dei due reperti di Norbello e di Nureci, non sono disponibili dati relativi a eventuali materiali associati; tuttavia la placca della fibbia di *Orconale* si può agevolmente rinviare nell'arco del sec. VIII e l'avvio del IX grazie ai suggerimenti dei tremissi longobardi di Astolfo (749-756) e di Desiderio (756-774) rinvenuti in stretto rapporto di relazione, nel sepolcreto bizantino del nuraghe *Domu Beccia* di Uras (OR), con fermagli di cinturone e numerosi oggetti riferibili all'equipaggiamento di militari a cavallo armati<sup>69</sup>. Tale orizzonte temporale è ora ribadito dal corredo numismatico della tb. II/2001 (tomba della cintura o delle cinture) nella necropoli altomedievale della lottizzazione Salux, in area contermina alla chiesa romanica del San Lussorio di Selargius. Il corredo riferibile a uno ma forse anche a entrambi i due infanti inumati nella stessa tomba, comprendeva, fra gli altri oggetti, una trentina di monete forate, forse anche con valenza apotropaica<sup>70</sup>, alcune delle quali frazioni di *folles* usurati di Tiberio III Absimaro (698-705) che offrono il *terminus post quem* del contesto funerario<sup>71</sup>.

Per quanto attiene alla cronologia della patera di *Sa Pala* di Nureci, mentre Renata Serra, sulla base di una minuziosa analisi stilistica, la rinvia nell'ambito della parallela produzione artigianale visigota<sup>72</sup>, Letizia Pani

---

<sup>68</sup> C. GUARNERI, *Sepulture ed aree cimiteriali a Faenza tra tardoantico ed altomedievoo e il rinvenimento di Palazzo Caldesi*, cit., p. 726: nella fibbia dal quartiere della Fontana della Gorgona la protome dell'aquila è sormontata da un cerchiello mentre nella fibbia di Palazzo Caldesi gli spazi di risulta sono interessati da incisioni lineari ondulate o serpeggianti.

<sup>69</sup> P.B. SERRA, *Su un ponte nuragico a Desulo e sugli insediamenti tardo-romani e altomedievali di ambito rurale nell'Isola*, in P. BERNARDINI, G. BACCO (a cura di), *La civiltà nuragica. Nuove acquisizioni*, II. «Atti del Convegno» (Senorbì 14-16 dicembre 2000), Dolianova-Quartu Sant'Elena 2008, p. 736, fig.5, 4 (Astolfo),6 (Desiderio).

<sup>70</sup> S. TACCONI, *Le fibbie di cintura nelle tombe infantili della Sardegna bizantina (secoli VII-VIII)*, in «Layers», 7, 2022, pp. 77-78.

<sup>71</sup> M.R. MANUNZA, *Recenti scavi nella lottizzazione "SALUX" presso S. Lussorio (Selargius) - Campagna di scavo 2001-2003. Relazione preliminare*, in «Quaderni», 22-II/2005-2006, Soprintendenza Archeologica per le Province di Cagliari e Oristano, Cagliari 2007, pp. 92, 104, schede nrr. 17-18, tav. IX, 1-6.

<sup>72</sup> R. SERRA, *L'Oratorio delle Anime a Massama*, cit., pp. 52-53.

Ermini propone una diversa collocazione ambientale, rivolgendo lo sguardo verso la produzione artistica copta del sec. VI d.C.<sup>73</sup>.

Stando alla testimonianza del canonico Giovanni Spano «molti vasi di rame e patere d'argento» posti a corredo di numerose deposizioni venute in luce nella necropoli di *Sa Pala*, furono donati al Museo Archeologico Nazionale di Cagliari<sup>74</sup>. Dunque in questa necropoli altomedievale erano presenti, fra le altre, le deposizioni della *élite* locale che i parenti avevano onorato con l'offerta di preziosi contenitori eseguiti con metalli anche nobili; si tratta di oggetti di plausibile uso rituale con specifico riferimento al sacramento del battesimo<sup>75</sup>, non diversamente da quanto registrato p.e. a San Pietro di Sorres-Borutta nella tomba bisoma di un militare e di un giovane congiunto/a (?)<sup>76</sup> nel cui corredo funerario figura come dono del *clan* familiare un raffinato acquamanile in bronzo che Renata Serra ascrive a bottega visigota grazie a precisi e puntuali paralleli con la analoga produzione metallica liturgica attestata nella penisola iberica<sup>77</sup> e ora ribaditi dall'esemplare della stessa tipologia rinvenuto a Las Pesqueras (Fresneda de Cuéllar, Segovia) in un deposito con diversi contenitori liturgici in bronzo<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> L. PANI ERMINI, *Due patere in argento inedite*, cit., p. 27; L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *Catalogo dei Materiali paleocristiani e altomedievali*, cit., p. 75.

<sup>74</sup> G. SPANO, in A. DELLA MARMORA, *Itinerario dell'Isola di Sardegna tradotto e compendiato dal Can. Spano*, Cagliari 1868 (rist. anastatica 1971), p. 237, nota 1; cfr. P.B. SERRA, *Tombe a camera in muratura con volta a botte nei cimiteri altomedievali della Sardegna*, in «Atti IV Convegno sull'archeologia tardoromana e medievale» (Cuglieri 27-28 giugno 1987), cit., p. 152, nota 63. La precisazione dello Spano relativa alla necropoli di *Sa Pala* e ai relativi oggetti da corredi funebri smembrati è passata inosservata per cui, ancora oggi, si procede formulando ipotesi non condivisibili con le quali si vorrebbe la patera in argomento proveniente dalla necropoli annessa con relativa area insediativa alla chiesetta campestre di *San Lussurgio* (San Lussorio) (v. C. LOCCI, *La ricchezza archeologica di Nureci*, web.tiscali.it/sardimondo/Nureci/storia\_nureci.htm), nel territorio comunale di Laconi confinante con quello di Nureci (cfr. G. SPANO, *Scoperte archeologiche fattesi in Sardegna in tutto l'anno 1871 con appendice sugli oggetti sardi dell'Esposizione Italiana*, Cagliari 1872, pp. 9-10; vd. anche P.B. SERRA, *Ceramiche d'uso e prodotti dell'industria artistica minore del Sinis*, p. 350. Nel territorio di Nureci sono stati censiti a *Pranu Ollastu* e a *Corona 'e su Crobu* i resti di fortificazioni di incerta cronologia, per i quali si ipotizza possano essere riferite all'ambito tardoromano-altomedievale (C. LOCCI, *La ricchezza archeologica di Nureci*, cit.).

<sup>75</sup> Cfr. R. SERRA, *L'Oratorio delle Anime a Massama*, cit., p. 50

<sup>76</sup> G. MAETZKE, *Borutta (Sassari). Tomba bizantina presso San Pietro di Sorres*, in «Notizie degli scavi di antichità» 1966, p.369, figg. 3,4.

<sup>77</sup> R. SERRA, *L'Oratorio delle Anime a Massama*, cit., pp. 50-51, fig. 11.

<sup>78</sup> M. BEGHELLI, J. DRAUSCHKE, *Suppellettili liturgiche e vasellame in bronzo: Tecniche di manifattura e centri produttivi*, in M. BEGHELLI, P.M. DE MARCHI (a cura di), *I maestri del*

In tale direzione sono orientati gli studi di Isabella Baldini e Rita Schiaffino<sup>79</sup>, come anche, in particolar modo, le nuove ipotesi di Michelle Beghelli e Jörg Drauschke<sup>80</sup> sulle tecniche di manifattura e sui centri produttivi. I due Studiosi non escludono che l'acquamanile liturgico della tomba di San Pietro di Sorres-Borutta e «un considerevole numero di brocche provenienti dalla penisola iberica [siano] verosimilmente ricollegabili a centri produttivi localizzati nell'odierna Spagna»<sup>81</sup>. L'esemplare di San Pietro di Sorres presenta infatti peculiarità distintive del tipo III della classificazione di Pere de Palol Salellas e di alcuni del tipo IV ritenuti di produzione locale ispano-visigota<sup>82</sup>

Nell'altomedioevo, in età medio-bizantina Nureci accoglieva i suoi defunti privilegiati non solo nel polo cimiteriale di *Sa Pala* ma anche nell'area del nuraghe Uriel dove nell'ultimo ventennio dell'Ottocento fu individuata una estesa necropoli<sup>83</sup>. Fra le diverse tombe poste in luce intorno al monu-

---

*metallo: l'intelligenza nelle mani. L'Alto Medioevo. Artigiani, tecniche produttive e organizzazione manifatturiera*, 2. Atti del 2° Seminario (Milano, Civico Museo Archeologico, 10 maggio 2015), Roma 2017, p. 45, fig. 2.

<sup>79</sup> I. BALDINI, R. SCHIAFFINO, *Suppellettile in bronzo di età tardoantica in Sicilia e Sardegna: produzione, uso e committenza*, in R. MARTORELLI et Alii, *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*, cit., pp. 307-316.

<sup>80</sup> M. BEGHELLI, J. DRAUSCHKE, *Suppellettili liturgiche e vasellame in bronzo: Tecniche di manifattura e centri produttivi*, cit., pp. 43-71. Cfr. M. BEGHELLI, J. PINAR GIL, *Corredo e arredo liturgico nelle chiese tra VIII e IX secolo. Suppellettili antiche e moderne, locali e importate tra archeologia, fonti scritte e fonti iconografiche*, in «Jarbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz», 60, 2013, p. 715, fig. 10, 7. Gli Studiosi rilevano che questa tipologia di brocca liturgica priva di *nodus* tra piede e corpo, attestata nel Salterio di Stoccarda, si riscontra non solo nell'acquamanile di San Pietro di Sorres ma anche in un gran numero di brocchette liturgiche di produzione ispano-visigota.

<sup>81</sup> M. BEGHELLI, J. DRAUSCHKE, *Suppellettili liturgiche e vasellame in bronzo: Tecniche di manifattura e centri produttivi*, cit., pp. 59-60. In tale direzione anche L. PANI ERMINI, R. ZUCCA, *L'età paleocristiana e altomedievale*, cit., p. 282 e didascalia delle figg. 48-52 a p. 277. Roberto Caprara pensa che la brocca in bronzo liturgica di San Pietro di Sorres-Borutta, ottenuta per fusione e rifinita al tornio, sia stata realizzata secondo tecnica caratteristica dei laboratori di ambito c.d. «copto» mentre la brocca di Scoglio Lungo-Porto Torres per l'esecuzione in lamina di bronzo tirata a martello rinvierebbe all'ambito visigoto: R. CAPRARA, *Tarda Antichità e Medioevo*, cit., pp. 173, 180.

<sup>82</sup> M. BEGHELLI, J. PINAR GIL, *Corredo e arredo liturgico nelle chiese tra VIII e IX secolo*, cit., pp. 711, 715 e nota 89 con la bibliografia,

<sup>83</sup> P.B. SERRA, *La tomba "barbarica" di Su Brunku is Piscinas- Dolianova*, in M.G. MELIS, *Omaggio a Enrico Atzeni. Miscellanea di Paletnologia*, «Quaderni del Laboratorio di Preistoria e Archeologia Sperimentale», 4, Sassari 2020, pp. 308-309. L'area cimiteriale del Nu-

mento megalitico fu fatta oggetto di scavo una sepoltura così descritta dall'ispettore onorario Gabriele Devilla: «la tomba è, come al solito, rivolta all'oriente, incassata entro una piccola grotta, di cui l'ingresso era chiuso da una lapide di quasi due metri, rozzamente lavorata. La tomba sebbene non lastricata, era però tutta guarnita all'intorno di pezzi di pietra, tagliati e lavorati ad arte e ben connessi con cemento; il pezzo poi che sormontava la testa, si distingueva dagli altri laterali e dei piedi pel suo colore rossiccio. Di questa pietra, detta volgarmente *cantoni*, è assai distante la cava; la qual cosa sembrami degna di essere notata. Compiuto lo sterro della tomba, si rinvenne lo scheletro, che si presentò colla tibia della gamba destra sulla sinistra in forma di crocefisso, e la testa reclinata verso la parte sinistra. Il cranio fracido, il resto intatto. Tutto lasciava conghietturare, essere gli avanzi di una giovinetta diciottenne presso a poco». Del corredo personale della defunta furono recuperati due orecchini d'argento a globo mammellato del diam. di cm 7,0 e del peso di gr. 58, un anello digitale di analogo metallo nobile con castone decorato nel margine a tacche incise. Andarono invece dispersi nella risulta dello scavo i diversi grani di «una collana o monile d'argento»<sup>84</sup>.

---

raghe *Uriel* di Nureci potrebbe essersi sviluppata attorno ad un plausibile edificio chiesastico intitolato a Uriele, l'Arcangelo della salvezza, il preposto da Dio per la resurrezione dei morti, in analogia con quanto si registra p.e., fra l'altro, in ambito interno a *Cornus-Cuglieri*, a San Giovanni Battista di Nurachi, a San Lussorio di Laconi-Nureci e, nella penisola italiana, a Castel Trosino, a Salsa di Vittorio Veneto con necropoli su cui insiste la chiesetta altomedievale dedicata all'Arcangelo Michele. A Castel Trosino i due nuclei cimiteriali principali si sviluppano in ambito rurale, all'esterno del *castrum*, in corrispondenza di due edifici di culto intitolati a Santo Stefano nella contrada omonima e a Santa Maria nella contrada *Fonte-Campo* (vd. *Il ritorno dei Longobardi. Nuovi scavi di Castel Trosino (2001-2004) ed il Museo dell'Altomedioevo ascolano*, Ascoli Piceno 2004, pp. 1-72, in particolare pp. 17, 36-37).

<sup>84</sup> G. FIORELLI, *Nureci*, in «Notizie degli scavi di antichità», 1880, pp. 107-108. Fuorvianti le osservazioni di L. PANI ERMINI, *Due patere in argento inedite*, cit., p. 22, nota 3 in riferimento alla natura e all'epoca della necropoli. Per quanto riguarda i granelli sferoidali d'argento che l'ispettore Gabriele Devilla aveva definito di una collana o monile d'argento, in letteratura sono noti almeno cinque orecchini provenienti rispettivamente il primo dalla collezione di E. Pischredda di Oristano, il secondo frammentato dalla tb. 5 della necropoli altomedievale di San Pietro di Siamaggiore, i restanti tre dall'area cimiteriale di San Cromazio di Villaspesiosa: si veda P.B. SERRA, *Tombe a camera in muratura con volta a botte*, cit., p.152, figg. 24 (tb. 5 di Siamaggiore) e 26 (coll. E. Pischredda nell'*Antiquarium* di Oristano) e G. PIANU, *La mansio di San Cromazio*, Ortacesus 2006, p. 43, tav. XXI, 1-2: un esemplare in oro (granuli biconici) da tomba terragna negli strati superiori della c.d. 'cappella', gli altri due in argento (granuli sferoidali) rinvenuti aderenti al cranio in corri-

Dalla descrizione di Gabriele Devilla apprendiamo che fu posta in luce una tomba del tipo a camera in muratura, verosimilmente con copertura a botte<sup>85</sup> nella quale fu tumulata una giovane proprietaria terriera o comunque di ceto sociale elevato che in vita aveva potuto disporre di solide risorse finanziarie tanto da consentire al gruppo parentale di ostentare un corredo funebre di pregio con il quale si ribadiva lo *status* distinto e privilegiato della defunta in seno alla comunità. Tale ostentazione dello *status* personale e insieme di quello parentale traspare, come precedentemente detto, anche dall'esame delle offerte e dei complementi dell'abbigliamento degli inumati rinvenuti in altre necropoli dell'orizzonte altomedievale segnalate pur esse nell'agro di Nureci, quali ad esempio quelle del sito di 'Sa Pala' e della chiesa campestre di San Lussorio al confine con il territorio di Laconi.

A completamento della presente nota pare opportuno richiamare altre due fibbie di cinturone altomedievali rinvenute in Sardegna nelle cui placche si riscontra il tema del combattimento tra rettili e rapaci e che docu-

---

spondenza delle orecchie. L'editore, Giampiero Pianu, non conosce gli orecchini pubblicati dalla scrivente che li aveva inquadrati nell'arco del VII-VIII sec. d.C. Orecchini analoghi con cerchiello in bronzo o argento ornato da coppie di sferette erano venuti in luce anche in una delle tombe altomedievali scavate nel 1985-86 alla periferia dell'abitato di Tratalias (D. SALVI, *Tratalias: l'area cimiteriale*, in P. CORRIAS, S. COSENTINO (a cura di), *Ai confini dell'impero: Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, Cagliari 2002, p. 217 (argento); D. SALVI, O. FONZO, *La tomba bizantina di San Sebastiano a Monastir, con novità e considerazioni sulle tombe ipogee altomedievali e note di antropologia sulle sepolture collettive di Bivio Monte Pranu, Tratalias e T4, Sett. I, di San Saturnino*, Cagliari, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica di Cagliari e Oristano», 27, 2016, p. 451, fig. 21,2 e nella tomba B della necropoli altomedievale di Santa Maria di Norbello (sepolcreto del maturo sec. VII/metà dell'VIII d.C.) che ha restituito, fra gli altri, un orecchino in argento dotato di sferette fisse ancora aderente al capo dell'inumata (D. SALVI, O. FONZO, *La tomba bizantina di San Sebastiano a Monastir*, cit., p. 453, fig. 21,1).

<sup>85</sup> Sulle tombe a camera in muratura voltate a botte v., P.B. SERRA, *Tombe a camera in muratura con volta a botte*, cit., pp.133-160; P.B. SERRA, *Documenti di età alto-medievale: la tomba a camera in muratura voltata a botte in località San Costantino*, in N. ROSSI, S. MELONI (a cura di), *Villa dei Greci. Una Villagrega inedita tra storia, archeologia ed arte*, Dolianova 2007, pp. 65-73; M. CASAGRANDE, *Tomba ipogeica di Decimoputzu, loc. San Giorgio*, in R. MARTORELLI et Alii, *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*, cit., pp. 807-814. Una tomba a camera in muratura, ristrutturata forse nel sec. XI, è nell'ipogeo sottostante il presbiterio della chiesa di Santa Greca a Decimomannu: M. DADEA, *Santa Greca: la martire di Decimomannu*, in C. DECAMPUS et Alii (a cura di), *Per una riscoperta della storia locale: la comunità di Decimomannu nella storia*, Atti del Ciclo di Conferenze (Decimomannu, 18 settembre-6 novembre 2004), Assemini 2008, pp. 177-2002. In particolare pp. 186-189.

mentano la diffusione nell'Isola di questa iconografia tra i committenti-fruitori dei secoli della tarda cristianità. La prima fibbia, conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Cagliari senza indicazione della provenienza, restituisce nella placca una interessante variante del combattimento tra due rettili e un rapace, indubbiamente un'aquila volta a sinistra, che li artiglia<sup>86</sup>. La seconda fibbia, conservata nel Museo G. A. Sanna di Sassari è del tipo a placca allungata ad U decorata con un serpente che si erge a fronteggiare un rapace a becco adunco, verosimilmente un'aquila, volta a sinistra, ali distese verso l'alto. La fibbia proviene da una tomba collettiva che comprendeva non meno di dieci inumati, forse un gruppo parentale ospitato all'interno di una cavità naturale di una ripida parete calcarea nella località di *Tiriu* o *Badde Marina* di Uri<sup>87</sup>. Nell'indagine archeologica il deposito funebre ha restituito alcuni oggetti di corredo, fra i quali distinti, frammenti di una lama in ferro, reperti in corniola, bronzo, argento e pasta vitrea, uno spillone con capocchia in pasta di vetro blu e due grandi orecchini a globo mammellato in argento, analoghi a quelli restituiti dalla tomba femminile del nuraghe *Uriel* di Nureci e dal sepolcro del *Domu Beccia* di Uras datati nell'ambito del sec. VIII avvio del IX d.C.<sup>88</sup>.

A questo arco cronologico sembrano riferibili le suppellettili in bronzo di uso domestico e liturgico, in sintonia con le riproduzioni iconografiche documentate nei codici di età carolingia che Michelle Beghelli e Joan Pinar Gil hanno minuziosamente analizzato<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> L. PANI ERMINI- M. MARINONE, *Catalogo dei Materiali paleocristiani e altomedievali*, cit., p. 101, sch. nr. 154: si interpreta il tema figurativo della placca come lotta tra animali, draghi alati e serpenti. Diversamente in P.B. SERRA, *Ceramiche d'uso e prodotti dell'industria artistica minore del Sinis*, p. 374, nota 273.

<sup>87</sup> G.M. DEMARTIS, *Uri (Sassari). Località Tiriu o Badde Marina*, in «Bollettino di Archeologia», Ministero per i Beni Culturale e Ambientali, 13 - 14 - 15, 1992, p. 230, fig. 93; P.B. SERRA, *Ceramiche d'uso e prodotti dell'industria artistica minore del Sinis*, cit., p. 374, nota 238; D. ROVINA, *Recenti rinvenimenti di epoca bizantina nella Sardegna settentrionale e centrale*, in P. CORRIAS, S. COSENTINO (a cura di), *Ai confini dell'impero: Storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, cit., pp. 172, 174 e fig. 112; S. ANGIOLILLO *et Alii* (a cura di), *La Sardegna Romana e Altomedievale. Storia e Materiali*, cit., p. 437, sch. nr. 3.93.

<sup>88</sup> P.B. SERRA, *Su un ponte nuragico a Desulo e sugli insediamenti tardo-romani e altomedievali di ambito rurale nell'Isola*, cit., p. 737.

<sup>89</sup> M. BEGHELLI, J. PINAR GIL, *Corredo e arredo liturgico nelle chiese tra VIII e IX secolo. Suppellettili antiche e moderne, locali e importate tra archeologia, fonti scritte e fonti iconografiche*, cit., pp. 698-699.

Le altrettanto minuziose analisi sulle suppellettili liturgiche in bronzo attestate in Sardegna erano state avviate, ben prima d'oggi, da Renata Serra che aveva individuato nell'area iberica visigota l'ambito privilegiato di riferimento non solo per la produzione seriale nell'Isola di diversi utensili dell'industria minore, patere e acquamanili liturgici, ma anche e soprattutto per la realizzazione di alcune strutture religiose caratterizzate da partiti architettonici di sicura matrice ispano-visigota<sup>90</sup>.

---

<sup>90</sup> Sul fluido *limes* bizantino visigoto nella penisola iberica che consentiva le interazioni economico-commerciali, artistiche e culturali in particolare con i territori bizantini del Nord-Africa ma anche del bacino medio-orientale del Mediterraneo (Egeo, Palestina e Asia Minore) vd. F. SANNA, *La "permeabilità" artistica ed economico-commerciale del limes visigoto-bizantino: dinamiche d'interazione culturale e commerciale nel sud-est peninsulare durante la guerra greco-gotica (VI-VII secolo)*, in «VII Ciclo di Studi Medievali». Atti del Convegno (Firenze 7-10 giugno 2021), Lesmo (MB) 2021, pp. 216-221.

## APPENDICE FOTOGRAFICA





Fig. 1. Acquamanile in bronzo fuso da necropoli bizantina di San Pietro di Sorres-Borutta (Archivio fotografico P.B. Serra 1971).

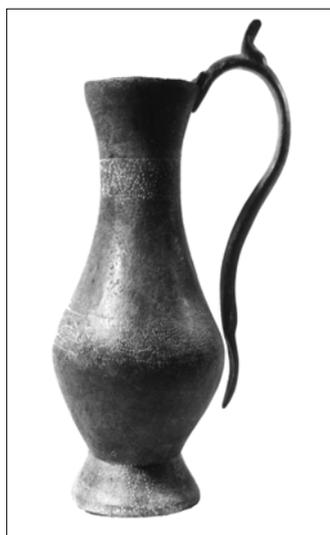


Fig. 2. Acquamanile in bronzo fuso dalla "favissa" di Linna Pertunta-Sant'Andrea Frius (Archivio fotografico P.B. Serra 1970).

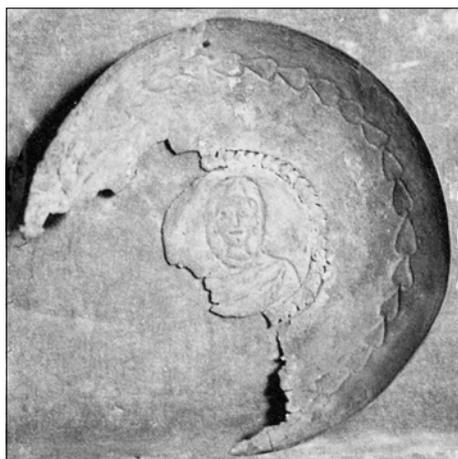


Fig. 3. Patera in lega d'argento e rame da *Tharros-Cabras* (da L. Pani Ermini, M. Marinone).



Fig. 3a. Particolare del tema iconografico della patera di fig. 3 (da L. Pani Ermini, M. Marinone).



Fig. 4. Patera in lega d'argento e rame da *Sa Pala-Nureci* (da L. Pani Ermini, M. Marinone).



Fig. 4a. Particolare del tema iconografico della patera di fig. 4 (da L. Pani Ermini, M. Marinone).



Fig. 5. Placca di fibbia in bronzo del tipo "Ipbona" da *Orconale-Norbello* (Archivio fotografico P.B. Serra 1996).



Fig. 6. Fibbia in bronzo del tipo "Ippona" dal sepolcreto di *Su Nuraxi-Siurgus Donigala* (Archivio fotografico P.B. Serra 1969).



Fig. 7. Placca di fibbia in bronzo del tipo "Ippona" dal sepolcreto di *Su Nuraxi-Siurgus Donigala* (Archivio fotografico P.B. Serra 1969).



Fig. 8. Placca di fibbia in bronzo del tipo "Ippona" con l'iconografia del profeta Daniele, Museo Archeologico Nazionale "G.A.Sanna"-Sassari (Archivio fotografico P.B. Serra 1971).



Fig. 9. Fibbia in bronzo con *pentalpha* inciso nell'ardiglione da Teulada (Archivio fotografico P.B.Serra 1969).



Fig. 10. Anello digitale in bronzo con *pentalpha* inciso nella verga, Museo Archeologico Nazionale "G.A.Sanna"- Sassari (Archivio fotografico P.B. Serra 1971).

ALDO PILLITTU

## FILI DA ANNODARE

SOMMARIO: 1. Sull'*Angelo e Cristo in pietà* di Pietro Cavaro. - 2. La Madonna in trono *Bruun Rasmussen*. - 3. Il *Compianto sul Cristo morto* nella chiesa dei Carmelitani di Sassari. - 4. Una stampa cinquecentesca del Crocifisso "di Nicodemo" di Oristano a Londra.

I grandi maestri ci lasciano trame coerenti, destinate a durare, ai cui bordi si diramano fili di tessiture incompiute – intuizioni senza seguito, visioni premature – che hanno necessità di essere annodate a nuovi fili, prima che il tempo le releghi nell'oblio.

1. *Sull'Angelo e Cristo in pietà di Pietro Cavaro*. – Al lavoro insieme con Roberto Coroneo al primo volume della collana *Storia dell'arte in Sardegna*, Renata Serra non volle rassegnarsi a stendere una nota inventariale sulla tavola con l'*Angelo e Cristo in pietà* (fig. 1) apparsa nel 1985 – in fotocoproduzione in bianco e nero – nel bel saggio di Daniele Pescarmona a compimento della ricerca sui fondi documentari e iconografici della Soprintendenza<sup>1</sup>.

Se era pur vero che lo studioso aveva ritrovato una lastra fotografica che testimoniava un'opera inedita, di essa rimanevano tuttavia ignote sia la collocazione, sia le vicende.

L'indagine di Renata Serra presso i collezionisti e gli eredi delle famiglie di antica nobiltà di Cagliari ebbe fortuna e i proprietari avevano in lei tanta fiducia da affidarle il dipinto per qualche tempo, in modo da poterlo esaminare con tutto l'agio possibile.

Ebbi il privilegio, in quella circostanza, di tenere la tavola fra le mani. Renata Serra la assegnò a Pietro Cavaro e nella scheda redatta da Roberto Coroneo se ne propose una datazione vicina al 1518, per l'uso dei medesimi punzoni impiegati nella predella del *Polittico di San Giovanni Battista* di

---

<sup>1</sup> D. PESCARMONA, *Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra*, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, Retabli restaurati e documenti*, catalogo della mostra (Cagliari 1983-84), Cagliari (1985), pp. 44, 47.

Villamar<sup>2</sup>. Non si andò oltre, perché il contributo al progresso degli studi era già stato ottenuto con il ritrovamento dell'opera, che ne aveva consentito l'esame diretto, la conseguente indicazione della tecnica e delle misure, le proposte di attribuzione e di datazione e la pubblicazione della foto-riproduzione a colori e di alta qualità.

Tuttavia, a una ulteriore ricerca sulle fonti, è possibile risalire ad almeno una parte delle sue vicende e accennare a una ipotetica collocazione originaria, tutta da verificare con strumenti di indagine sui materiali.

A margine di un saggio sulla inedita tavola con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* già nella collezione di François Hyvrier, passata sul mercato antiquario parigino nel 2012 e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari, sulla cui provenienza dal *Polittico dei Sette Dolori* di Pietro Cavaro la critica è ormai concorde, articolo pubblicato nel 2013 sul numero 48 dell'Archivio Storico Sardo, condussi una esplorazione sulla dispersione del patrimonio artistico sardo sul crinale fra Otto e Novecento<sup>3</sup>.

Nell'occasione, ripercorrendo le tracce delle disperse tavole di quel polittico, richiamai una negletta nota del canonico Spano menzionante "due tavolette antiche" conservate nella collezione dell'arcivescovo Marongiu, una delle quali raffigurava "Gesù deposto dalla Croce con un Angelo", opere giudicate molto belle dallo studioso che, senza ulteriori argomentazioni, ne riferiva la provenienza da "compartimenti d'altari" (polittici) della chiesa di S. Francesco di Oristano<sup>4</sup>.

La collezione del Marongiu, compresa la "tavoletta" con "Gesù deposto dalla croce", fu alienata ad ignoti dopo la morte del prelado, avvenuta a Cagliari il 12 settembre 1866. La notizia è data nella Guida di Cagliari

---

<sup>2</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Nuoro 1990, p. 186, fig. 87, e relativa scheda n. 87 di R. Coroneo.

<sup>3</sup> A. PILLITTU, *Una inedita Deposizione di Cristo nel sepolcro dal Polittico dei Sette Dolori di Pietro Cavaro: nota sulla dispersione del patrimonio artistico sardo*, in «Archivio Storico Sardo», XLVIII, pp. 257-308. La scheda relativa all'opera, correttamente riferita al *Polittico dei Sette Dolori* di Pietro Cavaro ma erroneamente ritenuta esercizio preparatorio e non opera finita, si rinviene nel catalogo *Boisgirard Antonini. Bijoux, Arts d'Orient, Tableaux anciens, Gravures, Extrême-Orient, Argenterie - Objets de curiosité, Mobilier et Objets d'Art*, (vendita del 29 giugno 2012, Drouot Richelieu, Parigi), Parigi 2012, n. 150.

In contemporanea con il saggio del 2013 e quindi senza che gli autori fossero a conoscenza del rispettivo contributo, fu pubblicato l'articolo di Riccardo Naldi *Pietro Cavaro. Un'aggiunta al Retablo dei Sette Dolori*, in *Tra Nord e Sud d'Europa. Episodi di pittura dal Cinque al Seicento*, a cura di Giuseppe Porzio, Napoli, Porcini, 2013, pp. 6-33.

<sup>4</sup> G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, 1861, pp. 73-74.

del 1902 di Pasquale Cugia, che aveva verificato la notizia data dallo Spano<sup>5</sup>.

La descrizione e le informazioni accessorie aderiscono piuttosto bene alle caratteristiche della tavola con l'*Angelo e Cristo in pietà* ritrovato dalla Serra sulla scorta della segnalazione del Pescarmona. Il termine "tavoletta", oltre che la tipologia del supporto, concorda con le dimensioni ridotte (cm 26 x 33). Nel mio studio del 2013, di conseguenza, la nota dello Spano sul "*Gesù deposto dalla Croce con un Angelo*" veniva messa in relazione con il dipinto con l'*Angelo e Cristo in pietà*<sup>6</sup>.

Sulla provenienza della tavola dalla chiesa dei Conventuali oristanesi occorre essere cauti, per il fatto che più d'una volta lo Spano riferisce a complessi religiosi della città arborense tavole cavariane invece documentatamente riconducibili a quelli esistenti in Cagliari. A meno che, nell'occasione, non disponesse di notizie dirette, che però non dichiara. Peraltro, il Marongiu fu effettivamente arcivescovo di Oristano e coinvolto indirettamente nelle falsificazioni delle carte arborensi, come del resto lo stesso canonico Spano.

La presenza della lastra negli archivi fotografici della Soprintendenza dà prova ragionevole che il dipinto si trovava ancora in Sardegna almeno alla fine dell'Ottocento, l'epoca in cui il patrimonio artistico di provenienza ecclesiastica fu disperso nel mercato dell'arte, dopo le leggi che sopprimevano gli enti religiosi.

Accolte, almeno in linea di massima, le proposte di attribuzione e di datazione di Renata Serra, il prossimo passo dovrebbe essere appunto quello di stabilirne committente e destinazione originaria, preso atto dell'assenza di fonti in proposito.

Non conosciamo la provenienza dei pezzi della collezione dell'arcivescovo Marongiu. Non è possibile neanche recuperare dalle fonti qualche notizia utile a riportare la tavola a un complesso pittorico eseguito da Pietro Cavaro e dalla sua bottega, nemmeno fra quelli censiti nel 1606 nella dichiarazione peritale dei pittori Ursino Bonocore e Antioco Pira, in rapporto a un'indagine dell'autorità ecclesiastica sul culto di San Giorgio vescovo, che raccoglie assai verosimilmente la totalità della produzione cavariana per il Meridione sardo, in buona parte oggi perduta<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> P. CUGIA, *Guida pratica di Cagliari*, Cagliari 1902, pp. 115-116.

<sup>6</sup> A. PILLITTU, *Una inedita Deposizione*, cit., p. 293.

<sup>7</sup> C. GALLERI, *Francesco Pinna. Un pittore del Tardo Cinquecento in Sardegna: opere e documenti* (Capoterra), 2000, p. 22, nota 63 alla p. 34. La relazione è contenuta nel volume 1 di *Quinque Libri, Suelli*, nell'Archivio Arcivescovile di Cagliari.

L'unico spiraglio ravvisabile nel catalogo del 1606 è dato proprio dal citato *Polittico di Nostra Signora dei Sette Dolori*, eseguito da Pietro Cavaro per la chiesa di S. Maria di Gesù dei Frati Minori Osservanti di Cagliari in un momento prossimo alla realizzazione del *Polittico di San Giovanni Battista* di Villamar firmato da Pietro e siglato con la data del 1518.

Il *Polittico di Nostra Signora dei Sette Dolori* fu oggetto di una prima ricostruzione ideale da parte di Sabino Iusco, cui è seguita quella proposta nel 2013, dopo il passaggio sul mercato dell'arte nel 2012 della citata tavola con la "*Deposizione di Cristo nel sepolcro*" già Hyvrier<sup>8</sup>.

Il centro compositivo del polittico degli Osservanti era la *Madonna dei Sette Dolori* (ora nella chiesa di S. Rosalia in Cagliari), dal cuore trafitto dai raggi connessi alle tavole con le scene della Passione di Cristo. La narrazione aveva inizio alla sua destra (la sinistra del riguardante), dove dovevano trovarsi, dal basso in alto, una *Presentazione al Tempio*, la *Fuga in Egitto*, la *Disputa al Tempio con i Dottori*, e raggiungeva il coronamento con l'*Andata al Calvario*, sempre che, come spesso in Sardegna nei polittici, non si lasciasse tale posizione di rigore alla *Crocifissione*, che sarebbe altrimenti andata al sommo del *carrer* di sinistra (a destra del riguardante) che si completava, via via verso il basso, con il *Compianto sul Cristo morto* e con la *Deposizione di Cristo nel sepolcro*.

La *Fuga in Egitto*, la *Disputa al Tempio con i Dottori*, l'*Andata al Calvario* e il *Compianto sul Cristo morto* erano appartenute alla collezione del celebre tenore Giovanni (in arte Mario) De Candia, la cui collezione, dopo la morte avvenuta a Roma nel 1883, dovette passare per le mani dell'antiquario Enrico Castagnino in Cagliari.

Il *Compianto sul Cristo morto* venne in possesso del padre dell'avvocato Roberto Antico: costui, stabilitosi a Tangeri, nel 1955 la cedette allo Stato. Il dipinto è infatti oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari.

La *Disputa al Tempio con i Dottori* e l'*Andata al Calvario* erano nel 1902 nella collezione dell'avvocato cagliaritano Giuseppe Orrù. Comparvero a Milano, insieme alla *Fuga in Egitto*, nel giugno del 1928, presso l'antiquario Pesaro, alla vendita all'asta della Galleria di Severino Spinelli di Firenze, con assegnazione ad ambito nordico e datazione intorno al 1520. Dal allora non si ha più notizia delle tre tavole.

La ricostruzione ideale del polittico troverebbe un logico completamento tematico con la collocazione della tavola dell'*Angelo e Cristo in pietà* ai

---

<sup>8</sup> S. IUSCO, *Per un «retablo» di Pietro Cavaro*, in «Paragone. Arte», XXII, n. 255, 1971, pp. 64-71; A. PILLITTU, *Una inedita Deposizione*, cit.

piedi della *Madonna dei Sette Dolori*, così come sono compatibili gli aspetti più strettamente formali (fig. 2). Anche in relazione ai rapporti spaziali fra i dipinti, deducibili dalle dimensioni delle opere conosciute, si ricava che al di sotto della Madonna addolorata risulta uno spazio per uno scomparto. Restano, d'altra parte, discrepanze sostanziali in dettagli-spia quali i motivi decorativi a punzone delle dorature e le dimensioni attuali della tavola, sebbene vi sia certamente stata una riquadratura che ne ha alterato le dimensioni originali, discrepanze che devono mettere in guardia da conclusioni definitive.

In merito, potrebbe essere decisiva un'indagine sui materiali che fornisca dati strumentali, tale che si possa confermare o smentire tale ipotesi di lavoro.

2. *La Madonna in trono* Bruun Rasmussen. – Una delle questioni più oscure della storia della pittura in Sardegna nel secolo XVI è quella che verte intorno alla reale portata della figura di Michele Cavaro, figlio di Pietro, tanto che nessuna opera può in realtà essergli attribuita con certezza e persino i suoi reali connotati di artista sono fumosi.

Nella massa di opere che possono essere attribuite in realtà alla bottega congiunta di Michele Cavaro e Antioco Mainas, rientra senza dubbio una *Madonna in trono col Bambino* (fig. 4) segnalatami nel 2017 dal proprietario, passata all'asta online presso la casa d'aste Bruun Rasmussen di Copenhagen<sup>9</sup>.

Eseguita ad olio su tavola in legno, apparentemente "Pinus nigra" della Corsica, presenta le seguenti dimensioni: cm 132 x 85. Priva di cornici, è stata in tempi recenti dotata di una sommaria parchettatura. Il supporto denuncia delle fratture, con perdita di pellicola pittorica. Sono evidenti ridipinture e ritocchi. Molto probabilmente la tavola è stata riquadrata. Le condizioni generali sono mediocri.

La tavola non presenta sigle sul recto, mentre sul verso la traversa superiore della parchettatura reca la scritta a pennarello "Altartafel. Florentiner Schule 1550 um 1580" (Pala d'altare. Scuola fiorentina, dal 1550 a circa il 1580). Il catalogo d'asta Bruun Rasmussen n. 1420 del 3-12 maggio 2014

---

<sup>9</sup> Al n. 1420 del catalogo d'asta Bruun Rasmussen, 3-12 maggio 2014; la tavola vi veniva assegnata ad artista italiano del 17°-18° secolo.

La notizia dell'emersione della tavola di Copenhagen è stata data per la prima volta in A. PILLITU, *Echi leonardeschi nella pittura del '500 in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», LII, 2017, pp. 547-597, p. 567, fig. 17.

non fornisce ulteriori indicazioni sulla sua storia e sul precedente proprietario, ma il passaggio dell'opera in Germania è accertato da un timbro apposto sul retro della tavola, recante una licenza di esportazione in lingua tedesca datata 1959, rilasciata a Berlino dall'Organismo Statale per l'arte, con il numero di riferimento 16/68/59.

Come già brillantemente individuato dal proprietario, l'opera appartiene alla cultura artistica della Sardegna, per la sua dipendenza dalla tavola mediana bassa del *Retablo "dei Beneficiati"* della Cattedrale di Cagliari (attualmente nel locale Museo Diocesano), più correttamente *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo*.

Pertanto, per una corretta collocazione del dipinto, occorre preliminarmente definire il ruolo del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* nella storia dell'arte della piazza cagliaritano.

Strutturato come "doppio trittico", il *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* della Cattedrale di Cagliari presenta incorniciature tardogotiche ma fin dall'origine non ebbe i polvaroli di tradizione catalana (fig. 3). Nell'ordine inferiore la *Madonna col bambino* (fig. 5) è affiancata dagli scomparti con i santi *Bartolomeo apostolo* e *Girolamo penitente*, in quello superiore la *Crocifissione* divide le tavole in cui sono raffigurati i protagonisti dell'*Annunciazione*. Il Crocifisso ripropone il modello del venerato simulacro ligneo policromo detto "di Nicodemo", ancor oggi nella chiesa di S. Francesco di Oristano, apparso per la prima volta nella pittura in Sardegna nel 1518 nel *Polittico di San Giovanni Battista* firmato da Pietro Cavaro per l'omonima parrocchiale di Villamar.

L'importanza capitale del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* nella pittura del XVI secolo in Sardegna sta nella sua testimonianza del trionfo del moderno linguaggio di Raffaello e di Michelangelo sulla cultura ibero-fiamminga della tradizione locale. Non avrebbe potuto essere concepito e realizzato se non da chi avesse una frequentazione ravvicinata dei massimi episodi della pittura a Roma a partire dalle imprese decorative raffaellesche e michelangelolesche fra primo e secondo decennio<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> I due ladroni sono tratti dagli affreschi della volta della Cappella Sistina (la *Punizione di Aman*; i nudi nei pennacchi della vela con il re Zorobabel); l'idea del brano di paesaggio che squarcia uno scuro fondale architettonico attraverso un'apertura centinata, chiusa da un'inconsistente balaustra e accessibile da una breve gradinata, proviene dalla scena di *Isacco e Rebecca spiati da Abimelech* delle Logge Vaticane; la cromia delle lesene riprende quella delle membrature architettoniche della *Stanza di Eliodoro*; l'angelo annunciante compone pose e gesti di quelli della *Disputa sul Sacramento* e di altri, in volo e

Nella tavola con la *Crocifissione* affiora la conoscenza della perduta *Battaglia di Anghiari*, eseguita con una tecnica sperimentale da Leonardo nella Sala del Gran Consiglio del Palazzo Civico di Firenze fra 1503 e 1505. La smorfia leonardesca del ladrone alla sinistra di Cristo nella *Crocifissione* è ripresa dal volto del cavaliere all'estremità del gruppo equestre della *Battaglia di Anghiari*, così come la conosciamo dalle copie tramandateci<sup>11</sup>.

Soltanto gli intagli della struttura lignea di supporto e le vesti dorate e ornate di motivi vegetali della Madonna, nelle due tavole in cui essa figura, stanno nel solco della tradizione ancor gotica dell'arte sardo-catalana. Ma essi si devono a maestri locali, l'intagliatore e il doratore, e questo ne spiega l'estraneità al linguaggio delle tavole pittoriche, nelle quali, invece, non vi è più nulla di tardogotico in termini di costruzione delle figure, di definizione spaziale, di regime luministico.

Una sensibilità iberica, orientata senza esitazioni al romanismo e ormai emancipata dalla cultura ibero-fiamminga, riaffiora tuttavia nella limitata gamma coloristica, mantenuta di preferenza su colori ibridi o neutri (soprattutto i grigi e i verdi, mentre i toni caldi si limitano a variazioni di rossi poco saturi o sono dati dalle superfici dorate) nell'intento di ottenere un effetto timbrico e nella luce astratta che illumina gli ambienti manifestando uno scarso interesse mimetico, con deciso esito antinaturalistico.

La personalità di cultura iberica attiva in Italia e aggiornata alle esperienze romane di Raffaello e di Michelangelo, forse influenzata dal murciano Pedro Fernández, è stata avvicinata e persino identificata con il toledano Pedro Machuca. Dopo un soggiorno romano a diretto contatto con Michelangelo e con Raffaello e la sua équipe, durante il quale ebbe modo

---

seduti, nell'affresco della Cappella Chigi in S. Maria della Pace, ma probabilmente proviene da una stampa perché lo ritroviamo nella medesima posa in un dipinto del campano Giovan Filippo Criscuolo; i volti raffaelleschi dei due reggicortina nello scomparto principale sembrano inoltre tratti dalle incisioni di Agostino Veneziano o del Maestro B nel Dado, a loro volta desunte da un disegno del fiammingo Michiel Coxie I, raffiguranti *Venere che viene a sapere della malattia di Cupido*, dalla favola di *Amore e Psiche*, ma l'antecedente diretto si ritrova in due degli astanti alla destra della *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (1534-40). La posa del Bambino appare invece una variazione sul tema di quella nella *Madonna Bridgewater*, dipinta da Raffaello al termine del periodo fiorentino (1507). Le proporzioni del corpo dell'Annunciata ripropongono quelle delle figure di Giulio Romano.

<sup>11</sup> La figura nel polittico cagliaritano segue quella del cavaliere anche nel disegno del braccio sinistro, che si innalza al di sopra della testa fino al gomito per poi ridiscendere, dando luogo a una torsione violenta del tronco che si incurva nel fianco sinistro teso verso l'alto per accompagnare il movimento del braccio. Cfr. A. PILLITU, *Leonardo e la Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», LI, 2016, pp. 412-417.

di avere un'esperienza fiorentina, e un possibile soggiorno napoletano, il Machuca fece ritorno in Spagna nel 1519-20, fermandosi a Jaén, e poi a Granada al servizio di Carlo V<sup>12</sup>.

Aldilà dell'accoglimento dell'attribuzione a Pedro Machuca, per l'autore del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* della Cattedrale di Cagliari trovò applicazione la categoria longhiana di "comprimario spagnolo della maniera italiana", non fuori luogo ma diminutiva e comunque bisognosa di un chiarimento. Tale inquadramento culturale condusse a una prevalente datazione ad anni intorno al 1527, in correlazione con la diaspora degli artisti in conseguenza del Sacco di Roma<sup>13</sup>.

L'attribuzione di paternità di Pedro Machuca, sebbene spesso rigettata, rimane però una corretta indicazione di lettura per definire l'ambito culturale del polittico e per individuarne gli autori.

Pedro nacque a Toledo intorno al 1490. Oggetto di un grande interesse da parte della critica da quando il Manierismo ha cominciato ad uscire da una ingiusta classificazione di fenomeno di decadenza, ha acquisito una dimensione di artista di prima grandezza per il ruolo svolto nell'elaborazione di una eterodossa interpretazione, espressionista e sotteraneamente anticlassica, della Maniera italiana, e nell'importazione in Spagna del linguaggio raffaellesco e michelangiolesco.

---

<sup>12</sup> Il punto di partenza per il riconoscimento del ruolo di Pedro Machuca è il fondamentale studio di M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español*, Madrid 1941, pp. 99 ss.

Uno studio monografico aggiornato sul Machuca, cui fare riferimento anche per la storia degli studi e per il dettaglio della bibliografia, è quello di R. LÓPEZ GUZMÁN, G. ESPINOSA SPÍNOLA, *Pedro Machuca*, Granada 2001.

Sul Machuca pittore una essenziale rassegna bibliografica non può prescindere da R. LONGHI, *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, in «Paragone. Arte», XLIII, 1953, pp. 3-15; i successivi articoli nella medesima rivista di Andreina Griseri: *Perino, Machuca, Campaña* (LXXXVII, 1957, pp. 13-21), *Nuove schede di manierismo iberico* (1959), cit., pp. 33-35, *Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano* (CLXXIX, 1964, pp. 3-19) e di Roberto Longhi, *Ancora sul Machuca*, CCXXXI, 1969, pp. 34-39.

Sul percorso italiano di Pedro Machuca sono fondamentali N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma 1977, pp. 30, 112-114, 171-172; N. DACOS, *Pedro Machuca en Italie*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, pp. 332-361; P. LEONE DE CASTRIS, P. GIUSTI, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, prima edizione 1985, consultato nell'edizione del 1988, pp. 36-44 et al.

In ultimo, cfr. L. CAMPOS PALLARÉS, *Pedro Machuca en Italia y en España: su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*, Jaén 2021.

<sup>13</sup> Cfr. per tutti R. SERRA, *Pittura e scultura*, cit., pp. 204-205, e relativa scheda n. 94 di R. Coroneo.

Già le cronache cinquecentesche lo qualificano eccellente pittore e ne fanno uno degli iniziatori del Rinascimento in Spagna. Del resto, a lui Carlo V affidò la costruzione (e verosimilmente la progettazione) del Palazzo Reale a Granada. Le opere eseguite in Andalusia sono andate in gran parte disperse e sono scarsamente documentate, così che la sua attività pittorica in Spagna è per certi versi ancora da studiare.

Tuttavia, diverse circostanze portano ad escludere la sua paternità del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* di Cagliari. Sebbene non vi sia altro pittore conosciuto che si possa avvicinare ai canoni raffaellisti del bellissimo volto idealizzato della Madonna della tavola mediana inferiore, non esiste alcuna attestazione sia della sua presenza in Sardegna sia di un eventuale nuovo soggiorno in Italia dopo il 1521, anno in cui è documentato a Granada. Né il polittico può datarsi entro il 1520, ché la storia pittorica sarda avrebbe avuto un diverso corso.

Ma è comunque fra l'Andalusia e Roma, nel solco medesimo dell'esperienza di Pedro Machuca, che maturano i presupposti degli episodi di maggiore spicco internazionale della pittura in Sardegna fra il quinto e l'ottavo decennio del '500. È in Andalusia, ad Alcalá la Real, presso Jaén, che è attestato, per la prima volta nel 1528, un pittore Pedro Raxis, nativo di Cagliari, primo di una genia di artisti ancora attiva nel '600<sup>14</sup>. Nel 1550 l'ormai anziano Pedro Machuca chiederà al Raxis una perizia di parte in una contesa legale sulla stima di un proprio dipinto, segno di un rapporto di fiducia fra i due pittori. Ma, soprattutto, la proposta di attribuzione del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* a Pedro Machuca si è fondata sulle manifeste analogie fra i brani più raffinati del complesso pittorico cagliaritano e la migliore produzione dell'ambito di Pedro Machuca nell'ultimo quinquennio di vita (1545-1550).

Per inquadrare meglio il contesto in cui si svolgono queste vicende di artisti in Andalusia, occorre ricordare che la grande importanza annessa alla recente conquista di Granada (1492) fece in quegli anni della regione un'area di grande vitalità artistica e un centro propulsore della diffusione

---

<sup>14</sup> Per una rassegna bibliografica, cfr. A. PILLITTU, *La pittura del '500 in Sardegna e in Spagna e il Crocifisso di Nicodemo*, Raleigh (NC) 2012, pp. 112, 129-133, 138-139, 145-210. Cfr. inoltre A. PILLITTU, *Per l'identificazione dei pittori Luis Machuca, Pedro Raxis e Miguel Raxis. Un itinerario fra l'Andalusia, Roma e la Sardegna*, in *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, a cura di X. Company, I, Rega I. Puig, Lleida 2017, che raccoglie parte dei contributi presentati al congresso internazionale di storia della pittura di epoca moderna *De Miguel Ángel a Goya*, tenutosi a Lleida dal 18 al 20 novembre 2013.

del linguaggio rinascimentale in Spagna, con chiaro significato politico-dinastico.

La comunanza di linguaggio fra il *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* e le migliori opere di Pedro Machuca e della sua bottega andalusa si sostanzia nella preferenza per i grigi e nella scelta dei toni, nelle fisionomie dei santi, nei persistenti richiami al raffaellismo delle Logge Vaticane, nel gusto idealizzante, nell'antinaturalismo del colore slegato e accordato per valori timbrici, nel predominio della figura umana.

Pur sensibilmente differenti fra loro, due sono le opere in cui è flagrante tale linguaggio comune.

Nella prima, il *Polittico di San Pedro de Osma*, nella Cattedrale di Jaén, commissionato nell'aprile del 1546 e concluso probabilmente entro il 1547 (fig. 6), si è spesso proposta una collaborazione con il figlio Luis che, nonostante sia ad oggi poco documentato, doveva godere di un certo prestigio, essendogli stata affidata, dopo la morte del padre il 4 luglio 1550, la direzione dei lavori di edificazione del palazzo reale di Granada. Lo schema del contrapposto michelangiolesco del San Pietro di Osma della tavola centrale a Jaén è lo stesso della Madonna in trono a Cagliari. I santi nei pannelli richiamano, anche nelle fisionomie, l'eroica monumentalità di quelli negli scomparti laterali bassi del polittico cagliaritano. Le scelte coloristiche sono in buona parte le stesse.

Ma è nella *Deposizione di Cristo dalla Croce* oggi al Prado (fig. 7), attualmente assegnata esclusivamente su base stilistica a Pedro Machuca, con datazione ipotetica al terzo decennio del '500, che si possono riscontrare i connotati di un'unica grafia pittorica con il *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo*. Ben distinti dal campionario di eccentrici soggetti umani, raffigurati con la morbosa ricerca del singolare per mano dell'allucinato Pedro, il Cristo e Giuseppe d'Arimatea hanno precisi riscontri di autografia (volto, occhi, disegno delle sopracciglia e della bocca) con i santi degli scomparti laterali bassi e con i volti dei due ladroni del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo*.

L'attribuzione univoca a Pedro Machuca è stata messa recentemente in discussione dagli studiosi spagnoli. La cornice reca una iscrizione che menziona la conclusione del "retablo" nel 1547<sup>15</sup>. È documentato l'appor-

---

<sup>15</sup> La cornice d'epoca, che si ritiene disegnata da Pedro, reca la seguente iscrizione "Este retablo mandó hacer Doña Inés del Castillo/ Muger de García Rodríguez de Montalvo, Regidor de esta villa. Acabóse año 1547" (*Questo polittico fu ordinato da Donna Inés del Castillo, moglie di García Rodríguez de Montalvo, reggente di questo villaggio. Fu terminato nell'anno 1547*). Il polittico fu eseguito per la chiesa di San Giovanni di Azogue a Medina del Campo, a poche decine di chilometri da Valladolid, nella Castiglia e León.

to di collaborazione di Luis, alla fine della vita di Pedro, per dare soddisfazione alla committenza quando, evidentemente, essa si mostrava insoddisfatta del lavoro del padre<sup>16</sup>. L'ammissione dell'apporto di Luis nella *Deposizione di Cristo* del Prado fornirebbe una spiegazione sia delle differenze di linguaggio al suo interno, sia delle corrispondenze fra alcuni brani di essa e il polittico cagliaritano, sia della datazione al 1547 della conclusione del complesso pittorico cui la *Deposizione di Cristo* apparteneva.

Nato nel 1525 e morto nel 1572 o nel 1573, secondo le fonti Luis fu anche pittore, anche se non se ne conosce opera alcuna. Nel 1545 era a Roma, per un soggiorno di cui non conosciamo i termini. Fra il 1547 e il 1548 dovrebbe essere tornato a Granada, dove nel 1545 risiedeva suo padre; Luis è attestato con certezza a Jaén nel 1550, dove rimediò al malcontento dei canonici sulle scelte compositive di Pedro per la tavola del *Compianto sul Cristo morto* del polittico della cappella de Ocón.

Le vicende di Luis Machuca disegnano un profilo di artista che si attaglia alla perfezione alle esperienze denunciate dall'autore principale del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo*: un artista spagnolo per nascita ma di orientamento moderno, votato al linguaggio di Raffaello, Michelangelo e Leonardo dei quali registra nel proprio taccuino episodi capitali nel corso di un soggiorno romano, vicino a Pedro Machuca per rapporti umani e per legami professionali, erede della sua versione "espressionistica" e in fondo anticlassica del Manierismo tosco-romano del secondo decennio, libero nel ricomporre gli stimoli italiani per l'assenza di un discepolato diretto con i grandi e per la propria forte personalità.

La semplificazione compositiva, persino arcaizzante, la riduzione dei piani e dei gruppi di personaggi, insieme a un incremento dell'incidenza della doratura, allineano il *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* alla produzione dell'*atelier* di Pedro Machuca negli anni '40, ma se ne distinguono per l'altissimo livello qualitativo.

Nel *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* si individuano tuttavia una seconda e probabilmente anche una terza mano.

La seconda si distingue per un tratto nervoso, ancora memore del linearismo di ispirazione tardogotica, e per un minor interesse per la definizione plastica, che si individua nel Crocifisso nella tavola superiore. Connota-

---

<sup>16</sup> Fu lui, infatti, a fornire nel 1550 il nuovo disegno per la tavola della *Quinta Angustia* (il "Compianto sul Cristo morto") del perduto polittico della cappella de Ocón della Cattedrale di Jaén, contestata dal committente a Pedro Machuca perché le pose della Vergine e del Cristo non incontravano il gusto dei canonici prebendati.

ti che meglio si attaglierebbero al sardo Pedro Raxis, uomo di fiducia di Pedro Machuca, che potrebbe anche essere stato il procacciatore della prestigiosa commissione cagliaritano e che proprio fra il 1544 e il 1547 accusa una lacuna documentaria della propria presenza in Andalusia.

Più coerente con la prima mano, la terza è più incline al plasticismo michelangiolesco della Cappella Sistina, soprattutto nel modellato dei due ladroni, in un percorso di gusto affine a quello di Gaspar Becerra e non ignaro delle formule romane di Perin del Vaga.

L'ambiente di giovani spagnoli a Roma in cui è concepito il *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* si caratterizza per una comune trama di riferimenti ideali, recepiti dai genitori, che ne orientano la formazione verso il linguaggio romano, ma con un'inflexione iberica che è tradita dagli esiti. Peraltro, sono accertati i legami professionali ed umani fra i padri di Gaspar Becerra e di Luis Machuca e fra costui e il sardo Pedro Raxis.

La *Madonna in trono col Bambino* "Bruun Rasmussen" assume come modello la tavola mediana bassa del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* della Cattedrale di Cagliari, segno del valore esemplare dell'opera in un contesto, quello della piazza di Cagliari, in cui si registra un calo della qualità della produzione pittorica dopo la morte di Pietro Cavaro, avvenuta fra dopo il 4 maggio del 1537 e prima del 7 maggio del 1538.

L'impianto generale è fedelmente tratto dal prototipo, ma si devono registrare sensibili scostamenti, che hanno le loro ragioni e il loro significato. Ciò che è inequivocabile, nella volontà di replica, è l'intento di dichiarare la derivazione da un oggetto artistico che al suo arrivo era evidentemente stato colto sia dagli artisti, sia nell'ambiente degli ecclesiastici, come un modello per il proprio linguaggio raffinato, che rimandava direttamente alla grande stagione artistica romana di Raffaello e di Michelangelo e doveva certamente sancire, di riflesso, l'autorevolezza, il prestigio, la caratura curiale "romana" dell'ignoto committente.

Il primo tratto di distinzione, di carattere "sociologico", è l'assenza del trattamento a "estofado de oro" del manto della Vergine. Connotato non di gusto, perché la sua presenza nella tavola mediana del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* ne avrebbe autorizzato la replica per il suo valore esemplare, ma di carattere economico-sociale, che indica la minore disponibilità di risorse finanziarie dei committenti della *Madonna in trono col Bambino* "Bruun Rasmussen".

In parte conseguente alla prima, la seconda peculiarità distintiva consiste nella scelta cromatica dell'abbinamento fra tunica e manto della Ma-

donna, che rifiuta lo splendido rosso saturo del suo modello, carico in ugual misura di toni bruni e violacei, per rifugiarsi nel consueto simbolismo dell'accoppiata rosso scarlatto-azzurro, rigorosamente rispettato nella tradizione locale.

Le appariscenti singolarità dei due reggicortina, rispetto al modello, conducono a una riflessione di più ampia portata sulla dialettica instauratasi fra i due testi. Fatta la tara delle integrazioni intervenute in epoche anche relativamente recenti, i due reggicortina nella tavola "Bruun Rasmussen" appaiono più come due sperduti serafini svolazzanti senza corpo in uno spazio costretto e senza misure definite, con le teste in diagonale sull'asse verticale, che come due concrete presenze, quali invece si definiscono gli originali nel *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo*, di cui essi tralasciano, per inconsapevolezza, sia l'idealizzazione raffaellesca, pur attraverso le stampe e il modello offerto da due degli astanti alla destra della *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino (1534-40), sia le forzature espressive manieriste alla Pedro Machuca, particolarmente evidenti nel personaggio alla sinistra.

Ciò che principalmente sta alla base di tali discrepanze è la differente capacità di organizzare lo spazio. La tavola del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo*, con straordinaria abilità, senza servirsi di aperture di paesaggio né con l'ausilio di prospettive architettoniche, costruisce uno spazio verosimile, regolato dalla costruzione prospettica del trono ma creato dalla diagonale dei drappi tesi dai reggicortina, la mano in avanti a misurare la distanza fra secondo e terzo piano. Il vero artefice della perfetta spazialità della scena è il regime delle ombre, tanto quelle proprie che quelle portate: la proiezione dell'ombra del reggicortina di destra sul drappo, sapientemente dispiegato in un'ampia fascia piana in modo da accogliere pienamente e "razionalmente" l'ombra portata, misura le distanze fra gli oggetti nel verso del lume, parallelo al piano-limite del quadro. La straordinaria personalità dell'artista si rivela nel valore costruttore dei profondi recessi d'ombra: con grande sicurezza, quello raccolto alla destra della Madonna crea spazio in profondità e, nel contrasto con uno dei punti di massimo chiaro del dipinto, il brano di stoffa dorata che scende dalla testa della Vergine, ne fa sbalzare in avanti la figura, segnando in maniera realistica la posizione dei personaggi nello spazio. L'ombra costruttore è perseguita con decisione e piena padronanza dalla destra alla sinistra del campo figurativo, creando unità formale e concreta verosimiglianza scenica.

Per converso, quella modalità di tralasciare l'organizzazione degli spazi nella Madonna "Bruun Rasmussen" conduce direttamente a uno dei prin-

cipali esponenti della bottega cavariana dopo la morte di Pietro: suo figlio Michele. Per analogia strutturale, si può utilmente portare il confronto con la tavola della *Madonna col Bambino e i due San Giovannino* (fig. 8) segnalata in collezione privata a Palma di Maiorca<sup>17</sup>. Senza dubbio attribuibile alla bottega di Pietro Cavarò nella fase in cui il vecchio maestro lasciava grande spazio a Michele (c. 1533-1535), rispetto ai presumibili modelli essa opera infatti il medesimo appiattimento, spingendo le figure minori laterali a stretto ridosso del gruppo principale e ignorando ogni artificio che potesse suggerire lo scalare dei piani. Gli interventi successivi sulle figure dei reggicortina della tavola “Bruun Rasmussen” non impediscono inoltre di cogliere le strettissime affinità di disegno e di mano con i due piccoli San Giovanni di Palma.

Nella produzione attribuita genericamente alla bottega di Michele Cavarò, cui però doveva collaborare in posizione eminente anche Antioco Mainas, si rinvengono continui riscontri con la Madonna “Bruun Rasmussen”. Fra i più significativi, i tre personaggi principali della *Madonna del Cardellino* dal *Polittico di Bonaria*, databile in stretta vicinanza alla tavola maiorchina, i volti dei personaggi nella *Sacra Famiglia* nella casa parrocchiale di Barisardo, fino ad arrivare all'estenuata versione del modello cavariano nella *Madonna in trono con santi e consiglieri civici* del *Polittico dei Consiglieri* di Oristano, eseguito fra 1564 e 1565.

Per quanto sopra detto, pertanto, la Madonna “Bruun Rasmussen” è attribuibile alla bottega associata di Michele Cavarò e Antioco Mainas, di cui è senz'altro uno dei prodotti migliori, per qualità dei materiali e consapevolezza nella scelta dei modelli. La tavola fu eseguita a Cagliari fra il 1545-46 e il 1564-65, ma preferibilmente entro il 1550, per il forte legame con le opere in cui nella bottega di Pietro prevaleva la mano di Michele (a partire dal 1535 circa) e per l'immediata impressione che doveva aver suscitato l'esibizione a Cagliari del *Polittico dei Santi Bartolomeo e Girolamo* (1545-46). Benché non siano stati reperiti riscontri documentali per l'individuazione del committente e dell'originaria collocazione dell'opera, si deve presumere che il committente – o comunque il soggetto in grado di indicare scelte formali e modelli – possa essere stato un ecclesiastico, per un edificio religioso non precisato, ma che, per le aspettative insite nelle soluzioni proposte dal committente, è plausibile suggerire fosse collocato a Cagliari o nei paesi nelle immediate vicinanze.

---

<sup>17</sup>A. PILLITTU, *Un nuovo dipinto cavariano in Spagna*, in «Archivio Storico Sardo», XLIX, 2014, pp. 347-385.

3. *Il Compianto sul Cristo morto nella chiesa dei Carmelitani di Sassari.* – Sulle tracce delle indagini di Renata Serra e Corrado Maltese riguardo alle testimonianze pittoriche sei-settecentesche in Sardegna, Maria Grazia Scano individuò una pregevole tela con il *Compianto sul Cristo depresso* nella chiesa dei Carmelitani di Sassari (fig. 9), che pubblicò nel 1991, con indicazione alla cerchia di Angelo Solimena e “del Guarino”, ossia Francesco Guarini detto anche “Ciccio Guarino”, e di conseguenza ne trattò brevemente nel capitolo sulla pittura napoletana del Seicento in Sardegna<sup>18</sup>.

L'opera era sostanzialmente un inedito e ciò giustifica senz'altro la sommarietà del giudizio, stando il valore soprattutto nella segnalazione di un dipinto di sicuro interesse nel patrimonio isolano. In bibliografia, prima della monografia della Scano, compare solamente una nota inventariale di Enrico Costa<sup>19</sup>. Nulla si sa della committenza e delle vicende dell'opera.

La segnalazione merita di essere raccolta, anche se a distanza di tanti anni, perché ha il pregio di mettere in luce un dipinto di qualità non comune in ambito sardo, di cui la Scano segnalò la fonte – ampiamente rielaborata – nella *Pietà* di Annibale Carracci del Kunsthistorisches Museum di Vienna, per il tramite di una stampa. Tuttavia, il primo tentativo di indirizzarlo alla linea Guarino-Solimena va rivisto, in quanto l'opera appare prescindere da quelle esperienze e collocarsi piuttosto agli inizi del Seicento.

Si tratta di un olio su tela di grandi dimensioni (è alto m 2,56 per m 1,81 di larghezza). Domina la scena il corpo recumbente del Cristo, posto in leggero scorcio, col busto sollevato, il capo reclina sul ginocchio destro della Vergine dolente e le gambe accavallate all'altezza delle caviglie. Assisa alle spalle del Cristo, la figura della Madre di Dio occupa gran parte della tela: con il gesto della destra sottolinea il sacrificio avvenuto, con la sinistra, sostenuta da un bracciolo, tiene un candido fazzoletto, posato sulla guancia. Il lato opposto dell'immagine è popolato di angeli, in varie pose: quello in primo piano sorregge la mano destra abbandonata di Cristo e ne scruta la ferita; in secondo piano, un altro, con lo sguardo rivolto all'osservatore, si appoggia al sepolcro, tenendo le mani giunte; altri angeli accompagnano il dramma con i loro gesti, dall'alto di una nuvola scura. Sullo sfondo, si indovina una città immersa nelle tenebre e, appena alle spalle

---

<sup>18</sup> M.G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, collana «Storia dell'arte in Sardegna», Nuoro 1991, p. 139 e sch. 114 alla medesima pagina.

<sup>19</sup> E. Costa, *Sassari*, II, Sassari 1937, consultato nella ristampa di Sassari del 1992, p. 1241.

della Vergine, si scorgono la massa della collina del Calvario e l'estremità inferiore della croce infissa nel terreno.

Nella composizione prevale un senso mesto e composto del dolore. La volontà di Dio si è compiuta ed i gesti degli astanti, più che manifestare disperazione, ne dimostrano l'ineluttabilità. La nota di massimo chiaro è nel corpo di Cristo, il cui incarnato bronzeo è esaltato dal sudario che lo circonda e dalla nota di azzurro del manto della Vergine, in uno studiato accostamento di toni. Dall'intensa luminosità del primo piano a quella rarefatta del secondo, la luce svanisce rapidamente nella penombra fitta dello sfondo. La dominante bruna è ravvivata da poche note di colore, accostate con raffinato gusto manierista: l'azzurro del manto della Vergine e lo scarlatto della tunica, il color violaceo del soggolo, il giallo della veste del primo angelo e il viola del secondo.

Un disegno fermo e vigoroso costruisce il contorno del corpo di Cristo, modellato per mezzo di un uso sapiente della luce, la cui sorgente si trova a sinistra e taglia in leggera diagonale lo spazio figurativo. Il braccio sinistro rilasciato è metafora della fine della vita: un'ombra portata lo colpisce, ma l'effetto realistico è contraddetto dalla luce propria della veste della Madonna. L'intenzione di evitare le punte drammatiche è evidente nel minimo risalto dato alle ferite. Il corpo del Cristo è quello di un giovane eroe, di eleganti proporzioni classiche, che le sofferenze patite non hanno alterato. Il volto – idealizzato, come quello della Vergine – è sereno: la testa si abbandona contro la gamba della Madre, nell'umanissima attitudine amorosa di madre e figlio. Gli angeli sono invece individuati da fisionomie ben marcate.

Il testo offre alla lettura dello storico dell'arte significativi riscontri formali per una datazione agli inizi del Seicento. Il senso ancora manierista del colore e il classicismo scevro di ogni effetto barocco indirizzano, nel panorama napoletano di primo Seicento, alla produzione di Ippolito Borghese, nativo di Sigillo, in Umbria, documentato dal 1598 alla morte (1627) a Napoli, dove forse è presente dagli inizi dell'ultimo decennio del '500<sup>20</sup>. Non sfuggono le assonanze fisionomiche con gli angeli delle due *Pietà* di Capodimonte e di Bari (figg. 10, 11), entrambe firmate dal Borghese e pro-

---

<sup>20</sup> Per la biografia del Borghese cfr. P. LEONE DE CASTRIS, voce "Borghese, Ippolito", in *Il Cinquecento*, collana "La pittura in Italia", II, Milano 1987, p. 652; C. BENOCCI, voce "Borghese, Ippolito", in *Allgemeines Künstler-Lexicon*, vol. XIII, Monaco-Lipsia 1996, pp. 38-39, con alcune imprecisioni. Per un inquadramento sulla figura del Borghese cfr. P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 285-293 *et alia*.

dotte per Napoli, generalmente assegnate agli anni fra il 1601 e il 1603, nel momento immediatamente successivo agli esordi legati al locale fiamminghismo<sup>21</sup>. Si può pensare a un'unica matrice disegnativa per l'angelo che regge la destra del Cristo a Sassari e per quello che consola la Vergine nella tela napoletana, in cui l'angelo in piedi che accenna al cielo e quindi alla volontà divina ha lo stesso volto della Madonna sassarese. Il gesto enfatico della mano della Vergine nel dipinto barese trova una replica in quello di Sassari, dove l'angelo in secondo piano rimanda a quello di Bari. È comune ai tre dipinti l'interesse per la delineazione anatomica, formalizzata in una rigorosa struttura disegnativa e condotta su modelli classici.

Riconosciuta la grafia del Borghese<sup>22</sup>, occorre ora fermarsi sui significanti propri e distinti, per un'ipotesi di cronologia relativa fra i dipinti. La squillante cromia di gialli, di rossi, di verdi del quadro di Capodimonte si è attutita del dipinto sassarese, dove il colore si è incupito e si adegua alla dominante bruna; il nuovo naturalismo seicentesco ha fatto breccia nella tavolozza senese – senza annullare il gusto manierista, che rimane sia nelle scelte dei colori sia nel bilanciamento delle gamme – ma restando ancora lontano dalla sobrietà espressa, per rimanere nel soggetto, dalla ventura *Pietà* del Ribera della Certosa di San Martino.

La struttura compositiva avvicina i quadri napoletano e sassarese, nei quali linee di forza sono condotte da una diagonale che scende dall'alto per avere nel lato opposto un'accentuazione, e distingue quello oggi a Bari, in cui essa si focalizza nel ritmo ternario delle teste ribadito da altrettante linee che discendendo divergono (la scala, il legno della croce, il profilo della montagna). Nel quadro barese le figure sono ridotte a tre e guadagnano spazio verso il piano-limite della rappresentazione.

Nel *Compianto* sassarese sono eliminate le punte di pathos dei dipinti napoletano e barese, dove ampi gesti, giochi di sguardi, espressioni cariche di dolore offrono un convenzionale repertorio di suggestioni al coinvolgimento emotivo del devoto. Sembra di poter intravedere un percorso ideativo nell'abbandono dello scorcio del corpo di Cristo nei quadri di Sassari

---

<sup>21</sup> Cfr. la scheda n. 84 in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Napoli 1999, pp. 113-114 e le riproduzioni in bianco e nero a p. 112. Il *Compianto* rimasto a Napoli è riprodotto a colori in P. Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606*, cit., p. 306. Le opere erano probabilmente destinate alla devozione privata, viste anche le dimensioni ridotte (quella rimasta a Napoli misura cm 111 x 88, quella ora a Bari cm 109 x 84).

<sup>22</sup> Un breve accenno all'attribuzione a Ippolito Borghese era già in A. Pillittu, *La pittura del '500*, cit., p. 210.

e di Bari, ove si preferisce esaltare la nobiltà dell'anatomia in una lettura che proprio sull'oggetto del Martirio per eccellenza, il corpo del Figlio di Dio, accentri l'attenzione del riguardante che invece nel quadro napoletano era dispersa per i rivoli di cordoglio riversantisi di figura in figura, dall'angelo in piedi sulla destra fino al contrappunto del San Giovanni sul lato opposto. Il corpo di Cristo è, a Sassari e a Bari, protagonista: classicamente intese, le sue eleganti proporzioni sono metafora di assoluta purezza e di amore totale, il suo volto spira una nobiltà aristocratica e umanissima, fraterna e divina, idealizzata e pure di carne e di sangue.

Per quanto possa valere un tentativo di questo genere che si scontra con la realtà sociale del mestiere di pittore nell'età moderna, si potrebbe tracciare l'indicazione di una sequenza creativa che procede dal quadro napoletano a quello sassarese, in cui il corpo di Cristo assume maggiore risalto e la cromia si evolve, fino a quello barese, dove la composizione è sfolta e le figure prevalgono sullo sfondo.

Insieme a Francesco Curia ed a Gerolamo Imparato – di cui si conserva a Cagliari un polittico firmato – il Borghese fu uno dei principali esponenti di quell'indirizzo devozionale riformato che riscosse grande successo a Napoli e nell'Italia meridionale fra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. La sua attività è attestata esclusivamente a Napoli, dove si presume, date le numerose opere superstiti, che dovesse avere un buon gradimento e una bottega ben avviata, ma le sue opere sono sparse in Puglia, Calabria, Basilicata e persino in Lombardia, probabilmente portate da emigrati in Campania. Nativo di Sigillo, in Umbria, egli denuncia una formazione nel filone devozionale romano (Scipione Pulzone) e contemporaneamente una linea toscana, con un senso del colore che rimanda agli esempi dei senesi Vanni e Salimbeni. La prima notizia della sua attività si ricava dal *San Giorgio e il drago* nel Duomo di Ischia (1598). Ebbe un'intensa attività per i territori del Viceregno, ma le sue tracce si seguono sino a Regoledo di Cosio in Valtellina, mercé la devozione di alcuni emigrati a Napoli.

All'interno della sua produzione, il *Compianto* della chiesa del Carmine di Sassari assume certo un notevole rilievo nel testimoniare un momento di avvicinamento a un più franco naturalismo senza abbandonare la matrice manierista che gli fu propria, ma soprattutto spicca per intrinseche qualità formali che lo pongono su un piano prossimo alle *Pietà* di Napoli e di Bari: la scolastica composizione della prima tela è anzi superata da quella sarda, dove il corpo del Cristo trova esatta collocazione sulla scena e ne diventa il protagonista.

Quanto alla cronologia e alla storia del dipinto del Carmine di Sassari, i suoi committenti sono ignoti e non è possibile accertare neanche l'epoca del

suo arrivo. L'attuale chiesa dei Carmelitani non faceva parte del primitivo insediamento, fondato per legato testamentario dell'avvocato sassarese Gavino Marongio y Gambella del 23 marzo 1609 ed eretto fuori le mura in breve tempo e comunque entro il 1615. Il convento intramurario fu costruito invece dopo il 1637, ma soltanto una donazione del 1652 consentì di intraprendere i lavori di costruzione della nuova chiesa e di ampliamento del convento, che era a buon punto nel 1658. Pare che per lungo tempo i frati abbiano continuato a occupare il vecchio insediamento, definitivamente chiuso nel 1765 ed aggregato all'altra comunità.

Secondo un'altra fonte, già nel penultimo decennio del Cinquecento vi sarebbe stata in Sassari una presenza carmelitana.

La chiesa viene così descritta dal Costa (1937): *“La facciata è semplice come è semplice la porta principale di entrata e la porticina laterale, sulla quale è una piccola nicchia, con una statuetta della Concezione. L'interno è di stile moderno. L'Altare Maggiore è di stucco lucido imitante il marmo, con colonne nere e fregi barocchi. Quattro nicchie con altrettanti Santi la decorano, fra i quali un S. Elia ed un S. Eliseo, modellati anch'essi in stile barocco. Le altre otto cappelle sono decorate con altari in legno, di stucco, coi soliti fregi dorati. Sull'arcata dell'Altare Maggiore, in alto, è lo stemma dei Carmelitani”*.

Il Costa si sofferma quindi sulle pitture e così descrive la tela del *Compianto*: *“Questa chiesa vanta due quadri di pregio. Uno di essi è quello della prima cappella a destra entrando, e rappresenta una Deposizione della Croce, opera del '600. È nascosto per metà da una grande nicchia con entro il Simulacro della Vergine Addolorata con le sette spade d'argento”*.

Le poche note del Costa valgono solamente ad accertare che nella prima metà del Novecento il *Compianto sul Cristo morto* era alloggiato nella stessa cappella in cui si trova ancora oggi. Le notizie storiche sulla fondazione del convento extramurario non impediscono di pensare che il *Compianto* del Borghese sia stato richiesto in concomitanza con la sua costruzione. Ma, poiché neppure lo accertano, si dovrà accettarla come ipotesi di lavoro, fondata sul dato storico dell'esistenza di un canale di importazione da Napoli per la committenza artistica della Sardegna fra le metà del Cinquecento e del Seicento, più vitale però, sembra di poter affermare senza tema di smentite, per il polo cagliaritano che per quello sassarese.

La constatazione che il Borghese aveva dipinto per i Carmelitani napoletani di Santa Teresa degli Studi una serie di tele con Storie di Santa Teresa d'Avila indica nell'Ordine stesso un possibile tramite attraverso il quale il *Compianto sul Cristo morto* poté giungere a Sassari.

Come già accennato, il quadro sassarese si avvicina, nell'ambito della produzione del Borghese, alle tele di medesimo soggetto conservate nel Museo Nazionale di Capodimonte e nel Museo Provinciale di Bari. Il tema è svolto con notevoli variazioni, ma sempre nel solco del linguaggio borghesiano, colto, classicista e idealizzante, di forte impronta disegnativa, attutito nella forma ma esaltato negli effetti da un'accentuazione pietistica in cui è stata riconosciuta la lezione di Scipione Pulzone. Gli isolati squilli coloristici non vibrano più della polifonia cromatica del Vanni e del Salimbeni, ma sono filtrati da una sensibilità nuova, con esito contraddittorio nei fondamenti ma felice nel singolo episodio, per influsso del naturalismo caravaggesco inteso più nel risultato esteriore che nel profondo del significato.

Anche per queste considerazioni, per quanto non lontano dalle due citate tele gemelle napoletane, il *Compianto sul Cristo morto* di Sassari deve essere assegnato a un momento appena più maturo della vicenda del Borghese, forse a qualche anno dopo il 1605 e intorno al 1610, in un momento di felicità creativa in cui l'artista aveva il coraggio di confrontarsi con formule nuove e non facili da proporre alla committenza. Il quadro del Carmine, di dimensioni e di impegno superiore alle tele gemelle napoletana e barese, costituisce una delle vette della produzione del Borghese, vasta e sparsa nel Viceregno, con episodi in Umbria e persino in Valtellina, ed è testo imprescindibile per una corretta valutazione della sua figura.

4. *Una stampa cinquecentesca del Crocifisso "di Nicodemo" di Oristano a Londra.* – Alla attività di studiosa di Renata Serra va riconosciuto un ruolo assoluto di pioniere nella considerazione del ruolo concreto delle stampe nella pratica della produzione pittorica. Con sguardo attento alla realtà del fare artistico, fu fra i primissimi a introdurre la ricerca delle fonti a stampa nella metodologia di indagine del testo pittorico.

Seguendo il filo di questo metodo, che richiede una consultazione sistematica di fonti e di repertori sulle immagini a stampa, compresi i fondi delle raccolte museali e il mercato dell'arte, nel corso di uno studio sul valore di modello iconografico del venerato simulacro ligneo policromo detto "di Nicodemo", che ancor oggi si trova nella chiesa di S. Francesco dei Frati Conventuali di Oristano, ho avuto modo di individuare nel patrimonio del Museo Britannico di Londra una stampa (fig. 12) che esplicitamente ne dava una riproduzione<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A. PILLITTU, *La pittura del '500*, cit., pp. 102-109.

La devozione nei confronti del Crocifisso “di Nicodemo” fu un fenomeno religioso e antropologico di enorme rilievo nella Sardegna del '500 e questo ne spiega il successo nell'iconografia sarda. L'opera risponde alla tipologia “gotica dolorosa” del Cristo in Croce, che accentua gli aspetti della sofferenza umana e dello spasimo della morte. Ignota l'epoca in cui giunse in Sardegna e le circostanze, si discute ancora sulla datazione e sull'ambito d'origine.

Fedele per iconografia a modelli renani, secondo i principali sostenitori della datazione trecentesca manifesterebbe distinti caratteri stilistici che ricondurrebbero ad artefice spagnolo. Un'alternativa cronologica, sia pure nella medesima area spagnola, propone una datazione alla metà del '400, per coloro che valutano i dati di un naturalismo fortemente piegato ad esigenze espressive, insieme con dettagli di gusto realistico tipici delle formule ispanofiamminghe, mentre la raffinatezza della policromia e l'esasperato e crudo verismo porterebbero addirittura alla fine del XV secolo.

L'incisione nel Museo Britannico<sup>24</sup> presenta il Crocifisso campeggiante sullo sfondo di un cielo vuoto; nella parte bassa dell'immagine, sono delineati un paesaggio collinare e una città. Sul montante della croce si legge l'iscrizione in corsivo: “RITRATTO DEL / DEVOTISSIMO / CRUCIFISSO DI / ORISTAN”; poco più in basso, la data del 1568, in cifre arabe.

Il Crocifisso occupa pressoché interamente in verticale il campo figurativo, quasi sul piano-limite dello spazio. Il contorno paesistico è dato da un paesaggio con erte colline, dove alcune figurine umane percorrono una strada che attraversa un ponte su tre arcate, e da un declivio collinare boscato in fondo al quale sono posati due tronchi, vicino a ciò che resta di un albero reciso. Alle spalle della croce una città ideale contro una balza rocciosa, qua e là altri alberi, isolati e dal fusto contorto o in piccoli gruppi.

La scheda di catalogazione propone la derivazione da un'invenzione del forlivese Livio Agresti (c. 1508-1579), pittore che ebbe notevole spicco nel panorama pittorico manierista a Roma dove, secondo il Baglione, giunse in tempo per stare alle dipendenze di Perin del Vaga in Castel Sant'Angelo (c. 1545-1547). Fra le opere dell'Agresti tradotte in stampe, il *Crocifisso* del 1568 permette di distinguere nettamente il suo modello di Crocifisso da quello dell'incisione riprodotte il simulacro oristanese, ma anche di cogliere alcune assonanze nella costruzione del paesaggio, nel modo di ren-

---

<sup>24</sup> Acquisita alla collezione del British Museum nel 1874, vi è registrata al n. 1874,0613.590 del Dipartimento delle Stampe e dei Disegni. La provenienza è sconosciuta.

dere il fusto e le chiome degli alberi, che consentono per ora di mantenere la stampa londinese nell'ambito del Manierismo romano più prossimo all'Agresti di fine anni '60.

Sebbene l'iscrizione certifichi l'intento di replicare il "devotissimo" modello oristanese, la sua assunzione non fu diretta, dal vivo, ma passò per delle mediazioni. La riconoscibilità del modello del Crocifisso "di Nicodemo" si affida infatti prevalentemente alla flessione delle gambe ad angolo retto e al panneggio, mentre i vincoli di fedeltà sono allentati nella parte superiore del corpo, adeguata a un sentire moderno nel modellato dalla plasticità inconcepibile senza l'esperienza michelangiolesca e già pronta ad allinearsi al conformismo dell'età della Riforma cattolica. La stampa londinese pare assumere a modello diretto, più che il simulacro di Oristano, esempi pittorici quali la tavola della *Crocifissione* nell'ufficio del Presidente della Corte d'Appello di Cagliari (fig. 13), scoperta da Renata Serra che la pubblicò per la prima volta nel 1990.

La tavola della *Crocifissione* della Corte d'Appello di Cagliari è un testo importante nella storia artistica isolana, ma di difficile da inquadrarsi, anche per la mancanza di contestualizzazione. Derivante direttamente dal Crocifisso "di Nicodemo", da cui assume tutta la parte inferiore del corpo e il panneggio, se ne discosta in senso moderno per la linea morbida, funzionale alla costruzione plastica, per l'abolizione di ogni accentuazione espressiva e dei dettagli truculenti a favore di un senso classico del dramma, che rinvia piuttosto a una sensibilità toscana. A un clima di cultura italiana riconduce la profonda intesa luce-spazio, mirante alla resa di un ambiente concepito secondo regole prospettiche: la morbida luce laterale costruisce i volumi e crea spazio-ambiente intorno alla figura, in contraddizione con l'astratto fondale scuro. Essa manifesta connotati di unicità nell'ambito sardo, lasciando senz'altro aperta la strada all'ipotesi di una datazione molto più tarda di quella finora avanzata (c. 1527-30), che si può spingere ben dentro la seconda metà del secolo: è difficile concepire un'opera simile, nel contesto storico isolano, prima degli anni '60 del '500 o quantomeno della metà del secolo.

Indipendentemente dal modello oristanese, i Crocifissi nella stampa di Londra e quello nella tavola della Corte d'Appello intessono fra loro precisi rimandi nella parte inferiore del corpo: assai significative sono le pieghe a V del perizoma e la posizione dei piedi, risolta però in maniera molto approssimativa nella stampa, così da permetterci di stabilire fra le due un rapporto in cui la tavola cagliaritano si trova in anteriorità. Altrettanto significative sono le rispondenze nel disegno e nel modellato del busto: esse sono evidenti, in particolare, nell'ombra portata della testa sul collo e sulla

clavicola e nel regime delle luci. La testa rispetta la medesima inclinazione, così come analoghi sono il taglio dell'occhio e il disegno dell'orecchio.

Entrambe debitorie di modelli incisori cui fa capo anche il *Crocifisso con angeli piangenti* di Giorgio Ghisi, eseguito a Roma negli anni '70, la stampa londinese del 1568 segue e non precede – ma non di molto – la tavola con Crocifisso della Corte d'Appello di Cagliari, anche se non si saprebbe dire se proprio da esso derivi quello della stampa nel British Museum.

Il *Crocifisso con angeli piangenti* di Giorgio Ghisi (fig. 14) elabora idee di Giulio Romano. Ovviamente prescinde dal simulacro ligneo oristanese, ma disegno e modellato del busto, inclinazione e contorno della testa, con numerosi dettagli, sembrano accomunare ad esso sia il Crocifisso della Corte d'Appello di Cagliari sia quello londinese. Probabilmente è proprio questa la via per cui è avvenuta la contaminazione fra determinate tipologie manieriste dell'iconografia del Crocifisso e il venerato modello oristanese, testimoniata dal Crocifisso della Corte d'Appello di Cagliari e dall'incisione del 1568.

Oltre a quelle della tavola alla Corte d'Appello di Cagliari e della stampa londinese, l'unica altra versione del Crocifisso di Nicodemo contaminata da gusto plastico e sintesi costruttiva manieristici è quella datata dal ligure Girolamo Ferra in una delle illustrazioni a corredo della *Decada de la Passion de Nuestro Redemptor Iesu Christo*, opera in versi del viceré Juan Coloma d'Elda, pubblicata a Cagliari nel 1576. Il Ferra, cui devono andare attribuite altre incisioni e soprattutto il *Polittico della Madonna del libro* di Gergei (circa 1581)<sup>25</sup>, potrebbe avere avuto quella mano capace di miserie e splendori ravvisabili nella stampa londinese: si osservi inoltre come i caratteri dell'iscrizione nel cartiglio alla sommità della croce nella tavola della Corte d'Appello di Cagliari corrispondano a quelli della Crocifissione nella *Decada*.

La vicenda del “ritratto” a stampa del Crocifisso di Oristano oggi a Londra non si qualifica però come un mero dato inventariale, ma ha un ruolo forte e distinto nella storia pittorica sarda. Il Crocifisso londinese è infatti il modello per i crocifissi dei polittici di Ozieri e di Benetutti del Maestro di Ozieri (figg. 15, 16), sigla convenzionale in cui occorre riconoscere il frutto dell'operato nel soggiorno in Sardegna fra 1569 e 1578 di Pietro

---

<sup>25</sup> A. PILLITU, *Un pittore genovese al servizio di Nicolò Canelles: ai primordi dell'incisione in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», XLI, 2001, pp. 485-531; A. PILLITU, *Sull'attività sarda di Girolamo Ferra, pittore di Cervo nella Riviera genovese*, in «Studi di Storia delle Arti», X, (2000-2003), Genova 2003, pp.43-62; A. PILLITU, *La pittura del '500*, cit., pp. 105, 150-155, 164-172.

Raxis, sardo emigrato in Andalusia, e del figlio Michele. Dal Crocifisso della stampa londinese del 1568 si trae il disegno complessivo della figura e, più nel dettaglio e in maniera tale da renderne indiscutibile la derivazione, le pieghe del panneggio del perizoma (le profonde curve che ad ondate successive giungono all'interno del ginocchio sinistro sono identiche e assolvono la medesima funzione di creare un profondo recesso d'ombra con effetto drammatico), i profili del legno della croce e l'ombra portata del braccio destro del *patibulum* che si proietta in diagonale sul piano esterno del montante, la posa contratta delle mani e il ventaglio delle dita; il disegno e l'inclinazione della testa, insieme a numerosi altri dettagli che riprendono il modello a stampa traducendolo nelle misure minute proprie dei corpi del Maestro di Ozieri.

Sigla cifrata a suggello della derivazione dalla stampa londinese dei due crocifissi di Ozieri e di Benetutti del "Maestro di Ozieri" è un motivo in secondo piano nella tavola con il *Ritrovamento della Vera Croce* nel *Polittico di Benetutti*: il tronco privo di fronde che qui con un'ampia curva taglia diagonalmente la verticale dell'albero vicino è un'idea assai originale che troviamo proprio nella stampa del 1568.

In merito al quesito riguardo le circostanze che relative alla produzione, verosimilmente a Roma, dell'immagine "autentica" del Crocifisso di Nicodemo, oggi a Londra, si può soltanto avanzare l'ipotesi che, in seguito a un evento fuori dall'ordinario (guarigioni miracolose, miracoli contro nemici di guerra o infedeli etc.) un soggetto sociale sardo (individuo o gruppo) abbia richiesto l'esecuzione di un'immagine a stampa del Crocifisso del S. Francesco di Oristano. Sebbene si usi la lingua italiana, il superlativo "*devotissimo*" sembra ricalcare un uso tipicamente catalano nei confronti delle immagini venerate, mentre il sostantivo "*crucifisso*" volge in italiano un termine castigliano o catalano. La scelta linguistica è segno evidente che ci si intendeva rivolgere a un più vasto pubblico italiano, in modo da diffondere la notorietà dei poteri del Crocifisso di Oristano; perciò non viene usato il latino.

Il più probabile contesto di origine della commissione della stampa oggi a Londra è quello della colonia di sardi a Roma. È evidente – e insieme assai significativo – l'intento di diffondere la conoscenza del "devotissimo" Crocifisso di Oristano presso referenti sociali di lingua italiana, intento che potrebbe celare un preciso interesse di un soggetto committente laico ad accreditarsi presso un pubblico sensibile a queste tematiche, o di un ecclesiastico che – attraverso la certificazione di una immagine dai poteri sovranaturali – intenda attribuire alla comunità religiosa di appartenenza

e indirettamente alla propria persona il crisma di una vitalità devozionale e forse anche di un'antichità di culto che ne incrementassero il rispetto e l'autorevolezza non tanto presso la Curia romana (ché si sarebbe servito del latino) ma più verosimilmente verso ambienti del clero e del mondo confraternale italiano.

Questo ignoto personaggio potrebbe essere Nicolò Canelles, uomo di grande cultura che introdusse nel 1566 l'attività di stampa in Sardegna; laureatosi a Roma nel 1548 *in utroque iure* (in diritto civile e in diritto canonico) dove aveva condotto i suoi studi, fu bene inserito nella Curia papale all'epoca di Giulio III. Tornato a Cagliari, dove nel 1560 ricopre il titolo di canonico della Cattedrale, continua ad avere in affitto una casa presso Porta Settimiana, nell'area dell'Urbe più intensamente segnata dalla presenza degli isolani. Nel 1567 il Canelles è nuovamente testimoniato a Roma, dove si trova ancora nel maggio del 1568, mentre nell'aprile del 1571 è sicuramente a Cagliari<sup>26</sup>.

Uomo portato ad incidere attivamente nella realtà sociale e culturale, conscio dell'importanza di dar luogo a un'officina tipografica in Sardegna, il Canelles si spese per diffondervi la lingua italiana, non praticata nell'isola e compresa da pochi: a lui si deve la stampa a Cagliari, nel 1569, di una traduzione in italiano del *Catechismo* dell'Auger, il primo libro stampato in italiano in Sardegna.

Oltre alla consapevolezza dell'importanza dell'italiano, o all'interesse per pubblicare in quella lingua, convince a inquadrare la vicenda della stampa con il "ritratto" del Crocifisso di Nicodemo in questo contesto fra Roma e la Sardegna, centrato sulla figura del Canelles, anche la circostanza concomitante che fu proprio lui a pubblicare a Cagliari nel 1576 l'edizione della *Decada de la Passion de Nuestro Redemptor Iesu Christo* composta dal viceré Juan Coloma d'Elda, illustrata dalle immagini del pittore ligure Girolamo Ferra i cui modi, come detto sopra, sono sufficientemente compatibili con quelli manifesti nell'incisione del 1568. Bisogna inoltre tenere presente che la genesi dell'edizione della *Decada* – il migliore prodotto tipografico del '500 in Sardegna – va collocata indietro di qualche anno, e quindi più vicino alla cronologia della stampa londinese (1568): essa risale almeno al 1573, constatato che nel novembre di quell'anno fu rilasciata la prima delle autorizzazioni necessarie alla pubblicazione, quella dell'Inquisitore per la Sardegna monsignor De Lorca. Non si può escludere che l'incisione del

---

<sup>26</sup> Si rimanda per approfondimenti ad A. PILLITTU, *La pittura del '500*, cit., pp. 108-109.

Crocifisso del 1568 sia in relazione a un'eventuale operetta devozionale riguardante il simulacro oristanese, ma non si ha alcuna notizia di una simile pubblicazione, se mai se ne ebbe l'intenzione.

Nei fatti, almeno uno degli autori del *Polittico di Benetutti*, il giovane Michele Raxis, fu con certezza a Roma, fra il 1567 o il 1569 e l'inizio degli anni '70<sup>27</sup>, e quindi – almeno in teoria – li poté conoscere la stampa londinese che poteva circolare nell'ambiente dei sardi; tuttavia, l'impiego di quel Crocifisso a modello per quelli dipinti nei due polittici di Benetutti e di Ozieri intorno al 1575 e la mancanza di sue testimonianze in area italiana lascia credere che i Raxis abbiano conosciuto in Sardegna questa versione del Crocifisso di Nicodemo.

---

<sup>27</sup> Il primo novembre 1567, in procinto di partire da Alcalà la Real alla volta della Sardegna per difendere i propri diritti sull'eredità paterna, il padre di Michele, Pedro Raxis, detta testamento, come usuale in quelle circostanze (cfr. L. GILA MEDINA, *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Granada 1991, p. 249). Il 13 gennaio del 1569 è nuovamente testimoniato ad Alcalà la Real e questo ha portato a fissarne il rientro in quella data (*Ibidem*). In realtà, la partenza ebbe luogo dopo questa ultima data ed entro giugno del 1569, quando Pedro è attestato a Cagliari, cfr. A. PILLITTU, *La pittura del '500*, cit., pp. 129-131. Ma è possibile che, trattenuto Pedro in Andalusia da ignoti motivi, Miguel sia invece partito per Roma già nel 1567.

## APPENDICE FOTOGRAFICA





Fig. 1. *Angelo e Cristo in pietà*, Pietro Cavaro, c. 1518. Collezione privata (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Ilisso Edizioni, Nuoro 1990, fig. 87).

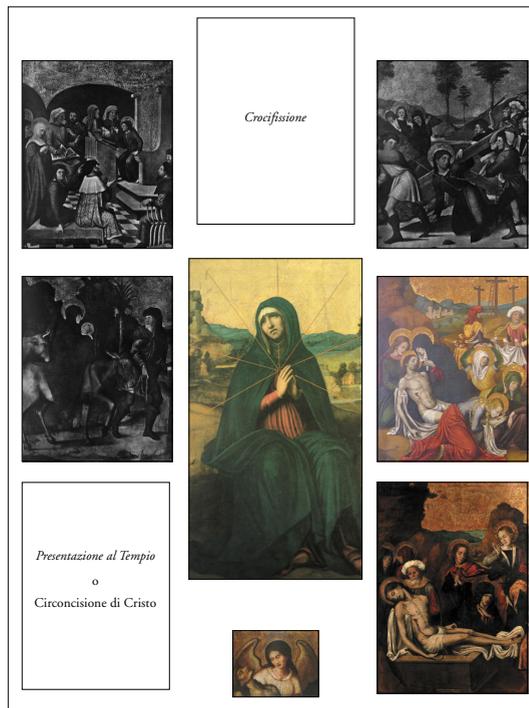


Fig. 2. Ricostruzione ipotetica del *Politico dei Sette Dolori della Vergine*, Pietro Cavaro, c. 1518. Già nella chiesa di Santa Maria di Gesù in Cagliari.



Fig. 3. *Madonna in trono col Bambino*, attr. a Michele Cavaro e Antioco Mainas, c. 1545-1564, collezione privata.



Fig. 4. *Madonna in trono col Bambino*, scomparto del *Polittico dei santi Bartolomeo e Girolamo*, attribuito a Luis Machuca, Pedro Raxis il vecchio e ignoto pittore spagnolo residente a Roma, c. 1545-46, Cagliari, Museo diocesano (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Ilisso Edizioni, Nuoro 1990, fig. 94c).



Fig. 5. *Polittico dei santi Bartolomeo e Girolamo*, attribuito a Luis Machuca, Pedro Raxis il vecchio, e ignoto pittore spagnolo residente a Roma, c. 1545-46, Cagliari, Museo diocesano (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Ilisso Edizioni, Nuoro 1990, fig. 94a).



Fig. 6. *Polittico di San Pedro de Osma*, attribuito a Pedro Machuca, Luis Machuca e collaboratori, c. 1546-1547, Jaén, Sala Capitolare della Cattedrale.



Fig. 7. *Deposizione di Cristo dalla Croce*, Pedro Machuca, terzo decennio del sec. XVI, con interventi di Luis Machuca, 1546-47, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 8. *Madonna col Bambino e i due San Giovannino*, Pietro e Michele Cavarro, c. 1533-35. Palma di Maiorca, collezione privata (da A. Ávila, *Aportación a la obra de Manuel Ferrando*, in «Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"», XLIV, 1991, fig. 2).



Fig. 9. *Compianto sul Cristo deposto*, Ippolito Borghese, c. 1605-1610, Sassari, chiesa del Carmelo (da M. G. Scano, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Ilisso Edizioni, Nuoro 1991, fig. 114).



Fig. 10. *Compianto sul Cristo deposto*, Ippolito Borghese, c. 1601-1603, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.



Fig. 11. *Compianto sul Cristo depresso*, Ippolito Borghese, c. 1601-1603, Bari, Pinacoteca Provinciale.



Fig. 12. *Ritratto del Crocifisso di Oristano*, ambito romano, 1568.

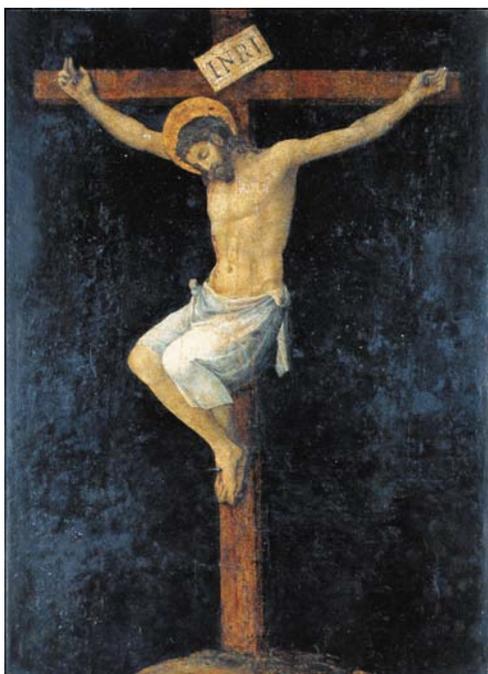


Fig. 13. *Crocifisso*, sesto-settimo decennio del '500. Cagliari, Ufficio del Presidente della Corte d'Appello (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Ilisso Edizioni, Nuoro 1990, fig. 96).

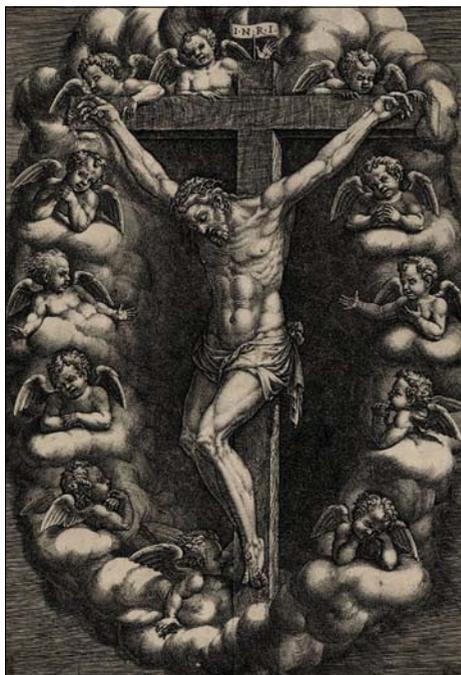


Fig. 14. *Crocifisso con angeli piangenti*, Giorgio Ghisi, ottavo decennio del sec. XVI.

Fig. 15. *Crocifissione*, scomparto del *Polittico della Madonna di Loreto*, Pietro e Michele Raxis, c. 1575. Ozieri, Museo Diocesano di Arte Sacra (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Ilisso Edizioni, Nuoro 1990, fig. 120a).

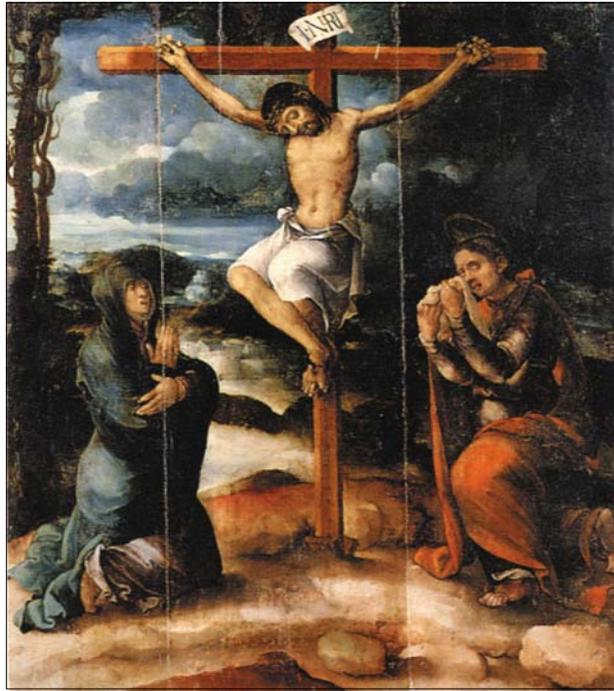


Fig. 16. *Crocifissione*, Pietro e Michele Raxis, c. 1572-1575. Benetutti, chiesa parrocchiale di Sant'Elena imperatrice (da R. SERRA, *Pittura e scultura dal Romanico alla fine del '500*, collana "Storia dell'Arte in Sardegna", Ilisso Edizioni, Nuoro 1990, fig. 125b).



RAIMONDO ZUCCA

IL PALACIUM DOTATO DI (H)ORTUS  
DELLA VILLA LACONI IUDICATUS ARBOREE  
OSSERVAZIONI ARCHITETTONICHE, EPIGRAFICHE E STORICHE<sup>1\*</sup>

SOMMARIO: 1. Palacium curie dicte ville Laconi. - 2. Le fasi architettoniche del castello di Laconi. - 3. La documentazione epigrafica della torre del castello (anni 1008 e 1053). - 4. La dinastia dei de Lacon e l'origine degli arconti-giudici di Sardegna.

1. *Palacium curie dicte ville Laconi.* – Un documento del 1299<sup>2</sup> (sostanzialmente ignorato dalla letteratura scientifica ad eccezione dei contributi di Giuseppe Piras<sup>3</sup>, di Valentina Pintus<sup>4</sup> e di Alessandro Soddu<sup>5</sup>), caratteriz-

---

<sup>1\*</sup> Questo lavoro è dedicato alla carissima Renata Serra, maestra indimenticabile di Storia dell'Arte medievale nell'Ateneo di Cagliari, grazie alla iniziativa di Luisella D'Arienzo, Presidente della Deputazione di Storia Patria della Sardegna, per la celebrazione della memoria di R. Serra.

Lo scrivente esprime il proprio vivo ringraziamento a colleghi e amici per l'aiuto imprescindibile offerto nella redazione di questo lavoro: Giorgio Murru, Valentina Pintus, Giuseppe Piras, Adriana Scarpa, Alessandro Soddu, Pier Giorgio Spanu, Luciana Tocco, la Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio della città Metropolitana di Cagliari e delle province di Oristano e Sud Sardegna (la soprintendente Ing. Monica Stochino, i funzionari architetti Stefano Montinari e Paolo Giovanni Margaritella, i funzionari dell'archivio disegni e fotografico dott. Maria Zedda e Giovanni Pintori), gli Archivi di Stato di Nuoro e Oristano (dott.ssa Maria Cominacini).

<sup>2</sup> P. TOLA, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, I, Torino 1861, sec. XIII, 1° luglio 1299, doc. CXLII, p. 471; E. PALLAVICINO (a cura di), *I Libri Iurium della Repubblica di Genova*, vol. I/7 (Fonti per la Storia della Liguria, XV), Genova 2001, pp. 311-316, nr. 1222: (1299, luglio 31, Genova). Il notaio Loisio Calvo, cancelliere genovese e procuratore dei comuni di Genova e di Sassari, da una parte, e i giurisperiti Giovanni de Panevinis di Cremona, e Guido de Vada, procuratori di Giovanni, visconte de Bas e giudice di Arborea, dall'altra, stipulano una tregua modellata su quella stipulata tra i comuni di Genova e di Pisa di cui al n. 1220. Copia autentica [B], Liber A, c. 499 v.; copia autentica [B'], Duplicatum, c. 190 r. Nel margine esterno di B la seguente annotazione coeva: «Tregua facta inter iudicem Arboree et comune Sassari».

Per le autentiche di B e di B' v. n. 1223. La data è espressa secondo lo stile pisano dell'incarnazione. Edizione: Liber iurium, II, n. 150.

<sup>3</sup> G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie medievali della basilica di San Gavino: contributi preliminari per una rilettura*, in G. PIRAS (a cura di), *Il Regno di Torres 2. Atti di Spazio e Suono 1995-1997*, Sassari 2003, pp. 329-330, n. 67

zato dalla *datatio topica* di Laconi, rivela l'esistenza di un *palacium*<sup>6</sup>, dotato di (*h*)*ortus*<sup>7</sup>, pertinente alla *curia* della *villa* Laconi, dell'*iudicatus Arboree*, costituente una delle residenze del giudice d'Arborea.

---

<sup>4</sup> C. GIANNATTASIO, S.M. GRILLO, V. PINTUS, M.S. PIRISINO, *Castelli Medievali in Sardegna. Sistemi, architetture, tecniche murarie* (Storia della tecnica edilizia e restauro dei monumenti, 12), Roma 2022 (in c.s.).

<sup>5</sup> A. SODDU, *L'aristocrazia fondiaria nella Sardegna dei secoli XI-XII. Cum voluntate et consilio de sos majorales et fideles meos*, in J.-M. Martin, A. Peters-Custot, V. Prigent (eds.), *L'héritage byzantin en Italie (VIII<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*. IV. Habitat et structures agraires, ColLEFR 531, Rome 2017, pp. 145-206 e in particolare n. 34 (<https://books.openedition.org/efr/38920?lang=it>).

<sup>6</sup> Per i *palatia* medievali DU CANGE, s.v. *Palatia regia* (par C. du Cange, 1678), dans du Cange, *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort: L. Favre, 1883-1887, t. 6, col. 098b (<http://ducange.enc.sorbonne.fr/PALATIA>). Sui *palacia* del giudicato d'Arborea, dove è attestata una *curia* cfr. L. MURA, L. SORO, *I luoghi giudicali: dai documenti alle testimonianze archeologiche*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Settecento-Millemila Storia, Archeologia e Arte nei "secoli bui" del Mediterraneo. Dalle fonti scritte, archeologiche ed artistiche alla ricostruzione della vicenda storica. La Sardegna laboratorio di esperienze culturali*, Cagliari 2013, pp. 452-458; 461-462.

<sup>7</sup> DU CANGE, s.v. *Hortus* (du Cange, *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm., Niort: L. Favre, 1883-1887, t. 4, col. 235b (<http://ducange.enc.sorbonne.fr/HORTUS>)). Vedi anche *Hortifer*, *Hortus*, *Curtilis*. *Vetus Charta apud Vadianum, de Monasteriis, etc.*: *Cum curtis clausis, cum Hortiferis, vel pomiferis, vel officinis, quæ ibi esse videntur. L'hortus* cinto da mura è la forma tipica di *giardino medievale*, il cui nome è tratto dal Cantico dei Cantici, 4, 12: *Hortus conclusus soror mea, sponsa, / hortus conclusus, fons signatus*. La descrizione più celebre dell'*hortus* cinto al lato del *palagio* è quella di Boccaccio, *Decamerone*, III giornata, *introduzione*: *Appresso la qual cosa, fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era da torno murato, se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare. E esso avea dintorno da sé e per lo mezzo in assai parti vie ampissime, tutte diritte come strale e coperte di pergolati di viti, le quali facevano gran vista di dovere quello anno assai uve fare: e tutte allora fiorite sí grande odore per lo giardin rendevano, che, mescolato insieme con quello di molte altre cose che per lo giardino olivano, pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente. Le latora delle quali vie tutte di rosai bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse; per le quali cose, non che la mattina, ma qualora il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tócco da quello, vi si poteva per tutto andare. Quante e quali e come ordinate poste fossero le piante che erano in quel luogo, lungo sarebbe a raccontare: ma niuna n'è laudevole la quale il nostro aere patisca, di che quivi non sia abbondevole. Nel mezzo del quale; quello che non è meno commendabile che altra cosa che vi fosse, ma molto più; era un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti ed i nuovi ed i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi, ma ancora all'odorato facevan piacere. Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli iv'entro, la quale,*

Il documento, risalente al tempo del figlio di Mariano II, il giudice arborense Giovanni<sup>8</sup>, è l'unico testo che attesti l'esistenza di un complesso architettonico giudicale di Laconi.

Si tratta della *treugua facta inter iudicem Arboree et comune Sassari*, ossia della tregua tra il giudice arborense e il comune di Sassari modellata su quella stipulata tra i comuni di Genova e di Pisa nell'anno 1299 (1300 in stile pisano, adottato nel giudicato d'Arborea)<sup>9</sup>.

La *treugua* venticinquennale si era resa necessaria poiché la pace tra Genova e Pisa, determinata dalla vittoria genovese sui Pisani presso lo scoglio della Meloria del 1284<sup>10</sup>, non aveva in concreto messo fine ai tentativi militari di rivalsa da parte di Pisa<sup>11</sup>.

Il giudice d'Arborea, in quanto alleato del Comune di Pisa, dovette rinunciare a favore di Pisa a qualsiasi pretesa sul Comune di Sassari ed il contado<sup>12</sup>.

---

non so se da natural vena o da artificiosa, per una figura che sopra una colonna nel mezzo di quella diritta era, gittava tanta acqua e sí alta verso il cielo, che poi non senza dilettevol suono nella fonte chiarissima ricadea, che di meno avria macinato un mulino. La qual poi; quella dico, che soprabbondava al pieno della fonte; per occulta via del pratello usciva, e per canaletti assai belli ed artificiosamente fatti fuor di quello divenuta palese, tutto lo 'ntorniava: e quindi per canaletti simili quasi per ogni parte del giardin discorrea, raccogliendosi ultimamente in una parte dalla quale del bel giardino avea l'uscita, e quindi verso il pian discendendo chiarissima, avanti che a quel divenisse, con grandissima forza e con non piccola utilità del signore due mulina volgea. Il veder questo giardino, il suo bello ordine, le piante e la fontana co' ruscelletti procedenti da quella tanto piacque a ciascuna donna ed a' tre giovani, che tutti cominciarono ad affermare che, se paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, qual bellezza gli si potesse aggiungere.

<sup>8</sup> F.C. CASULA, *Una nota sul giudice Giovanni d'Arborea*, in «Archivio Storico Sardo», XXVII, 1961, pp. 161-168.

<sup>9</sup> O. BANTI, *I trattati fra Genova e Pisa dopo la Meloria fino alla metà del secolo XIV*, in AA.VV., *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. Per il VII centenario della battaglia della Meloria, Genova, 24-27 ottobre 1984*, Atti della Società Ligure di Storia Patria, nuova serie, XXIV/2 (1984), pp. 349-366.

<sup>10</sup> AA.VV., *L'anno della Meloria*, Pisa 1984; M. CAMBI, «*In carcere Ianuentium*». *Fonti e nuovi documenti sul "milieu" carcerario genovese (1284-1300)*, in «Aevum» 90, Fasc. 2 (Maggio-Agosto 2016), pp. 401-416, pp. 402-403, note 3-4, con bibliografia sulla battaglia della Meloria; A. MUSARRA, *1284 La battaglia della Meloria*, Roma-Bari 2020.

<sup>11</sup> G. CARO, *Genova e la sua supremazia sul Mediterraneo (1257-1311)*, II (Atti della Società ligure di storia patria. Nuova Serie, vol. XV (LXXXIX)), Genova 1975, pp. 247-251.

<sup>12</sup> G. CARO, *Genova e la sua supremazia sul Mediterraneo*, cit., pp. 248, 250, n.35. Il comune di Sassari si era sottomesso a Genova il 24 marzo 1294 (*ibidem*, p. 189); F.C.

Il giudice Giovanni d'Arborea investì i giurisperiti *Giovanni de Panevinis di Cremona*, e *Guido de Vada*<sup>13</sup>, con l'atto rogato dai notai *Nicholaus quondam Alamanni Rubei de Pisis* e *Guido (filius) Turchii*, alla presenza dei testimoni *Marçuchus de Lanfrancis quondam domini Mathei* e *Gerardus Rafaldus iudex, filius Bindi Raffaldi*, della stipula della *treugua* con il comune di Sassari (e di Genova), rappresentati dal notaio *Loysius Calvus*, cancelliere genovese. L'atto fu stipulato *in villa Laconi, iudicatus Arboree, in orto palacii curie dicte ville, dominice incarnationis anno millesimo trecentesimo, ipso die kalendarum iulii*, dunque il 1° luglio 1299<sup>14</sup>.

La menzione di un (*h*)*ortus*, connesso al *palacium*, dotato della *curia* giudiciale, impone di credere che i giudici d'Arborea, avessero eletto, come residenza estiva, Laconi, sede di un palazzo giudiciale integrato, verosimilmente, al nucleo fortificato altomedievale di cui permane la torre, con due iscrizioni recanti le *datationes chronicae* 1008 e 1053.

Deve riflettersi sul fatto che la malarica Oristano mal si adattava ad essere sede giudiciale durante l'estate, allorquando si registrava l'acme delle febbri malariche, fatto che suggerì all'Arcivescovo arborense Emanuele Del Carretto conte di Camerana (1746-72)<sup>15</sup> ed al suo successore Antonio Romano Malingri (1772-17769), la costruzione di un vasto palazzo a Laconi, detto *Superga*, non lungi dal castello giudiciale<sup>16</sup>, mai portato a termine<sup>17</sup>.

---

CASULA, *La Sardegna dopo la Meloria*, in *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento*, cit., p. 513.

<sup>13</sup> Sul celebre personaggio e i suoi discendenti cfr. G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie medievali della basilica di San Gavino*, cit., pp. 332-342.

<sup>14</sup> E. PALLAVICINO (a cura di), *I Libri Iurium*, cit., p. 315: Actum in villa Laconi, iudicatus Arboree, in orto palacii curie dicte ville, presentibus dominis Marçucho de Lanfrancis quondam domini Mathei et Gerardo Rafaldo iudice, filio Bindi Raffaldi, testibus ad hec rogatis, dominice incarnationis anno millesimo trecentesimo, indicione duodecima, ipso die kalendarum iulii.

<sup>15</sup> C. PILLAI, *Del Carretto di Camerana*, in F. ATZENI, T. CABIZZOSU (a cura di), *Dizionario biografico dell'episcopato sardo. Il Settecento (1720-1800)*, Cagliari 2005, pp. 93-95.

<sup>16</sup> C. PILLAI, *Malingri* in F. ATZENI, T. CABIZZOSU (a cura di), *Dizionario biografico*, cit., pp. 161-164; A. PASOLINI, *Le collezioni artistiche del Seminario Arcivescovile di Oristano*, in I. SANNA (ed.), *Il Seminario Arcivescovile di Oristano. Studi e ricerche sul Seminario (1712-2012)*, II, p. 268.

<sup>17</sup> Per un sopralluogo del 1779 al palazzo di Laconi del nuovo Arcivescovo Francesco Tomaso Astesan (1778-82), insieme all'architetto Viana, cfr. C. PILLAI *Astesan* in F. ATZENI, T. CABIZZOSU (a cura di), *Dizionario biografico*, cit., pp. 21-24; A. PASOLINI, *Le collezioni artistiche*, p. 269.

In tutti i casi il soggiorno nel luglio in Oristano doveva risultare così poco gradevole da ispirare a Cenne dalla Chitarra d'Arezzo il beffardo luglio in Arestano della "brigata avara senza arnesi" che si contrappone parodisticamente alla "brigata nobile e cortese" dei sonetti dei mesi di Folgòre di San Gimignano:

Di luglio vo' che sia cotal brigata  
en Arestano, con vin di pantani,  
con acque salse ed aceti soprani,  
carne di porco grasso apeverata;  
  
e poi, diretto a questo, una insalata  
di salvi' e ramerin, per star più sani,  
carne de volpe guascotta a due mani  
e, a cui piacesse, drieto cavolata;  
  
con panni grossi lunghi d'eremita:  
e sia sì forte e [sì] terribil caldo  
com'ha il solleone a la finita;  
  
ed un brutto converso per castaldo,  
avaro, che si apaghi di tal vita:  
la moglie a ciaschedun sia'n manovaldo<sup>18</sup>.

Appare probabile che il *palacium* giudicale corrisponda alla fase originaria del corpo sud occidentale del complesso di Laconi. L'appartenenza del palazzo ai Giudici d'Arborea si concluse con la vittoria delle armate aragonesi su quelle arborensi a Sanluri il 1409, e con la conseguente pace di San Martino (Oristano, 29 marzo 1410). L'infeudazione di parte Valenza fu concessa da parte del Re Alfonso il Magnanimo, a Giovanni De Sena, il 7 febbraio 1421, insieme alle ville di Genoni, Nuragus e Nurallao in Parte Valenza e la viscontea di Sanluri e la villa di Decimo in Campidano. Il 15 ottobre 1477 Giovanni (Piccolomini) de Sena fu privato, per felonìa (avendo combattuto per le armi dell'ultimo marchese di Oristano, Don Leonardo de Alagón, del suo feudo e questo venne assegnato il 1° febbraio 1479 dal sovrano Ferdinando d'Aragona a suo zio Enrico Enriquez, che alienò i feudi a favore di Pietro e Luigi Castelvì. Quest'ultimo acquisì dal fratello Pietro il 13 luglio 1495 tutti i beni feudali in questione. Il 24 aprile 1561 il feudo di Laconi fu elevato al rango di Contea, con

---

<sup>18</sup> Cenne della Chitarra in A.F. MASSERA (a cura di), *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, Bari 1920.

la concessione a Don Artaldo Castelvì. Nel 1605, infine, la Contea di Laconi fu trasformata in Marchesato, tenuto da Don Giacomo Castelvì, 1° marchese di Laconi. Nel 1723, alla morte senza prole di Giovanni Francesco Castelvì, fu aperta la causa di successione, che dapprima vide assegnato il marchesato di Laconi a Donna Maria Caterina di Castelvì y Sanjust. Don Ignazio III Aymerich y Brancifort, (1735-†1820) fu il primo Aymerich a divenire marchese (VIII) di Laconi nel 1769. Seguirono Don Ignazio IV Aymerich y Zatrillas, (1766 †1827) (IX marchese di Laconi) e Don Ignazio V Aymerich y Ripoll, (1808-†1881) (X marchese di Laconi)<sup>19</sup>.

Durante il dominio feudale di Laconi dei Castelvì venne inserito in rottura nel paramento murario lo stemma di famiglia (scudo gotico d'azzurro al mastio d'argento torricellato di tre pezzi) che qualificava l'accesso alla torre del castello di Laconi.

Inoltre quando si arrivò all'abolizione dei feudi, nel verbale del 29 maggio 1839, relativo alle trattative tra il marchese di Laconi e l'Avvocato fiscale generale per il riscatto del feudo, vi è la richiesta, tra le altre pretese, di vedersi assegnati in proprietà alcuni stabili che si trovavano nei territori feudali tra cui «la casa baronale di Laconi», ossia il castello laconense, che sarebbe stato abbandonato, dopo un gravissimo incendio, intorno ai tardi anni trenta del XIX secolo, a favore del palazzo neorinascimentale di Gaetano Cima, edificato tra il 1841 e il 1846 in Laconi tra le attuali Piazza Marconi e le vie Roma e S. Ambrogio.

2. *Le fasi architettoniche del castello di Laconi.* – Il documento del 1299, sopra analizzato, si riferisce al *palacium* giudicale di Laconi, ma questo deve inserirsi, evidentemente, in un complesso architettonico, pluristratificato, che riveste il carattere di un castello medievale, benché sul piano documentale non si disponga di una esplicita menzione del termine *castellum* riferito alla struttura di Laconi, forse per la sua origine altomedievale. Tuttavia nella carta della *Sardinia insula* (1550) di Sebastian Münster, insieme alle sette città regie, fortificate (*Calaris, Ecclesiarum civitas, Oristang, Bosa,*

---

<sup>19</sup> V. ANGIUS, *Parte Valenza* in G. CASALIS, *Dizionario geografico, storico, patronimico, statistico di S. M. il re di Sardegna*, XIV, Torino 1846, pp. 220-223; S. AYMERICH DI LACONI, *Castelvì. Signori poi marchesi di Laconi* (<https://www.yumpu.com/it/document/read/16094739/famiglia-castelvi-w-comune-di-laconi>); S. AYMERICH DI LACONI, *Albero genealogico della famiglia Aymerich* ([http://www.araldicasardegna.org/genealogie/alberi\\_genealogicifamiglia\\_aymerich.htm](http://www.araldicasardegna.org/genealogie/alberi_genealogicifamiglia_aymerich.htm)).

*Algher, Sasser, Castru(m) Aragonen(se)*) si presentano, in riferimento al castelliere sardo cinquecentesco, numerosi castelli extraurbani, tra cui quello di Laconi, con schematizzazioni dei singoli fortilizi<sup>20</sup>.

Il rilievo nell'alto medioevo di Laconi è stato posto in evidenza da John Day<sup>21</sup> e, soprattutto, da Jean-Michel Poisson:

L'inventaire des sites fortifiés sur l'ensemble de la surface de l'île permet de distinguer ceux dont on peut proposer de faire remonter l'origine au haut Moyen Age. Par exemple, on sait que les fonctions administratives de la colonie romaine [sic!] de Valentia se sont transmises, après la désertion de certe dernière à la fin de l'Antiquité, à Làconi (Judicat d'Arborea), site perché comportant un château, et lieu d'origine de la famille des harchontes héréditaires dont sont issus les quatre juges sardes aux alentours du X<sup>e</sup> siècle. Dans ce cas, le déplacement devrait être largement antérieur à la première mention du site de Làconi en 1053<sup>22</sup>.

Il primo studioso ad illustrare il castello di Laconi (*ancien manoir*), considerato anche *ancien palais du moyen-âge* è Alberto Lamarmora nel suo *Itinéraire de l'île de Sardaigne* del 1860<sup>23</sup>, che riflette la conoscenza diretta

---

<sup>20</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna (XII-XV sec.)*. *Cronotipologia delle strutture murarie* (Università degli Studi di Cagliari. Dottorato di ricerca. Tecnologie per la conservazione dei beni architettonici e ambientali. SSD: ICAR 19-GEO 09 Ciclo XXVIII. Anno Accademico 2015-2016 [2017], p. 18, fig. 1.

<sup>21</sup> J. DAY, *Castelli, città fortificate e organizzazione del territorio in Sardegna dal secolo dodicesimo al quattordicesimo*, in A. SETTIA, R. COMBA (a cura di), *Castelli, storia e archeologia*, Atti del Congresso (Cuneo, dicembre 1981), Torino 1984, pp. 115-121.

<sup>22</sup> J.-M. POISSON, *Menaces extérieures et mise en défense des zones côtières de la Sardaigne pendant le Haut Moyen âge*, in A. Bazzana (dir.), *Castrum 3. Guerre, fortification et habitat dans le monde Méditerranéen au Moyen âge*, Actes du colloque de Madrid (24-27 novembre 1985), ColLEFR 105, Rome 1988, pp. 56-7.

<sup>23</sup> A. LAMARMORA, *Itinéraire de l'île de Sardaigne*, Turin 1860, pp. 440-442: Le village de *Laconi* est placé au pied occidentale du *Sarcidano*, où ce plateau présente une coupure verticale qui doit avoir plus de cent mètres d'hauteur; car les ruines de palais de l'ancien évêque, que l'on voit au-dessus de *Laconi*, avant d'attendre la cime du plateau, comptent 634 mètres au-dessus du niveau de la mer, tandis que le village se trouve à 524 mètres. C'est pourquoi les eaux, dont abonde le *Sarcidano* de ce côté, tombent en plusieurs endroits en guise de cascades, et elles forment des ruisseaux qui coulent avec fracas; tout cela donne à ce paysage un aspect tout particulier. M. le marquis de *Laconi*, mon collègue au Sénat du royaume sarde et ancien seigneur du lieu, y possède une belle maison de plaisance e surtout un Jardin que l'on peut appeler princier, entièrement de sa création. Les arbres de toute espèce qui l'ornent, plantés avec goût, y ont pris un développement prodigieux, grâce à la bonne qualité du sol, à l'exposition favorable, mais surtout grâce à

del complesso architettonico laconense, visitato nel 1826, 1829, 1838 e 1853<sup>24</sup>, anche per l'amicizia personale del Lamarmora con Ignazio V Aymerich, decimo marchese di Laconi<sup>25</sup>, e suo collega nel Senato del Regno di Sardegna. Il senatore Aymerich<sup>26</sup> fu l'ultimo inquilino del castello, da lui restaurato<sup>27</sup>, prima che un incendio ne devastasse gravemente la struttu-

---

l'abondance des eaux qui arrosent cette localité; car ces eaux courent de tous côtés, même le long du mur naturel et presque vertical, formé par le rocher coupé à pic qui domine cette position. La nature a fait presque à elle seule tous les frais de ce beau parc; elle s'est chargée de fournir ce lieu de grottes avec stalactites, de cascades, et de produire divers accidents du sol qui dans d'autres jardins d'agrément sont l'oeuvre de la main de l'homme. Au milieu de ce même jardin, on trouve les ruines très-pittoresques d'un ancien palais du moyen-âge, ruines réelles et grandioses, que l'art ne saurait pas imiter: en voici un dessin assez exact. Sur la paroi intérieure de porte d'entrée de cet ancien manoir, dans le lieu indiqué dans le dessin ci-dessus par une teinte plus noire que le reste, on lit, en caractères tout à fait barbares, une inscription gravée sur la pierre de taille (*cantone*), qui fait partie de la porte d'entrée. Cette inscription est, sans aucun doute, l'oeuvre de quelque maçon ou d'un sculpteur ignorant; je l'ai réduite avec beaucoup de soin d'un calque exact. Ce serait peine perdue que de vouloir lire en entier et débrouiller cette inscription; mais ce qui est important, c'est la date qu'on y trouve, car elle fixe la reconstruction de cette porte (*retnovatā*) au 14 juillet 1053. Cet édifice compte donc plus de 8 siècles. Les arcs intérieurs et certains ornements des fenêtres qui subsistent encore, paraissent remonter au VIII ou au IX siècle; ce manoir servait probablement de maison de plaisance aux anciens juges d'Arborée. A leur chute, il passa au roi d'Aragon; Ferdinand-le-Catholique le donna, avec autres fiefs de cette contrée, dite *Parte Valenza*, à son oncle D. Enrique; celui-ci le vendit aux seigneurs de Castelvì; il passa ensuite en héritage aux Aymérichs vicomtes de *Sanluri*, comtes de *Villamar* et marquis de *Laconi*; et le représentant actuel de cette famille en est le possesseur. Cette magnifique ruine et la luxurieuse végétation qui l'entoure, font de ce jardin un objet qui, à lui seul, mérite une course tout exprès. La famille de M. le marquis de Laconi y passe une grande partie de l'année et surtout les mois pendant lesquels les autres seigneurs rentrent en ville pour la *malaria* (intemperie); à *Laconi* cette maladie est inconnue.

<sup>24</sup> G. SPANO, *Cenni biografici del Conte Alberto Ferrero Della Marmora, ritratti da scrittura autografa*, Cagliari 1864, pp. 8-9, 12, 17.

<sup>25</sup> G. SORGIA, *Aymerich, Ignazio*, in DBI, 4, 1962 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-aymerich\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ignazio-aymerich_%28Dizionario-Biografico%29/)).

<sup>26</sup> Senatori del Regno di Sardegna: Aymerich di Laconi Ignazio. Nomina il 03/05/1848; Categoria 21: Le persone che da tre anni pagano tremila lire d'imposizione diretta in ragione dei loro beni o della loro industria Relatore: Giuseppe Musio; convalida e giuramento: 12/11/1849 (<https://notes9.senato.it/Web/senregno.NSF/c9a692e20ea5e59dc125785e003c094c/68ef80ae5c630dff:12570690031865f?OpenDocument>).

<sup>27</sup> Scheda biografica di Ignazio V Aymerich y Ripoll: «Don Ignazio V Aymerich y Ripoll, Nato a Cagliari l'11 novembre 1809 e ivi morto il 25 ottobre 1881. Figlio di Ignazio Aymerich e di Giovanna Ripoll, 10° Marchese di Laconi, 8° Conte di Villamar, 15° Vi-

ra<sup>28</sup>, imponendo allo stesso la costruzione del palazzo neo-rinascimenta-

---

sconte di Sanluri, Barone di Ploaghe. Gentiluomo di Camera di Sua Maestà il Re Carlo Alberto. Il 3 marzo 1832 sposò Maria Teresa Pes di San Vittorio, figlia di Giuseppe Pes Quesada, 1° Marchese di San Vittorio, e di Caterina Vivaldi Pasqua figlia del Marchese di Trivigno. Ebbe undici figli [Maria Giovanna; Ignazio; Giuseppe Carlo; Carlo; Mario Enrico; Maria Caterina; Emanuele; Maria Cristina; Pietro; Maria Francesca; Maria Assunta]» ([http://aymerich.altervista.org/aymerich2/Ignazio\\_il\\_Senatore.html](http://aymerich.altervista.org/aymerich2/Ignazio_il_Senatore.html)).

<sup>28</sup> Scheda biografica di Ignazio V Aymerich y Ripoll: «Durante un lungo soggiorno in Francia vi fu un incendio che distrusse il suo Castello [di Laconi], per arricchire il quale aveva portato dalla Francia un bastimento di lussuosissimi arredi. In seguito a questo incendio diede quindi inizio alla costruzione del Palazzo di Laconi, commissionato all'Architetto Gaetano Cima, e terminato nel 1846, e sontuosamente arredato con gli arredi destinati al Castello [tra gli arredi parigini destinati al castello e poi, dopo la distruzione parziale dello stesso, utilizzati nel Palazzo di Laconi si evidenziano i preziosissimi *Papiers Peints* di Alexandre Dufour (D. PRACHE, V. DE BRUIGNAC-LA HOUGUE, *Joseph Dufour. Génie Des Papiers Peints*, Paris 2016) (B. JACQUÉ, G. PASTIAUX-THIRIAT, *Joseph Dufour - Produttore di carta da parati*, Rennes 2011; A. JEANNET, J.-F. GARMIER, *Joseph Dufour: 1757-1827, designer di carta da parati: Mâcon, Musée municipal des Ursulines, 14 maggio-13 giugno 1982*, [catalogue], Mâcon 1982; P. GUINARD, *Joseph Dufour, creator of panoramic wallpaper* in «Revue des Sociétés genealogiques de Bourgogne», 122, 1998, pp. 9-11)]. Influenzato dal soggiorno francese decise di arricchire il nuovo Palazzo alla stessa stregua dei grandi giardini e parchi che impreziosivano i castelli in quel Paese impiantando, nel bosco che sovrasta il borgo e circondava le rovine del Castello, piante preziose e rare provenienti da paesi lontani, creando cascate, viali e fonti che lo hanno reso così un vero parco, unico e particolare» ([http://aymerich.altervista.org/aymerich2/Ignazio\\_il\\_Senatore.html](http://aymerich.altervista.org/aymerich2/Ignazio_il_Senatore.html)); C. FERRANTE, *Ignazio Aymerich, marchese di Laconi e senatore del Regno di Sardegna*, in A. MATTONE, S. MURA (a cura di), *Le inchieste parlamentari sulla Sardegna (1869-1972)*, Milano 2021, pp. 28-29: «[Ignazio Aymerich] seguiva personalmente i lavori di ristrutturazione del vecchio castello di famiglia e poi, in seguito all'incendio che lo distrusse in parte, si preoccupò anche della costruzione del nuovo palazzo e dei giardini che lo circondavano. Sull'andamento dei lavori dava conto e chiedeva consigli al cognato Carlo de Candia, comandante del Real Corpo di Stato Maggiore Generale impegnato nella realizzazione del primo rilevamento del territorio isolano per la formazione della proprietà perfetta<sup>8</sup>». Nella nota 8 si precisa che le informazioni sui lavori nel palazzo di Laconi si trovano nell'epistolario conservato in AstCA [Archivio storico del Comune di Cagliari], Aymerich Famiglia. Epistolario». [Consultazione dello scrivente in data 2 novembre 2022: Epistolario II, fascicolo 1: lettera di Ignazio Aymerich a Carlo de Candia, data a Laconi, lì 30 giugno 1840, in cui si parla del parco; lettera di Ignazio Aymerich a Carlo de Candia, data a Laconi, lì 4 luglio 1840, in cui si parla dei giardini; lettera di Ignazio Aymerich a Carlo de Candia, data a Laconi lì 30 agosto 1841, in cui si tratta di una planimetria (del palazzo?) con la disposizione delle stanze; lettera di Ignazio Aymerich a Carlo de Candia, data a Laconi, lì 17 settembre 1841, in cui si afferma che i lavori della Fab(b)rica, ossia del Palazzo, procedono non molto velocemente in ragione della decorazione del prospetto. Si annuncia inoltre il completamento del piano nobile; lettera di Ignazio Aymerich a Carlo de Candia, data a Laconi, lì 21 settembre 1841, in cui è dichiarato che il terzo piano si terminerà con il

le, su progetto di Gaetano Cima, nell'abitato di Laconi, tra il 1841 e il 1846<sup>29</sup>.

L'incisione delle *ruines très-pittoresques* del castello di Laconi (fig. 1), inserita dal Lamarmora nell'*Itinéraire*, deve riferirsi, probabilmente, alla sua ultima visita del maggio 1853 in Laconi, poiché la veduta del castello in rovina è posteriore al suo distruttivo incendio.

D'altro canto l'incisione dell'*Itinéraire* è sostanzialmente contemporanea alla bellissima veduta di Laconi (fig. 2), caratterizzata dal nuovo Palazzo Aymerich e dall'antico castello in rovina (fig. 3), dovuta al pittore, incisore, scrittore Henri-Pierre-Léon-Pharamond Blanchard (Lyon 1805-Parigi 1873<sup>30</sup> e pubblicata nel 1853<sup>31</sup>.

Solo per influsso del Lamarmora è affermata esplicitamente l'esistenza di un castello a Laconi nell'opera geografica di Gustavo Strafforello del 1895:

Vi si trovano, dentro il parco [di Laconi], le rovine d'antico palazzo o castello, che risale a nove secoli circa e forse villeggiatura dei Giudici d'Arborea<sup>32</sup>.

Nel 1896 Francesco Corona nella sua *Guida storico-artistico-commerciale dell'isola di Sardegna* inserisce, ugualmente, nella notizia sul parco di Laconi il riferimento al castello «fondato verso il 1503 [errore di stampa per 1053], già villeggiatura dei giudici d'Arborèa»<sup>33</sup>.

---

retto prima del maltempo; lettera di Ignazio Aymerich a Carlo de Candia, data a Laconi, lì 9 luglio 1844, in cui si dichiara che la Fab(b)rica è ultimata, mente i pittori dipingono le camere; anche la cornice della cappella è terminata. Nella lettera si presentano schizzi del Marchese relativi alla recinzione anteriore del palazzo; lettera di Ignazio Aymerich a Carlo de Candia, data a Laconi, lì 29 giugno 1847, contenente un foglietto con elenco dei servizi in porcellana inglese del Palazzo].

<sup>29</sup> A. DEL PANTA, *Un architetto e la sua città. L'opera di Gaetano Cima (1805-1878) nelle carte dell'Archivio comunale di Cagliari*, Cagliari 1983, pp. 228-229, figg. 166-169; F. MASALA, *Architettura e arte a Laconi*, in G. CAMBONI, *Laconi alle porte della Barbagia*, Cinisello Balsamo 1993, pp. 108-109.

<sup>30</sup> M. BRYAN, *Blanchard, Henri Pierre Léon Pharamond*, in R.E. GRAVES (ed.), *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers (A-K)*, I, London 1886<sup>3</sup>.

<sup>31</sup> H.-P.-L.-PH. BLANCHARD, *Laconi. Île de Sardaigne*, in «L'Illustration. Journal Universel», XXII, nr. 542 (16 luglio 1853). Cfr. L. PILONI, *La Sardegna nelle incisioni del secolo XIX*, Cuneo 1961, tav. XXIV.

<sup>32</sup> G. STRAFFORELLO, *La patria. Geografia dell'Italia. Sardegna, Corsica, Malta, i mari d'Italia*, Torino 1895, p. 181.

<sup>33</sup> F. CORONA, *Guida storico-artistico-commerciale dell'isola di Sardegna*, Bergamo 1896, p. 283.

Nel 1905 Tommaso Casini inserisce al nr. 1 l'iscrizione della torre del castello di Laconi, sulla base del *fac-simile* del Lamarmora, con nuove proposte di lettura<sup>34</sup>.

Lo studio dell'epigrafe della torre del castello laconense del Lamarmora e del Casini fu alla base dell'indagine di Dionigi Scano sul castello di Laconi, basata sull'autopsia del monumento, insufficiente, tuttavia, all'individuazione dell'epigrafe. Lo Scano affrontò l'analisi epigrafica-architettonica del castello in due lavori contemporanei editi nel 1907, uno relativo ai *Castelli medioevali in Sardegna*<sup>35</sup>, l'altro alla *Storia dell'arte in Sardegna*<sup>36</sup>.

Non essendo riuscito a rinvenire l'epigrafe della torre ed in rapporto all'apografo dell'*Itinéraire* lo Scano attribuiva l'iscrizione ad un maldestro scalpellino del XV secolo ed a una, conseguente, erronea lettura del Lamarmora. Inoltre per quanto attiene alle «parti decorative [del castello], che il La Marmora assegnava al(l')VIII o IX secolo sono indubbiamente dovute ad artefici aragonesi. Certe finestrine, che nelle forme gotiche ricordano le linee eleganti delle costruzioni moresche di Granada, di Toledo, di Cordova, e d'altre città di Spagna, si possono osservare in molti edifici aragonesi dell'isola ed in special modo nella cosiddetta Torre di Ghilarza, che è un avanzo di casa patrizia»

Nel 1933 Raimondo Carta Raspi dedicò una pagina ed una veduta del fotografo Dallay al castello di Laconi, limitandosi a ripetere l'edizione del Casini dell'iscrizione, attribuita al Lamarmora, ed esprimendo dubbi sulla *datatio chronica* del 1053, corretta in 1503, benché ammetta la possibilità di una ricostruzione del castello che «poté servire anche di casa signorile fortificata»<sup>37</sup>.

Nel 1937, a causa delle condizioni di avanzato degrado del castello di Laconi, causato dall'incendio degli anni Trenta del XIX secolo e dell'abbandono da parte del Marchese di Laconi Ignazio V Aymerich, la Soprintendenza alle opere d'Antichità e d'Arte della Sardegna intervenne con un vasto progetto di ripristino delle strutture murarie, a cura di Angelo Vicario<sup>38</sup>, in ap-

---

<sup>34</sup> T. CASINI, *Le iscrizioni sarde del Medioevo*, in «Archivio Storico Sardo», I, 1905, p. 308, nr. 1.

<sup>35</sup> D. SCANO, *Castelli medioevali in Sardegna*, Cagliari-Sassari 1907, pp. 7-8.

<sup>36</sup> D. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Cagliari-Sassari 1907, pp. 387-388.

<sup>37</sup> R. CARTA RASPI, *Castelli medioevali di Sardegna*, Cagliari 1933, p. 59.

<sup>38</sup> A. VICARIO, *Laconi: Castello*, in «Le Arti», I, fasc. II, dicembre 1938-gennaio 1939, pp. 212-213.

plicazione alla Carta di Atene del 1931 ed alla Carta italiana del restauro del 1932<sup>39</sup>.

Come osservato da Alfredo Ingegno, il progetto prevedeva «la rimozione di alcuni tratti di muratura pericolante, il consolidamento di altri tratti di muratura recuperabile, la sua ricostruzione col materiale derivante dalle demolizioni, alcune sostituzioni di pietre lavorate relative alle finestre trilobate e infine la realizzazione di catene di calcestruzzo per il rinforzo di altre strutture murarie strapiombate, ma ancora recuperabili»<sup>40</sup>. Il restauro ha restituito un aspetto consolidato di un castello medievale ed aragonese allo stato di rudere, secondo la teoria del «restauro di completamento»<sup>41</sup>. L'inserzione di mensoloni in riolite lungo l'estremità superiore dei quattro lati del vano palaziale induce a credere che il progetto potesse prevedere la realizzazione della copertura mediante capriate lignee, impostate sulla sequenza di mensoloni<sup>42</sup> (figg. 4-6).

Il castello con l'annesso parco venne dichiarato di importante interesse storico-architettonico il 6 giugno 1978 (fig. 7), ai sensi della L. 1089 del 1° giugno 1939<sup>43</sup>, mentre il Parco e annessi giardini di collegamento tra il palazzo Aymerich di Laconi e lo stesso Parco, per una estensione di 24 ettari, impiantato dal marchese di Laconi Ignazio V Aymerich negli anni quaranta del XIX secolo, era stato vincolato ai sensi della L. 778 dell'11 giugno 1922, con notifica ministeriale del 20 agosto 1924<sup>44</sup> (fig. 8). Un ulteriore vincolo

---

<sup>39</sup> Sulla figura dell'arch. Angelo Vicario, laureatosi all'Università di Roma sotto il magistero di Gustavo Giovannoni, cfr. S. MARCHINU, *La conoscenza nel progetto di restauro. Un'applicazione sull'architettura dei castelli in Sardegna tra analisi del costruito e storia dei restauri*, Tesi di dottorato in Architettura e ambiente, Università degli studi di Sassari, XXX ciclo, AA. 2017-2018. Relatore Bruno Billeci, pp. 146-147 (<https://core.ac.uk/download/pdf/196515483.pdf>).

<sup>40</sup> A. INGEGNO, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna*, Oristano 1993, p. 320, scheda 83. Per una discussione sulla teoria del restauro dei castelli in Italia cfr. C. MARIOTTI, *Il restauro dei castelli in Italia: 1964-2014*, Alma Mater Studiorum. Univ. di Bologna. Dottorato di ricerca in Architettura. Ciclo XXIX, AA. 2016-2017, Relatori G. Leoni, A. Ugolini [2017] ([http://amsdottorato.unibo.it/8154/1/mariotti\\_chiara\\_tesi.pdf](http://amsdottorato.unibo.it/8154/1/mariotti_chiara_tesi.pdf)).

<sup>41</sup> S. MARCHINU, *La conoscenza del progetto di restauro*, cit., p. 147.

<sup>42</sup> G. SANNA, *Il Castello di Laconi: storia e restauri*, Tesi di Laurea, Relatore Bruno Billeci, Univ. di Sassari, A.A. 2015-2016; sulla teoria del restauro applicata al Castello di Laconi è importante lo studio di S. MARCHINU, *La conoscenza nel progetto di restauro*, cit., pp. 138-139, n. 57; 147.

<sup>43</sup> [http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1060646/ICCD13906035\\_00048068.pdf](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1060646/ICCD13906035_00048068.pdf).

<sup>44</sup> [https://www.sardegna.territorio.it/documenti/6\\_477\\_20170614115002.pdf](https://www.sardegna.territorio.it/documenti/6_477_20170614115002.pdf).

del lecceto Aymerich ad oriente del parco vincolato nel 1924 venne imposto con D.M. 10 dicembre 1958, ai sensi della L. 1497 del 29 giugno 1939<sup>45</sup>. Una nuova estensione del vincolo ai sensi della L. 1497 del 29 giugno 1939, a comprendere l'abitato di Laconi e i quadri naturali e geologici del territorio, proposta dalla Commissione provinciale per la tutela delle bellezze naturali di Nuoro nella seduta del 10 gennaio 1967, è stata decretata con la Dichiarazione di importante interesse pubblico dal Ministero della pubblica Istruzione (D.M. 6 maggio 1968, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica italiana, del 31 maggio 1968, nr. 137)<sup>46</sup>. Il Parco venne acquistato dalla Regione Sardegna nel luglio 1990, mentre il Palazzo Aymerich di Laconi fu acquisito dal Comune di Laconi e destinato, dopo il restauro, nel 2010, a sede del *Menhir Museum. Il museo della statuaria preistorica in Sardegna*. Il bellissimo giardino dei marchesi Aymerich, esteso due ettari, che funge da cerniera tra il Palazzo del Cima e il Parco con il castello, è ancora di proprietà privata.

Un'analisi storico-architettonica della struttura fortificata di Laconi fu condotta dal Soprintendente ai Monumenti di Cagliari, Renato Salinas, nel 1960, che distingue una torre romanica datata su base epigrafica al 1053, un corpo aragonese del secolo XVI ed un portico seicentesco aggettante sui lati sud ovest e sud est del complesso preesistente<sup>47</sup>.

Tale lettura è sostanzialmente ripetuta da Foiso Fois in una breve nota sul castello di Laconi inserita nel volume postumo sui *Castelli della Sardegna medioevale*<sup>48</sup>. Nel 1992 Giuseppe Spiga ascrive alcuni elementi architettonici ad una data anteriore all'XI secolo, in relazione alla erronea lettura di Lamarmora della *porta retnovata* (sic), mentre considera quattrocentesco il corpo di fabbrica con mostre gotico-aragonese delle bucatore del piano nobile sud occidentale<sup>49</sup>.

Barbara Fois in uno studio del 1993 affronta, per la prima volta, il problema del castello di Laconi sia sul versante storico, sia su quello architettonico, rilevando l'assenza di qualsiasi riferimento ad un castello Laconi nei

---

<sup>45</sup> [https://www.sardegna.territorio.it/documenti/6\\_477\\_20170614120151.pdf](https://www.sardegna.territorio.it/documenti/6_477_20170614120151.pdf).

<sup>46</sup> <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1968/05/31/137/sg/pdf>.

<sup>47</sup> R. SALINAS, *L'evoluzione dell'architettura in Sardegna nel Seicento*, in «Studi Sardi», XVI, 1958-59, pp. 417-421.

<sup>48</sup> F. FOIS, *Castelli della Sardegna medioevale*, a cura di B. Fois, Cinisello Balsamo 1992, pp. 167-171.

<sup>49</sup> G. SPIGA, *Breve profilo storico del castello arborense di Laconi*, in F. FOIS, *Castelli*, cit., p. 170.

documenti medievali, anche nel caso in cui, nell'atto di pace 1388, la sottoscrizione degli *juratos* delle ville della *Parte Valenza* avvenne a Laconi. L'iscrizione della torre conduce comunque Barbara Fois ammettere l'esistenza di una fortezza a Laconi almeno nell'XI secolo<sup>50</sup>.

Nel 2000 Francesco Cesare Casula inserisce nel suo *DISTOSA* una ampia scheda sul castello di Laconi, dove, tra l'altro, discute per la prima volta l'incongruenza nell'epigrafe tra la *datatio chronica* del 1053 e la VII indizione (anziché la VI)<sup>51</sup>.

Ad innovare la discussione sull'esistenza stessa di un castello giudicale di Laconi è intervenuta l'indagine archeologica, diretta dal Direttore del Museo di Laconi, Giorgio Murru, preliminarmente edita nel volume curato dalla Soprintendenza Archeologica di Sassari e Nuoro e dalla XIII Comunità Montana Sarcidano-Barbagia di Seulo, nel 2001<sup>52</sup> e pubblicata estesamente dallo stesso autore nel volume *Roccas. Aspetti del sistema di fortificazioni in Sardegna*, nel 2003<sup>53</sup>.

L'analisi del complesso architettonico, di cui viene data per la prima volta una planimetria completa, individua un impianto composto «di tre corpi principali disposti lungo gli assi rettilinei di una figura geometrica quadrangolare irregolare, attualmente mancante del lato nord-orientale. La disposizione dei volumi implica la presenza al centro di una grande corte»<sup>54</sup>.

Lo scavo, condotto a cura della Soprintendenza ai Beni Ambientali, Artistici, Architettonici e Storici di Sassari e Nuoro con la direzione scientifica di G. Murru, articolato in cinque campagne (estate 1988, 1989, 1990, 1991<sup>55</sup> e autunno 2000<sup>56</sup>), ha riguardato i settori A (prime quattro campagne), B e D (campagna 2000) del castello.

---

<sup>50</sup> B. FOIS, *Il Medioevo*, in G. CAMBONI, *Laconi alle porte della Barbagia*, cit., pp. 66-71.

<sup>51</sup> F.C. CASULA, *Laconi (Laconi, in Parte Valenza), castello di*, in «Dizionario Storico Sardo», Sassari 2000, pp. 821-822.

<sup>52</sup> G. MURRU, *Il castello medioevale di Laconi* in M. SANGES (a cura di), *L'eredità del Sarcidano e della Barbagia di Seulo, patrimonio di conoscenza e di vita*, Muros s.a., pp. 71-72.

<sup>53</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi. Studi e ricerche*, in S. CHIRRA, *Roccas (2). Aspetti del sistema di fortificazione in Sardegna. Atti degli incontri sui castelli di Sardegna (2002) dell'Arxiu de Tradicions*, Oristano 2003, pp. 145-167.

<sup>54</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 148.

<sup>55</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 152.

<sup>56</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 154.

Nell'ambito dell'incastellamento della Sardegna, insieme ai contributi più tradizionali storico-architettonici e archeologici, registriamo l'innovativo approccio, transdisciplinare, degli studiosi del Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura (DICAAR) dell'Università di Cagliari (Progetto: *Tecniche murarie tradizionali: conoscenza per la conservazione e il miglioramento prestazionale* [responsabile scientifico Caterina Giannattasio]), svolto da una équipe di giovani studiosi, che si è avvalso della competenza, nell'ambito della *mineral chemistry*, di Silvana Maria Grillo, docente dello stesso DICAAR. Il progetto ha avuto un ambito privilegiato di ricerca nel castelliere della Sardegna, con puntuale riferimento alle architetture al sistema cronotipologico delle strutture murarie e all'analisi dei materiali e delle materie artificiali utilizzate nei castelli<sup>57</sup>.

I più recenti contributi sull'analisi architettonica, delle tecniche costruttive, e dei materiali del castello di Laconi si devono alla giovane ricercatrice del Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura dell'Università di Cagliari Valentina Pintus<sup>58</sup>. Ad essi faremo riferimento nella descrizione dell'impianto originario e delle varie fasi architettoniche del castello di Laconi:

L'impianto del castello a pianta trapezoidale (?), assegnabile tra l'XI e il XIV secolo (con rifacimenti aragonesi e barocchi), è costituito dai seguenti corpi costruttivi, disposti lungo le mura esterne (conservate scarsamente) a definire un castello di notevoli dimensioni esteso in lunghezza, come negli esempi di Montiferru-Cu-

---

<sup>57</sup> C. GIANNATTASIO, S.M. GRILLO, V. PINTUS, M.S. PIRISINO, *Castelli Medievali in Sardegna*, cit. Tra i contributi più recenti si citano quelli di Valentina Pintus (V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit.; V. PINTUS, *Historical Defensive Architecture in Southern Sardinia. Chrono-typological Classification of Masonries (12th-15th Century)*, «ArcHistoR», IV (2017), 8, pp. 132-173) e Maria Serena Pirisino (M.S. PIRISINO, *Architettura fortificata del Nord Sardegna. Cronotipologie murarie (XII-XV secolo)*/Fortified Architecture in Northern Sardinia. Masonry chronotypologies (12th-15th centuries), Tesi di dottorato di ricerca in Ingegneria Civile e Architettura, XXIX ciclo, coordinatore: R. Deidda, tutors scientifici: C. Giannattasio, S.M. Grillo, A. Hartmann Virnich, Università degli Studi di Cagliari, 2017; M.S. PIRISINO, *Percorsi di conoscenza per il patrimonio fortificato della Sardegna settentrionale (XII-XV secolo)*. *Architettura, materiali e tecniche murarie*, in «ArcHistoR», IV (2017), 7, pp. 154-189).

<sup>58</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., pp. 18, 42, 45, 47, 52, 57, 59-63, 66, 139, 153, 160, 163, 166, 179-180, 183-184, 186, 188, 194, 214, in particolare pp. 228-232; V. PINTUS, *Historical Defensive Architecture in Southern Sardinia. Chrono-typological Classification of Masonries (12th-15th Century)*, «ArcHistoR», IV (2017) n. 8, pp. 136, 149, 156, 157; V. PINTUS, *Il castello di Laconi*, in C. GIANNATTASIO, S.M. GRILLO, V. PINTUS, M.S. PIRISINO, *Castelli Medievali in Sardegna*, cit.

glieri, Medusa-Samugheo, Gioiosa Guardia-Villamassargia, Quirra-Villaputzu<sup>59</sup> (figg. 9-11).

A) Orientamento NE/SO. Il corpo A rettangolare (m 16, 3 x 5, 5) presenta alla estremità SO una torre quadrata con almeno due piani, provvisti rispettivamente di una bucatina centinata sul lato SO il primo, e di una bucatina rettangolare, mediana, sul prospetto sud orientale il secondo, documentata dal Lamarmora<sup>60</sup>. Lo spessore murario della torre impedisce di ipotizzare una scala interna per raggiungere i piani superiori, sicché è probabile che esistesse una scala all'interno del vano A a ridosso del lato NE della torre.

La torre è dotata di due iscrizioni, incise la prima su due conci, dello stipite sinistro dell'arco d'ingresso nord occidentale, la seconda su un concio del prospetto sud orientale, a sinistra dell'ingresso alla corte interna, che rispettivamente attestano due *datationes chronicae* del MVIII e del MLIII. La torre è traforata da una porta con arco a tutto sesto in conci su ognuno dei due prospetti, esterno (a NO) ed interno (a SE), che presenta una copertura archivoltata (figg. 12-13).

La struttura muraria è a duplice paramento di «filari paralleli e orizzontali di conci squadrati [in riolite] alternati a lastre, pseudo-isodome» (Tipo di muratura 1.1.D)<sup>61</sup>. Lo scavo archeologico «in prossimità dello spigolo ovest [del corpo A]» ha documentato un livello, con ceramica Valenzana della seconda metà del Trecento, su cui sembrerebbero poggiare le fondazioni della struttura. Il livello, tuttavia, appare rimestato, poiché superiormente si sono acquisiti frammenti di maiolica arcaica pisana<sup>62</sup>, ceramiche altomedievali, romane repubblicane e imperiali, un'ansa a gomito rovescio nuragica del Bronzo Finale 2, e un vaso decorato della cultura del neolitico finale di Ozieri<sup>63</sup> (fig. 14).

B) Orientamento NE/SO. Il corpo B rettangolare (7, 6 m x 5, 5), proseguendo la stesura del corpo A, si addossa al prospetto SO della torre ed a quello NE del mastio C.

La struttura muraria è pochissimo conservata ad eccezione del muro SE con una finestra ad arco inflesso di tipo gotico-aragonese, ed uno stretto ingresso con soglia, forse in corrispondenza della bucatina con due piedritti e arco a tutto sesto in conci lapidei, presente nell'illustrazione dei ruderi del castello dell'*Itinéraire* del

---

<sup>59</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., pp. 159-161 (tipo II).

<sup>60</sup> A. LAMARMORA, *Itinéraire*, cit., p. 441, fig. 25.

<sup>61</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 229. Per il tipo di muratura p. 199.

<sup>62</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., pp. 71-72. Per la individuazione della maiolica arcaica pisana faccio riferimento ad una comunicazione personale dell'autore dello scavo (13 settembre 2022).

<sup>63</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 153.

Lamarmora<sup>64</sup>. Lo scavo del vano nell'autunno 2000 ha messo in luce un pavimento, parzialmente conservato, di piccoli laterizi quadrati, allettati su un battuto di calce. Su questo pavimento è stata sistemata tardivamente una vasca poligonale, di venti lati (ecosaedro), all'esterno (larghezza m 1,80), e circolare all'interno, di lastre di riolite, connesse superiormente da grappe a U in ferro. Una foto del prospetto NE del palazzo C, conservata nell'archivio fotografico della attuale Soprintendenza Archeologia, Belle Arti, Paesaggio della città metropolitana di Cagliari e delle province di Oristano e del Sud Sardegna (sezione Belle Arti), risalente probabilmente agli anni venti del secolo XX, ci mostra la possibile ammorsatura al prospetto NE del corpo C, della volta a botte di copertura del corpo B, che potrebbe avere avuto due livelli (fig. 15).

Sul fondo della vasca è fissata una piastra quadrata in ferro (cm 4 x 4), dotata di un foro pervio, utilizzato, secondo lo scavatore Giorgio Murru per imperniarvi una macina destinata alla molizione, evidentemente in un momento finale d'uso dell'ambiente, in cui lo stesso era stato rifunzionalizzato per attività produttive<sup>65</sup>, mentre la mostra del finestrone suggerisce, per l'età aragonese, un uso palaziale (fig. 16).

C) Orientamento NO/SE. Il corpo C, di pianta trapezoidale (m 20,3 x 6,6) (fig. 17), con il lato breve SE non ortogonale ai prospetti SO e NE, si compone di due piani: il pianterreno è scandito da quattro ambienti (C1, C2, C3, C4), voltati a botte, paralleli, disposti lungo l'asse NO/SE, con accesso sul prospetto NE della struttura. Esclusivamente la porta di C3 è stata tamponata e sostituita da una finestrella con grata in ferro, forse legata all'uso di carcere feudale. I vani C1/C2 e C3/C4 sono accessibili tra di loro mediante una bucatura aperta nei rispettivi muri di tramezzo. Il vano C2 dotato di un ingresso centinato, in conci di riolite, dispone anche di una piccola porta coassiale sul muro SO che immette in uno spazio ipetrale, sul quale torneremo.

L'ambiente C4 riceve luce anche da una finestra con arco inflesso di modi gotico-aragonesi sul lato SE.

Il piano superiore è accessibile mediante una scalinata perpendicolare al prospetto NE, e addossata al lato SE dell'ambiente B, realizzata in gradini modanati sul lato SE, in calcare dolomitico laconense (tranne uno scalino di riolite, forse di restauro).

L'ambiente superiore è un salone, privo di tramezzi, di mq 103 di superficie, con una serie di affacci, alcuni con modanature gotico-aragonesi, tutti realizzati in conci di riolite, sui quattro prospetti.

Principiando dal prospetto NE, in corrispondenza della scalinata, si apre la porta d'ingresso al piano nobile, centinata su due piedritti in conci di riolite. Segue,

---

<sup>64</sup> A. LAMARMORA, *Itinéraire*, cit., p. 441, fig. 25. L'interpretazione del disegno è di G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 158.

<sup>65</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., pp. 154-155, 165, fig. 10.

in senso orario, una bucatura che doveva immettere al terrazzo del portico. Tale ingresso presenta una mostra ad arco polilobato e inflesso. Chiudono il prospetto NE due finestre, la prima centinata, la seconda piattabandata. Il prospetto corto di SE è dotato di un finestrone con mostra ad arco polilobato e inflesso, dotato di due brevi sedili contrapposti.

Il prospetto SO dispone di due bucatore: al centro una grande finestra con mostra ad arco polilobato e inflesso, provvista di due brevi sedili contrapposti e a destra di questa una bucatura ad arco ribassato che immette su un poggiolo.

Infine il prospetto NO è traforato da un finestrone con mostra ad arco polilobato e inflesso, provvisto di due brevi sedili contrapposti.

L'assenza di camini, forse caduti al momento dell'incendio dei conseguenti crolli, non consente di comprendere le modalità di riscaldamento del vasto ambiente.

L'unico elemento di servizio è costituito da una mostra in conci di riolite ad arco inflesso (incastonata nel prospetto SO tra lo spigolo S e la bucatura con finestra e sedili), che incorpora un bacino rettangolare, ad angoli arrotondati, dotato inferiormente di due basamenti con incavo circolare da assegnare forse a anfore (*broccas*) per la conservazione dell'acqua.

La struttura muraria del prospetto NO (I fase) «è realizzata in conci squadrati apparecchiati in filari orizzontali e paralleli, a formare una tessitura pseudoisodoma, alternando filari che presentano scarti elevati tra i valori delle rispettive altezze. La muratura in oggetto configura un cantonale che si sviluppa a tutta altezza con le stesse caratteristiche» (Tipo murario 1.1.B, XII sec.)<sup>66</sup>.

L'ammorsatura angolare delle murature (cantonale) si individua ai quattro angoli della fabbrica laconense, benché è probabile che a prescindere dal settore NO vi sia stata un'opera di ricucitura delle strutture nel corso del restauro di Angelo Vicario nel 1937, anche con il rifacimento delle parti distrutte in seguito all'incendio e ai crolli.

Sul prospetto SO (piano 1) «la muratura è a cantieri orizzontali realizzata con bozze di forme e dimensioni eterogenee disposte in posizione variabile» (tipo murario 3.1.E, XIV-XV sec.)<sup>67</sup>. Sullo stesso prospetto SO (piano 2) «la muratura è realizzata con l'impiego di blocchi e zeppe di dimensioni e forme mediamente omogenee. I blocchi disposti in posizione prevalentemente orizzontale sono apparecchiati in corsi sub-orizzontali, seppure talora si riscontri la presenza di alcuni lapidei inseriti in posizione verticale» (tipo murario 2.2.B, XIII-XIV sec.)<sup>68</sup>.

Infine all'interno del piano 1, «la muratura a cantieri orizzontali realizzata con impiego prevalente di bozze di forma e dimensioni eterogenee, apparecchiata a can-

---

<sup>66</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 230. Per il tipo murario p. 204.

<sup>67</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 230. Per il tipo murario pp. 207, 209.

<sup>68</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 230. Per il tipo murario p. 204.

tieri con inserimento di zeppe e abbondante malta di allettamento» (tipo murario 3.1.A, XIII sec.)<sup>69</sup>.

I dati cronotipologici delle murature del corpo C propongono una forbice cronologica compresa tra il XIII e il XV secolo. Le bucatore con mostre gotico-aragonese sembrerebbero pertinente al XVI secolo piuttosto che al XV<sup>70</sup>.

- D) Orientamento NE/SO. Il corpo D, di impianto rettangolare (m 40, 7 x 6, 1), articolato in tre ambienti D1, D2, D3, si addossa a E sul prospetto dell'ambiente C4 (pian terreno), descrivendo con quello un angolo ottuso. Il prospetto NO presenta due accessi in rapporto al vano D1; questo è dotato di due archi ribassati (uno solo conservato per intero) impostati su pilastri quadrangolari. Il vano D2, privo di luci, parrebbe essere una cisterna, provvista all'interno di un doccia e che immette acqua in una vaschetta rettangolare, forse per assicurare il deposito delle impurità. Infine il vano D3 è dotato dell'imposta di due pilastri per gli archi ribassati, non più esistenti.
- E) In funzione del palazzo C fu eretto, probabilmente, nel primo Seicento, un porticato E, sviluppato dal lato SE della scalinata d'accesso al primo piano del palazzo lungo il prospetto NE del corpo C, per m 7, 4 (largh. interna m 1, 8), proseguendo poi, in parallelo con il prospetto NO del vano D1, per altri m 21, 6 (largh. interna m 2, 5). Il portico si sviluppa in una sequenza di archi ribassati (con luce di m 1, 9), di cui uno solo superstite, mentre nel 1937 erano ancora in piedi quattro archi<sup>71</sup>, impostati su pilastri con capitelli a base quadrata, dotati di triplice modanatura. La copertura del porticato era data da un tavolato che sosteneva un terrazzo, accessibile dalla grande porta ad arco polilobato del piano superiore del corpo C.
- F) La planimetria del castello redatta nel corso degli scavi della soprintendenza del 2000 restituisce una vasta aerea cinta a SO del corpo C e a NO dei corpi B e C. L'indagine delle strutture della cinta muraria, condotta nei mesi di settembre-ottobre 2022, ha evidenziato un muro ricostruibile per una lunghezza di m 16, 1, orientato NO/SE, che si diparte dal corpo B, in aderenza con il lato NE della torre, che piega ad angolo acuto in direzione S, per una lunghezza ipotizzabile di m 27, 5,

---

<sup>69</sup> V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 230. Per il tipo murario p. 204.

<sup>70</sup> I confronti si istituiscono con il castello Siviller di Villasor, il *donjon* di Ghilarza, il chiostro del monastero di Santa Chiara - Cagliari. Per il Quattrocento F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, collana "Storia dell'arte in Sardegna", Nuoro, Ilisso, 1994, pp. 63 (scheda 16), 66, n. 83; G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 148; V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 66; una datazione ribassista al Cinquecento in R. SALINAS, *L'evoluzione dell'architettura*, cit., p. 419; B. FOIS, *Il medioevo*, cit., pp. 68, 71.

<sup>71</sup> A. INGEGNO, *Storia del restauro*, cit., p. 320.

quindi, descrivendo un angolo retto, il muro si dirige verso E per una lunghezza di m 27, 9, ed infine piega ad angolo retto, per m 8, 1, verso lo spigolo S del corpo C.

L'area cinta dal muro che abbiamo descritto è estesa mq 464, determinata dalla sommatoria della superficie del settore quadrangolare F1 a NO dei corpi B e C (mq 190) e da quella del settore rettangolare F2 a SO del corpo C (mq 274).

I due settori, il primo in piano a quota m 561, il secondo in pendio tra le quote 560 e 558, in cui affiora in alcuni tratti il livello geologico calcareo, sembrano suddivisi da un'ulteriore spessa muratura, forse gradata, che avrebbe consentito agevolmente di raggiungere il livello inferiore.

All'angolo O della muratura la struttura si conserva in elevato per m 3, in conci di riolite quasi isodomi, con un barbacane, costituito da una conduttura in riolite verde, chiusa superiormente da lastre ugualmente in riolite, che trapassano la struttura muraria.

Sulla base della xilografia di Laconi dovuta al Blanchard (1853)<sup>72</sup> osserviamo che l'area cinta da mura (F) potrebbe identificarsi con l'(*h*)*ortus* del *palacium* giudicale. Tale *hortus* parrebbe serrato da una robusta cortina muraria con due torri, una delle quali parrebbe la struttura residua in conci di riolite dell'angolo ovest della muratura.

Non può escludersi che il canonico pozzo o fontana dell'(*h*)*ortus* medievale possa riconoscersi nel puteale ottagonale collocato nella corte centrale del castello, forse in attesa di un suo riutilizzo nel palazzo Aymerich del 1841-1846.

Il puteale, ricomponibile da otto elementi angolari, che formano un ottagonale, dotato di una modanatura inferiore (formata da due listelli e una gola, è privo del coronamento, non conservato (alt. m 1, 3; spessore superiore delle lastre cm 18, 5; larghezza (all'esterno) del puteale m 2, 03). Sul piano stilistico il puteale parrebbe cinquecentesco, trovando confronti nel rifacimento del secolo XVI nel pozzo di Tofano della via dell'Orto 15 di Arezzo, documentato nella forma primitiva nella IV novella della VII giornata del Decamerone e nel puteale della chiesa di San Francesco di Camerino (<https://www.regione.marche.it/Regione-Utile/Cultura/Catalogo-beni-culturali/RicercaCatalogoBeni/ids/16823/puteale>).

In definitiva il complesso dei dati archeologici, architettonici, degli apparati murari parrebbe orientare verso una origine della struttura di Laconi nella I metà dell'XI secolo (Corpo A), con un suo sviluppo tra XII-XIV secolo (Corpi B-C-D). Gli interventi del periodo feudale (tra il XV e XIX secolo) si incentrarono sul Corpo C, con le mostre delle porte e finestre gotico aragonesi del XV-inizi XVI secolo, nel portico (Corpo E) seicentesco.

---

<sup>72</sup> H.-P.-L.-PH. BLANCHARD, *Laconi. Île de Sardaigne*, cit.

3. *La documentazione epigrafica latina della torre del Castello (anni 1008 e 1053)*. – Il primo studioso che abbia individuato una delle due epigrafi latine<sup>73</sup> della torre del castello di Laconi è Alberto Lamarmora nel suo *Itinéraire de l'île de Sardaigne*<sup>74</sup>. L'autore dell'*Itinéraire* rileva l'iscrizione nr. 1, incisa su due conci, nella parte interna destra (per chi entri), della torre del castello. Il Lamarmora, effettuato un calco dell'epigrafe, ne presentò il *fac-simile* nel testo dell'*Itinéraire* (fig. 18).

Il Lamarmora, pur non essendo un epigrafista<sup>75</sup>, lesse correttamente la *datatio chronica* dell'iscrizione (ad eccezione dell'indicazione della indizione e della specificazione sottintesa [(ante diem) XIII k(a)l(endas)] del mese di luglio) rilevando l'anno *m(illesim)oLIII*.

Numerosi invece i fraintendimenti del testo ed, in particolare, la lettura alla linea 2 *retnova(tā)*<sup>76</sup> che, secondo Lamarmora, documenterebbe una ricostruzione della porta nel 1053.

---

<sup>73</sup> L'introduzione della scrittura latina è documentata in Laconi sin dal tardo II sec. a. C., in ambito militare: G. MURRU, R. ZUCCA, *Frammenti epigrafici repubblicani da Laconi (Sardinia)*, in «Epigraphica», 64, 2002, pp. 213-223; F. GUIDO, L. GUIDO, M. MANCA, *Nuovi contributi all'archeologia della Sardegna romana (Laconi-S. Sofia). Un ulteriore frammento di AE 2002, 620 e un nuovo castrum?*, in *Volumul omagial dedicat profesorului Vladimir Iliescu: la 90 de ani*, Chişinău 2016, pp. 96-107. Giovanni Lilliu nel 1944 ha registrato in un suo testo manoscritto relativo a Laconi, in località Tanca 'e is Olias, inserita nella *Funtana Serr'e Omos*, una iscrizione funeraria incisa su una stele piano-convessa, frammentaria (altezza residua cm 45; larghezza cm 24), impaginata su sei linee: [D(iis)] M(anibus) / [---]cian[---] / [v(ixit) an]nos LXI [---] / [---] VSIME[---]. / [Fe]cit Iu[---a] / [---] ja con[iugi---] (G. LILLIU, in G. CAMBONI, *La preistoria e la storia antica*, in G. CAMBONI (a cura di), *Laconi alle porte della Barbagia*, cit., pp. 62-63). L'antroponimo [---]cian[---] ha molteplici possibilità di integrazione. Le più comuni sono [Mar]cian[---] (894 su 3597 in EDCS), [Feli]cian[---] (176 su 3597 in EDCS), [Mu]cian[---] (175 su 3597 in EDCS), [Pris]cian[---] (158 su 3597 in EDCS). Verosimilmente il defunto è un uomo [---]cian[us] e la dedicante è la moglie Iu[---a, ---]ja. Come dimostrato da Piergiorgio Floris l'iscrizione *ILSard I, 180* (P. FLORIS, *Giovenale a Laconi*, in A. M. CORDA, P. FLORIS (a cura di), *Ruri mea vixi colendo. Studi in onore di Franco Porrà*, Ortacesus 2012, pp. 205-216) non è antica, bensì post-medievale e costituisce una citazione dei vv. 268-9 della VI satira di Giovenale "Contro le donne", da riportare alla cultura rinascimentale dei feudatari (Castelvì ?) di Laconi.

<sup>74</sup> A. LAMARMORA, *Itinéraire*, cit., pp. 440-442.

<sup>75</sup> TH. MOMMSEN in *CIL X, 2*, p. 781.

<sup>76</sup> *Retnovata* (con l'epentesi in prima sillaba della dentale sorda *t*, ingiustificabile etimologicamente), che starebbe per *renovata*, è forma inesistente sia nel lessico latino classico, sia in quello della *media* e *infima latinitas* («Renovari» (par les Bénédictins de St. Maur, 1733-1736), dans du Cange, *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, éd. augm.,

L'iscrizione della torre del palazzo laconense venne letta da Tommaso Casini nel 1905, nel modo seguente, sulla base dell'apografo del Lamarmora: (fig. 19)

*H(a)ec porta D(omi)n(i) facta MIETRE (e)t nova portas ap(er)ta / A(nno) MLIII,  
in(dictione) sep(tim)a (ante diem) XIII K(a)l(endas) Iulii / P(---) P(---)*<sup>77</sup>.

Casini riconosce nella linea 1 il nesso dell'*incipit* dell'iscrizione *H(ae)c*, ma interpreta male il secondo nesso *b(e)n(e)* in *d(omi)n(i)*, leggendo correttamente il participio passato *facta* con una M finale, proposta nel *fac-simile* del Lamarmora, che in realtà una fenditura obliqua del supporto, interpretata erroneamente come asta obliqua destra della M.

La seconda linea è del tutto fraintesa: *ETRE (e)t nova portas ap(er)ta*, con la interpretazione di E dell'iniziale IN, mutilo sulla sinistra, forse con il nesso I N, che gli impedisce di cogliere il chiaro *intret* e gli fa ipotizzare la congiunzione abbreviata *(e)t*, il plurale *portas*, con la *a* soprallineata che intendiamo come il participio presente *porta(n)s*. Infine APTA, aggettivo di I classe acc. plurale (derivato dal participio perfetto di *apiscor*), è sciolto in *ap(er)ta*, che non può raccordarsi con il presunto plurale *portas*.

La *datatio chronica* è trascritta correttamente, mentre nell'ultima linea è ripresa, senza scioglimento, l'abbreviazione letta dal Lamarmora *P(---) P(---)*, con lettere di modulo maggiore rispetto al resto dell'iscrizione. In realtà come vedremo deve leggersi *P(---) R(---)*.

Il Carta Raspi nei suoi *Castelli medioevali di Sardegna* ripete la trascrizione dell'epigrafe del Casini, attribuendola al Lamarmora, ma ascrive il testo al 1503 sulla base di nuova autopsia dell'iscrizione, e ne ricava l'ipotesi che una ricostruzione o una modifica importante ha cancellato le antiche vestigie del castello che poté servire anche di casa signorile fortificata:

*H(a)ec porta D(omi)n(i) facta MIETRE (e)t nova portas ap(er)ta / A(nno) MDIII,  
in(dicione) sep(tim)a (ante diem) XIII K(a)l(endas) Iulii / P(---) P(---)*<sup>78</sup>.

---

Niort: L. Favre, 1883-1887, t. 7, col. 124c. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/RENOVARI>. *RENOVARI*, Refici, cibum sumere. Memoriale Potestatum Regiens. ad ann. 1218. apud Murator. tom. 8. col. 1091: Invenerunt Christiani in dicto campo papiliones... biscottum, farinam et hordeum multum; unde Renovatus est totus exercitus Christianorum).

<sup>77</sup> T. CASINI, *Le iscrizioni sarde*, cit., p. 308, nr. 1.

<sup>78</sup> R. CARTA RASPI, *Castelli medievali*, cit., p. 59: Un'iscrizione posta sulla parete interna dell'ingresso del castello fu letta dal Della Marmora: [segue la trascrizione di Tommaso Casini dell'epigrafe]. Riletta a cento anni di distanza, l'L è apparsa un D; la data sarebbe

Alla stessa lezione del Casini si riferisce il Padre Eusebio da Mogoro nel 1967<sup>79</sup>.

L'iscrizione non è ripresa, se non per ribadire la sua datazione al 1053, negli studi sul castello di Laconi di Renato Salinas<sup>80</sup>, Jean Michel Poisson<sup>81</sup>, Pietro Dore<sup>82</sup>, Foiso Foiso<sup>83</sup> e Barbara Foiso<sup>84</sup>.

Giuseppe Spiga<sup>85</sup> nella scheda epigrafica in appendice allo studio di Foiso Foiso sul castello di Laconi, citata sopra, ha proposto una nuova lettura dell'iscrizione senza giungere, tuttavia, ad una reale comprensione del testo (fig. 20):

Della lettura di G. Spiga, diamo, con emendamenti, la trascrizione epigrafica:

*Ec(c)e porta D(om)in(i) factam / et retnova(tam) porta(m) s(upr)ad(ic)ta(m) /  
a(nno) MLIII i(n)d(ictione) sep(tim)a XIII k(a)le(ndas) Iulii /  
P(---) R(---) XL.*

Alla linea 1 è inteso *Ec(c)e* piuttosto che *h(ae)c*. *Porta D(om)in(i)* ripete la soluzione di T. Casini. *Retnova(tam) porta(m)* (in caso accusativo senza il predicato verbale che lo giustifichi) ripropone l'insostenibile lettura del Lamarmora, mentre *s(upr)ad(ic)ta(m)* è lo scioglimento arbitrario di (PORTĀ)S APTA. La linea 3, con la *datatio chronica*, ripete la lettura di Tommaso Casini, mentre nella 4<sup>a</sup> linea viene introdotta per la prima volta la corretta lettura *P(---) R(---)*, rispetto al *P(---) P(---)* di Lamarmora e Casini, con l'aggiunta della cifra *XL*.

---

quindi MDIII anziché MLIII. Anche prescindendo dalla possibilità che l'informe D sia divenuta un'illeggibile L, crediamo l'edificio di più antica data del MDIII. Forse, una ricostruzione o una modifica importante, ha cancellato le antiche vestigia del castello che potè servire anche di casa signorile fortificata (casa forte), come in un primo tempo dovette essere quella che abbiamo visto, di Masone di Capras, trasformata poi in castello.

<sup>79</sup> P. EUSEBIO DA MOGORO, *Laconi e il suo santo*, Cagliari 1967, p. 14.

<sup>80</sup> R. SALINAS, *L'evoluzione dell'architettura*, cit., pp. 417-421, in particolare p. 418, n. 31.

<sup>81</sup> J.-M. POISSON, *Menaces extérieures*, cit., pp. 56-57.

<sup>82</sup> P. DORE, *Frammenti epigrafici medioevali ritrovati nella chiesa di Santa Maria di Tergu*, in «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», XXXIX, 1987, p. 184 (cortesia di Giuseppe Piras).

<sup>83</sup> F. FOIS, *Castelli*, cit., pp. 167-171.

<sup>84</sup> B. FOIS, *Il Medioevo*, cit., pp. 66-71.

<sup>85</sup> G. SPIGA, *Breve profilo*, cit., p. 170.

Dalla lettura di Giuseppe Spiga pende la trascrizione dell'iscrizione di Barbara Fois in un contributo sul medioevo di Laconi del 1993<sup>86</sup>.

Nel 1991, l'epigrafe in questione venne analizzata, previo ampio esame autoptico, dal professor Lidio Gasperini, cattedratico di epigrafia latina, presso l'ateneo di Roma-Tor Vergata, insieme allo scrivente, allora ricercatore di epigrafia greca e romana presso la Cattedra di L. Gasperini. L'iscrizione venne considerata una sorta di *pastiche* antiquario medievale, ottenuto dal riuso di concetti iscritti, pertinenti ad una o due strutture, riferibili a momenti cronologici distinti: l'iscrizione superiore veniva preliminarmente assegnata a fase deutero bizantina, mentre la seconda iscrizione, in base alla paleografia, era ritenuta posteriore alla prima e riportata al 1053, in base alla *datatio* del testo.

I molti impegni e la scomparsa († Roma 9 ottobre 2009) del prof. Gasperini, impedirono allo studioso, che aveva esteso la propria attività di epigrafista a diversi ambiti culturali antichi, quale il latino, il greco, l'etrusco, ma anche medievali e moderni, di cui diede numerosissimi *exempla*, di presentare la propria edizione del testo di Laconi.

Chi scrive, sulla base delle analisi del professor Gasperini e proprie, diede nel 2001-2002, nel quadro di due lavori inerenti la fase altomedievale del giudicato d'Arborea, un breve riferimento al lavoro di autopsia, dell'iscrizione laconense<sup>87</sup>:

Il testo è il seguente:

[---]+ CE porta b(e)n(e) factam [---] / [ i]ntret nova porta(n)s apta[---]

Nell'interpretazione del 2001-2002 si riteneva l'iscrizione relativa ad una porta ben fabbricata; chiunque vi entrasse avrebbe apportato novità favorevoli. Nell'interpretazione del principio del XXI secolo non si escludeva per le prime due linee dell'iscrizione una cronologia intorno al X secolo, epoca in cui conosciamo in Sardegna, accanto ai predominanti documenti epigrafici greci, una ristretta serie di testi latini in lingua latina o anche greca<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> B. FOIS, *Il Medioevo*, cit., pp. 66-71.

<sup>87</sup> R. ZUCCA, *L'iscrizione misteriosa della torre di Laconi*, in AA.VV., *Castella Arborensia*, Oristano 2001; R. ZUCCA, *Il castello di Laconi e le origini del giudicato d'Arborea*, in P.F. SECHI (a cura di), *La civiltà giudiciale in Sardegna nei secoli XI-XIII. Fonti e documenti scritti*=Atti del convegno nazionale (Sassari, Aula Magna dell'Università, 16-17 marzo 2001; Usini, chiesa di Santa Croce, 18 marzo 2001), Sassari 2002, pp. 123-126.

<sup>88</sup> R. ZUCCA, *Il castello di Laconi*, cit., p. 124, n. 50.

La *datatio chronica* è incisa su due conci contigui, sottostanti al concio:

*MLIII in(dictione) s(e)p(tim)a XIII k(a)l(endas) Iulii. / [---] P(---)P(---) (crux).*

La data rilevata dal Lamarmora in poi è dunque corretta, ancorché non puntualmente interpretata:

Il quattordicesimo giorno antecedente le calende di luglio, ossia il 18 giugno (venerdì) dell'anno 1053, nella settimana indizione. L'indicazione dell'*indictio* collocata prima del mese e del giorno è attestata anche nella *datatio* di documenti sardi dello stesso XI secolo, ad esempio nell'atto del giudice Costantino-Salusio II di Cagliari del 30 giugno 1089<sup>89</sup> e parrebbe rispecchiare il sistema cronico bizantino<sup>90</sup>. Il problema è costituito dall'indicazione della VII indizione, corrispondente in realtà all'anno 1054, poiché anche ammettendo l'uso dello stile bizantino, il 1054 con la VII indizione sarebbe principiato il successivo 1° settembre 1053 dell'era cristiana. In definitiva si potrebbe proporre una correzione della data al 1054, ovvero dell'indizione che sarebbe la VI<sup>91</sup>.

Sostanzialmente decisivo per la comprensione del testo in esame è il validissimo apporto critico sul testo in esame di Laconi da parte dell'epigrafista medievale Giuseppe Piras inserito in una nota dello studio *Le iscrizioni funerarie medievali della basilica di San Gavino* (2003).

La lettura di Giuseppe Piras è la seguente:

*[H]ec e(st) porta b(e)n(e) facta / [i]ntret nova porta(n)s a p(or)ta.*

«La seconda [iscrizione], scolpita nei due conci sottostanti, dal punto di vista paleografico a prima vista non pare correlata alla prima, ma ad un'analisi attenta dei caratteri è probabilmente a questa riconducibile e recita:

*[A(nno) D(omi)n?]i M°LIII in(dictione) sep(tim)a XIII k(a)l(endas) Iulii e poco al di sotto, in lettere del tutto simili a quelle utilizzate nel primo titulus P(orta ?) R(egalis ?) (crux)»<sup>92</sup>.*

---

<sup>89</sup> P. TOLA, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, I, Torino 1861, sec. XI, nr. XVI.

<sup>90</sup> F.C. CASULA, *Sulle origini delle cancellerie giudicali sarde*, in F.C. CASULA (ed.), *Studi di paleografia e diplomatica*, Padova 1974, pp. 77-78.

<sup>91</sup> F.C. CASULA, *Làconi (Làconi, in Parte Valenza), castello di*, cit., pp. 821-822.

<sup>92</sup> G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie*, pp. 329-330, n. 67.

Anna Pistuddi nella importante tesi di dottorato su *Architetti e muratori nella Sardegna giudiciale* (2008)<sup>93</sup> studia la documentazione epigrafica della torre del castello di Laconi, utilizzando la lettura dei professori Gasperini e Zucca, ma non prendendo in esame l'analisi epigrafica del testo di Laconi di Giuseppe Piras, benché questo lavoro fosse inserito nella bibliografia sull'epigrafe di Laconi. Ancora all'edizione Gasperini-Zucca si riferisce Giorgio Murru<sup>94</sup>.

Un contributo frontale sull'*Epigrafe del castello di Laconi* ad opera è stato edito da Gian Matteo Corrias, nel Blog *Monte Prama*, il 1° luglio 2014, consultato il 28 agosto 2022<sup>95</sup>.

Nonostante la sede di edizione non possa considerarsi di carattere scientifico, G.M. Corrias offre con il suo studio epigrafico<sup>96</sup> un rilevante contributo alla comprensione del testo di Laconi, correggendo una serie di proposte di lettura dello scrivente, individuando un *u(t)* al termine della prima linea e dando una interpretazione dell'iscrizione sostanzialmente condivisibile, a prescindere da alcuni punti, qui sotto discussi<sup>97</sup>.

La lettura di Gian Matteo Corrias è la seguente:

+ ] H(AE)C E(ST) PORTA B(E)N(E) FAC[T]A U(T)  
I]NTRET NOVA PORTA(N)S APTA  
A(NNO)] MLIII IN(DICTIONE) SEP(TIM)A K(A)L(ENDAS) IULII  
P(RAE)P(OSITUS) (MAGISTRORUM ?) +

---

<sup>93</sup> A. PISTUDDI, *Architetti e muratori nella Sardegna giudiciale. Fonti d'archivio ed evidenze monumentali fra l'XI e il XIV secolo*, Tesi di Dottorato in «Fonti scritte della Civiltà Mediterranea», XIX ciclo, Università di Cagliari, 2008, pp. 113-114; 153.

<sup>94</sup> G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., pp. 150-151.

<sup>95</sup> G. (M.) CORRIAS, *L'epigrafe del castello di Laconi*, in *Blog Monte Prama*, 1° luglio 2014, consultato il 28 agosto 2022. La formazione dell'autore, laureato in *Filologia umanistica* e dottore di ricerca in *Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento* (Università di Firenze, rispettivamente 2002 e 2006), è orientata piuttosto che nell'ambito epigrafico in quello filologico.

<sup>96</sup> Appare censurabile in un contributo di epigrafia medievale l'utilizzo di termini come *titulus* compendiario derivati dalla filologia medievale.

<sup>97</sup> G.M. Corrias, benché ne avesse conoscenza attraverso la scheda bibliografica dell'iscrizione del castello di Laconi della tesi di dottorato di A. PISTUDDI, *Architetti e muratori nella Sardegna giudiciale*, cit., p. 114, n. 432, ignora il lavoro di G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie*, cit., pp. 329-330, n. 67, che aveva proposto, nel 2003, una lettura migliorativa rispetto a quella di chi scrive, alla quale, indipendentemente dal lavoro del Piras, Gian Matteo Corrias è pervenuto nel 2014.

Proponendo una più corretta trascrizione, secondo i segni diacritici dell'epigrafia ed utilizzando il corsivo, abbiamo:

[+] *H(ae)c e(st) porta (be)n(e) fac[t]a u(t) / [i]ntret nova porta(n)s apta. // [A(nno)] MLIII, in(dictione) sep(tim)a, k(a)l(endas) Iulii*<sup>98</sup>. / *P(rae)p(ositus magistrorum ?) +*

La traduzione di Gian Matteo Corrias è:

+ Questa è una porta ben costruita adatta perché entri chi porta (buone) novità.

Nell'anno 1053, nella settima indizione, il 18 giugno

Il *praepositus (magistrorum) +*<sup>99</sup>

La lettura di Gian Matteo Corrias è accolta<sup>100</sup>, con alcune correzioni, da Paola Guerrini nello studio *Scrivere sulle mura*<sup>101</sup>. Appare molto rilevante l'abbandono, nell'ultima linea, dell'audace ipotesi di *p(rae)p(ositus magistrorum ?)*, con la conservazione del solo *p(rae)p(ositus)*:

[+] *H(ae)c e(st) porta (be)n(e) fac[t]a u(t) / [in]tret nova porta(n)s apta. // [A(nno)] MLIII, in(dictione) sep(tim)a XIII k(a)l(endas) Iulii. // P(rae)p(ositus) +*<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> Si noti che nella trascrizione della linea 3 è sfuggita al Corrias, tra *in(dictione) sep(tim)a* e *k(a)l(endas) Iulii* l'indicazione (*ante diem*) XIII, che comunque era stata riportata correttamente al principio dell'articolo.

<sup>99</sup> Nella linea 2 *apta* è connessa a *porta* della l. 1, con un'ardita costruzione sintattica: «Questa è una porta ben costruita, adatta perché (*apta ut...*) vi entri chi porta delle (buone) novità». Le «(buone) novità» costituiscono la soluzione più chiara alla iscrizione metrica («distico di ottonari di ritmo trocaico e persino rimati, (*-acta/apta*)» (G. (M.) CORRIAS, *L'epigrafe del castello di Laconi*, cit.), ma l'aggettivo sarebbe solo una interpretazione dei *nova*. La linea 4 presenta l'abbreviazione, come videro Giuseppe Spiga e Giuseppe Piras, *P(---) R(---)* e non *P(---) P(---)*, cade dunque l'ipotetico *p(rae)p(ositus) (magistrorum ?)*.

<sup>100</sup> P. GUERRINI, *Scrivere sulle mura. Le iscrizioni dei sistemi difensivi nella penisola italiana tra VI e XIII secolo: note preliminari*, in «Temporis Signa. Archeologia della tardo antichità e del medioevo», VII, 2013, pp. 9-10, n. 53.

<sup>101</sup> P. GUERRINI, *Scrivere sulle mura*, cit., pp. 1-38.

<sup>102</sup> Si segnalano di seguito alcune mende della trascrizione. L. 1: *fac[t]a* deve trascriversi *facta*, poiché è leggibile la parte inferiore dell'asta verticale della T; L. 2: *[in]tret* deve trascriversi *[i]ntret*, in quanto la I e il settore sinistro della N, sono state vittime della resecuratura del supporto, ma il settore destro della N è conservato; L. 3: a) *[A(nno)]* non va considerata una integrazione, poiché la A, mutilata dalla resecuratura, conserva l'asta obliqua destra, che impone semplicemente la soluzione *A(nno)*; b) il numerale ordinale dell'indizione *sep(tim)a* va corretto in *sep(tim)a* essendo leggibile la A finale; c) l'indicazione (*ante diem*) XIII deve correggersi in XIII.

Paola Guerrini sottolinea l'importanza del testo di Laconi, in quanto esso è una delle tre epigrafi relative a complessi difensivi (quella di Laconi, in Sardegna, del 1053, l'iscrizione del castello di Calavena, costruito nel 1040 dal vescovo di Verona Walterio, e il testo in greco del 1011 della Cittadella "nicolaiana" di Bari) dell'XI secolo, note in area italica peninsulare e nell'ambito insulare<sup>103</sup>.

L'ampio lavoro epigrafico, svolto da numerosi studiosi sul testo di Laconi, tra il 1860 (Lamarmora) e il principio del XXI secolo, ci ha condotto ad una nuova edizione, che qui si presenta, della documentazione epigrafica medievale del castello di Laconi, costituita da due iscrizioni entrambe incise su conci della torre del castello di Laconi, la nr. 1 scritta su vari conci sovrapposti, sul lato interno sudoccidentale della torre, e la nr. 2 apposta su unico concio del prospetto sud orientale della torre, al lato sin. del fornice per chi guarda dalla corte interna.

L'epigrafe nr. 1 di Laconi, di quattro linee, è impaginata nelle linee 1-2 sulla faccia a vista di un unico blocco squadrato di riolite rossastra, lavorato a gradina, di cm 67 di lunghezza residua, cm 21,5 di larghezza e cm 18,7 di spessore. Il testo appare con tutta chiarezza resecatò sul lato sinistro, con una limitata mutilazione delle due linee, come si evidenzia dal *fac-simile*, per poterlo porre in opera nella nuova fabbrica (fig. 21).

In origine il concio, parallelepipedo, doveva avere una lunghezza di circa cm 77, 5, mentre non è chiaro se esso non sia stato resecatò anche sul lato superiore, senza perdita di testo ma con una impaginazione della linea 1 priva di una fascia di rispetto analoga a quella inferiore della linea 2.

Le ultime due linee dell'iscrizione (ll. 3-4) sono incise su due blocchi contigui di riolite giallognola. Il primo blocco ha una lunghezza di cm 26,5 residui, cm 25,5 di larghezza e cm 36,5 di spessore. Le dimensioni del blocco dovevano essere in origine di cm 34 di lunghezza. La perdita dell'estremo settore sinistro del blocco ha comportato la mutilazione parziale dell'*incipit* della *datatio chronica* presente nella prima linea.

Il testo che proponiamo, sulla scorta in particolare della edizione di Giuseppe Piras, è il seguente: (fig. 22)

[*crux*]H(a)ec e(st) porta b(e)n(e) facta ut / [i]ntret nova porta(n)s apta // A(nno)  
MLIII [i]n(dictione) sep(tim)a XIII k(a)l(endas) Iulii | P(orta) r(egia) (*crux*).

La seconda iscrizione, individuata dallo scrivente nel 1978, su un concio lavorato a gradina (lungh. cm 77, 5; alt. cm 24, 6) (fig. 23) è stata letta per la prima volta da Giuseppe Piras, che propone la seguente lettura:

<sup>103</sup> P. GUERRINI, *Scrivere sulle mura*, cit., p. 9, note 51-53.

*an(no) domi(ni) MVIII*<sup>104</sup> (fig. 24).

L'iscrizione, caratterizzata da una debole incisione a graffito, presenta lettere capitali (A, O, I) ed onciali (N, D, M) di cm 6,5 / 6,7 di altezza (ad eccezione della O di *Domi(ni)*, alta cm 5).

La *datatio chronica* indica con certezza il 1008<sup>105</sup>, che costituisce il più antico documento epigrafico sardo del II millennio a conferma dell'utilizzo in epigrafia dell'alfabeto sia greco, sia latino tra X e XI secolo.

Appare plausibile che la nuova datazione della torre incisa sulla torre del castello di Laconi rappresenti una preziosissima testimonianza di una architettura fortificata nel sito, risalente alla famiglia arcontale-giudicale *de Lacon*, documentata agli albori dei quattro giudicati sardi.

4. *La dinastia dei de Lacon e l'origine degli arconti-giudici di Sardegna.* – Secondo il consenso degli studiosi la prima dinastia regnante nei giudicati sardi, dall'XI secolo, fu quella dei Lacon-Gunale (Unale)<sup>106</sup>, caratterizzata da un duplice appellativo calcolato sul poleonimo della villa *Lacon* della *curatoria* di *Parte Valenza* (giudicato d'Arborea)<sup>107</sup> e sul coronimo della curatoria di Unale del giudicato di Gallura<sup>108</sup>. Se prendiamo in considerazione l'appellativo *de Lacon* possiamo osservare che esso appare per la prima volta nel Giudicato di Cagliari con *Constantinus rex et iudex qui dico Salusius de Lacon* nel 1089, nella conferma della donazione delle chiese di San Giorgio di Decimo e di San Genesio ai Vittorini, benché lo stesso *Constantinus* sia noto sin dal 1066, come figlio del giudice Orzocco-Torchito-

<sup>104</sup> G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie*, cit., pp. 329-330, n. 67.

<sup>105</sup> Chi scrive ritenne da principio di proporre la lettura MLIII, analoga alla *datatio chronica* dell'iscrizione nr. 1, ma ora, sulla base delle osservazioni di G. Piras e di una nuova autopsia, concorda con la lettura dello stesso.

<sup>106</sup> Sulle prime dinastie giudicali vedi da ultimo: A. SODDU, *Poteri pubblici e poteri signorili nella Sardegna dei secoli XI-XII*, in J.-M. MARTIN, A. PETERS-CUSTOT, V. PRIGENT (eds.), *Héritage byzantin en Italie (VIII-XI<sup>e</sup> siècle)*. II les cadres juridiques et sociaux et les institutions publiques, (CollEFR 461), Rome 2012, pp. 343-387; A. SODDU, *L'aristocrazia fondiaria*, cit., pp. 145-206; A. SODDU, *Il potere regio nella Sardegna giudicale (XI-XII secolo)*, in A. SODDU (ed.), *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, Roma 2020.

<sup>107</sup> F.C. CASULA, *Lacon-Gunale, dinastia* in «Dizionario Storico Sardo», Sassari 2000, p. 820-821.

<sup>108</sup> D. PANEDDA, *Il Giudicato di Gallura. Curatorie e centri abitati*, Sassari 1978, pp. 75-79.

rio I<sup>109</sup>; nella nostra documentazione del giudicato di Torres invece il primo *rex* a denominarsi *de Lacon* è *Marianus*, che nella *subscriptio* della donazione a S. Maria di Pisa della chiesa di San Michele di Plaiano, del 18 marzo 1082, si dichiara *iudice Mariane de Lacon*<sup>110</sup>; nel giudicato d'Arborea il primo giudice detto *de Lacon* è l'*iudex Turbinus de Lacon* attestato nella carta dell'Archivio di Stato di Genova del 15 ottobre 1102 e presumibilmente nell'altra carta non datata, ma riferita al 1112 /1020, e relativa alla madre di Turbino, donna Nibatta vedova dell'*iudex Orzoccus de Zori*<sup>111</sup>. La ricchissima sequela dei *de Lacon* nell'antroponomastica medievale di Sardegna, come ha osservato Sante Bortolami, da un lato riflette i fitti legami di parentela tra famiglie aristocratiche, dall'altro va senz'altro connesso a manomissioni di individui di ceto servile<sup>112</sup>. La presenza dell'appellativo *de Lacon* in seno alle più antiche famiglie giudicali sarde è stata persuasivamente considerata in relazione ad un ceppo originario che deteneva un potere unitario in Sardegna, quello ereditato dal rango bizantino dell'*ἄρχων Σαρδηνίας*, prima della quadripartizione giudicale.

Il passaggio dall'*ὑπατος καὶ δοῦξ (Σαρδηνίας)*, attestato ancora intorno al 741-775<sup>113</sup>, all'*ἄρχων Σαρδηνίας* maturò probabilmente tra la fine dell'VIII e la prima metà del IX secolo, nel quadro nella riorganizzazione delle regioni eccentriche dell'impero, sotto l'autorità di un *ἄρχων*<sup>114</sup>, attestato, per quanto concerne le isole mediterranee, a Cipro, Creta, Sicilia (?), (*Melita et?*) *Gaulos*<sup>115</sup>,

---

<sup>109</sup> P. TOLA, *Codex*, cit., sec. XI, nr. XVI; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna. Dalle Origini al duemila*, Roma 1992, p. 227, n. 52.

<sup>110</sup> R. TURTAS, *Storia della Chiesa*, cit., p. 201, n. 88.

<sup>111</sup> E. BLASCO FERRER, *Crestomazia sarda dei primi secoli*, in «Officina Linguistica», Anno IV, n. 4 - dicembre 2003", Nuoro 2003, doc. XII, pp. 99-103.

<sup>112</sup> S. BORTOLAMI, *Antroponimia e società nella Sardegna medioevale: caratteri ed evoluzione di un 'sistema' regionale*, in G. MELE (a cura di), *Giudicato d'Arborea e Marchesato di Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi (Oristano, 5-8 dicembre 1997), Oristano, pp. 175-252.

<sup>113</sup> F. FIORI, *Costantino hypatos e doux di Sardegna* in «Quaderni della Rivista di Bizantinistica», 16, Bologna 2001.

<sup>114</sup> L. GALLINARI, *The Iudex Sardiniae and the Archon Sardinian between the Sixth and Eleventh Century*, in A. METCALFE, H. FERNÁNDEZ-ACEVES, M. MURESU (eds.), *The Making of Medieval Sardinia*, Leiden, Boston 2021, pp. 204-239, in particolare p. 225, n. 82 (con discussione dell'antica ipotesi di J. Gouillou relativa alla gemmazione dei giudici sardi da un arconte marittimo).

<sup>115</sup> M. MURESU, *I sigilli arcontali della Sardegna bizantina: una nuova proposta di datazione*, in M. MILANESE (ed.), *IX Congresso Nazionale di Archeologia medievale*, 2, Firenze 2022, pp. 209-210 con un elenco dei principali arconti bizantini, dal quale si sono estrapolati gli arconti insulari.

Σαρδηνία e *Baliares*<sup>116</sup>, in rapporto alle spedizioni islamiche nel Mediterraneo orientale e occidentale.

Pur non possedendosi alcun sigillo bizantino dell'ἄρχων Σαρδηνίας, con sede a Karales, la sua esistenza è comunque assicurata dal *De Cerimoniis* di Costantino VII Porphyrogenitus (912-959)<sup>117</sup> e da un documento epigrafico proveniente dalla chiesa di S. Giovanni Battista di Assemmini, con la menzione di un ἄρχων Σαρδηνίας, riportato alla seconda metà del X secolo<sup>118</sup>.

Il problema è costituito dal dubbio che tutte le testimonianze della seconda metà del X-inizi XI secolo relative all'arcontato di Σαρδηνία si riferiscano ad un "vassallo" dell'impero bizantino, che aveva raggiunto una autonomia prossima all'indipendenza dall'imperatore d'Oriente.

Tale interpretazione si basa su due elementi: da un lato l'esistenza contemporanea di due εὐγενέστατοι ἄρχοντες (nobilissimi arconti), Torcontorio e Salusio, probabilmente padre e figlio, poiché adottano i nomi dinastici dei giudici caralitani, che si alterneranno, in età pienamente giudiciale, in rigida sequenza.

Dall'altro l'attestazione di membri della famiglia arcontale caralitana (e successivamente di tutti i giudicati sardi), caratterizzati da antroponimi di tradizione paleosarda, induce a credere che all'élite bizantina che aveva retto la Σαρδηνία si fosse sostituita, in seguito all'abbandono dell'isola da parte delle armate bizantine, una nuova élite sarda, corrispondente non più ai gruppi egemoni urbani di Karalis (che poterono offrire i *praesides* locali all'amministrazione bizantina)<sup>119</sup>, Tharros, Turris Libisonis e Olbia, la cui onomastica rifletteva dapprima quella regolare latina, quindi quella greco-latina, bensì all'area centrale dell'isola, la stessa che nella prima età imperiale rivelava negli epitafi

---

<sup>116</sup> J.C. DE NICOLÁS MASCARÓ, B. MOLL MERCADAL, *Sellos bizantinos de Menorca. Un arconte mallorquín para las Baleares en el siglo VIII*, in A. MASTINO, P.G. SPANU, R. ZUCCA (a cura di), *Tharros Felix-5* Roma 2013, pp. 537-577.

<sup>117</sup> J.J. REISKE (ed.), *Constantine Porphyrogenetos: The Book of Ceremonies* (trans. A. Moffatt and M. Tall), 2, Canberra 2012, p. 690: εἰς τὸν ἄρχοντα Σαρδανίας. Βούλλα χρυσοῦ δισολδία. κέλευσις ἐκ τῶν φιλοχρίστων δεσποτῶν πρὸς τὸν ἄρχοντα Σαρδανίας. εἰς τὸν δούκα Βενετίας. εἰς τὸν πρίγκιπα Καπύας. εἰς τὸν πρίγκιπα Σαλερινού. εἰς τὸν δούκα Νεαπόλεως. εἰς τὸν ἄρχοντα Ἀμάλφης εἰς τὸν ἄρχοντα Γαίτης. Cfr. L. GAL-LINARI, *The Iudex Sardiniae*, cit., p. 213.

<sup>118</sup> A. GUILLOU, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie* (ColLEFR 222), Rome 1996, pp. 235-6, nr. 215, pl. 199; R. CORONEO, *Le sculture medio bizantine in Sardegna*, Nuoro 2000, p. 208 (cat. 1.1). Assemmini (San Giovanni Battista).

<sup>119</sup> S. COSENTINO, *Byzantine Sardinia between West and East*, in «Millennium. Jahrbuch zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends», 1 (2004), p. 338.

una peculiare onomastica paleosarda-latina, che ritroviamo nella documentazione epigrafica bizantina di X-XI secolo e nei primi documenti giudicali.

Infatti, contrariamente alla *vulgata opinio*, derivata dalla ricerca frontale di Giandomenico Serra sui *Nomi personali d'origine greco-bizantina*<sup>120</sup>, gli studi più recenti hanno dimostrato che l'attribuzione allo strato linguistico bizantino di tali antroponomi deve essere profondamente riconsiderata, dovendola escludere per vari nomi di Giudici e delle loro famiglie, quali, ad esempio, *Ithoccor*, *Orthoccor*, *Nispella*, *Turbinus*, *Zerchis*, riconducibili, invece, all'ambito linguistico preromano<sup>121</sup>. Possiamo inoltre dimostrare, sulla base della documentazione epigrafica latina della media valle del Tirso<sup>122</sup>, che una serie di antroponomi di giudici e familiari, attestati già nel I-II secolo d.C. in aree interne dell'isola, siano da riportare appunto ad un quadro antroponomastico preromano<sup>123</sup>. Abbiamo infatti *Torbenius / Torvenius* (lo stesso nome del *iudex Torbenius de Lacon*) attestato due volte a Busachi<sup>124</sup> ed una volta a Ula Tirso<sup>125</sup>, *Iettocor*, documentato a Busachi<sup>126</sup>, *Urseccur (Ortzocor)* a Tertenia<sup>127</sup> e *Nispellus*, noto a Ula Tirso<sup>128</sup>. Quest'ulti-

---

<sup>120</sup> G. SERRA, *Nomi personali d'origine greco-bizantina fra i membri delle famiglie giudicali o signori-del medioevo sardo*, in «Byzantion», XIX, 1949, pp. 223-246.

<sup>121</sup> G. PAULIS, *Sociolinguistic Dynamics and Dynastic Names in Byzantine and Early Medieval Sardinia*, in A. METCALFE, H. FERNÁNDEZ-ACEVES, M. MURESU, *The Making of Medieval Sardinia*, cit., pp. 293-313.

<sup>122</sup> R. ZUCCA, *Ula Tirso. Un centro della Barbaria sarda*, Dolianova 1999, pp. 64-69; A. MASTINO, *La romanità nella società giudicale in Sardegna: il condaghe di San Pietro di Silki*, in P. F. SECHI (a cura di), *La civiltà giudicale in Sardegna*, cit., pp. 57-60; G. PAULIS, *Sociolinguistic Dynamics*, cit., pp. 293-313.

<sup>123</sup> P.G. SPANU, *Procopius' Barbarikinoi and Gregory the Great's Barbaricini: Mauri and Sardinians in the Sixth and Seventh*, in M.A. CAU ONTIVEROS, C. MAS FLORIT (eds.), *The occupation of Mediterranean Islands in Late Antiquity*, Philadelphia 2022, pp. 65-69 con bibliografia precedente.

<sup>124</sup> *CIL* X 7876; AE 1993, 840.

<sup>125</sup> AE 2003, 820.

<sup>126</sup> AE 1993, 842.

<sup>127</sup> G. PAULIS, *Sociolinguistic Dynamics*, cit., p. 306.

<sup>128</sup> R. ZUCCA, *Ula Tirso*, cit., p. 64, n. 25; C. FARRE, *Geografia epigrafica delle aree interne della Provincia Sardinia*, Ortacesus 2016, p. 159. Il cognomen *Nispellus* è formato dalla radice preromana *Nisp* + il suffisso diminutivo latino *-ellus*. La medesima radice è presente nell'antroponomo *Nispeni* con il suffisso (paleosardo ?) *-eni* (A. MASTINO, *La romanità nella società giudicale*, cit., p. 59, n. 213 con riferimento a Olbia (*CIL* X 7988=AE 1996, 821) e Borore (*ILSard* I 214; AE 1992, 888).

mo nome appare, tra la fine del X e gli inizi dell'XI secolo, nella forma femminile *Νησπέλλα* in tre iscrizioni bizantine<sup>129</sup> e nella donazione da parte di *Nispella*, moglie del Giudice cagliaritano *Torquitorius (iuigi Troodori)* (XI secolo) della villa di Simeri (Simieri) a San Giorgio di Suelli<sup>130</sup>.

È rilevante notare che la nuova élite sarda, originaria del centro Sardegna, poté sostituire nel ruolo di *ἄρχων Σαρδηνίας* il titolare bizantino, una volta che Bisanzio aveva rinunciato al controllo diretto con le sue armate della *Σαρδηνία*.

In questo momento (XI secolo iniziale) furono scelti i nomi dinastici latini *Torquitor(ius)* e *Salusius* (da *Salus*), di carattere biblico, in riferimento rispettivamente al Dio di Israele che schiaccia i nemici egli solo, come i grappoli d'uva in un torchio e alla salvezza donata da Dio<sup>131</sup>, che si alternarono di padre in figlio, accompagnandosi nei documenti caralitani agli antroponomi originari, spesso di antica origine paleosarda, dei giudici.

Laconi, secondo Giulio Paulis, deriverebbe da un antroponomo greco formato dal greco *λάκκος* (vasca per la spremitura dell'uva) + *-ων*, ovvero da un toponimo paleosardo, reinterpretedo, paretimologicamente, in età medievale in rapporto al nome dinastico *Torquitor*<sup>132</sup>.

Il centro si presenta come una roccaforte naturale, a controllo delle strade d'accesso, *per mediterranea*, verso la *Barbaria* (fig. 25). In età romana, tuttavia, Laconi dovette far parte del *territorium* di *Valentia*, una fondazione romana del II sec. a.C.<sup>133</sup>, in cui accanto all'elemento italico erano stanziati gli

---

<sup>129</sup> A. GUILLOU, *Recueil des inscriptions*, cit., p. 246, nr. 231 (Sant'Antioco); R. CORONEO, *Le sculpture medio bizantine*, cit., p. 209, cat. 1.4 (Assemini, San Pietro Apostolo); A. GUILLOU, *Recueil des inscriptions*, cit., pp. 236-7, nr. 216, pl. 200 (Assemini, San Giovanni Battista).

<sup>130</sup> A. SOLMI, *Le carte volgari dell'Archivio arcivescovile di Cagliari: testi Campidanesi dei secoli XI-XIII*, in «Archivio Storico Italiano», ser. V, 35, Nr. 238 (1905), p. 293 (doc. XI giugno 1215).

<sup>131</sup> La brillante ipotesi linguistica è di G. PAULIS, *Sociolinguistic Dynamics*, cit., pp. 298-305. Per il quadro storico da ultimo A. SODDU, *Il potere regio*, cit., pp. 44-47.

<sup>132</sup> G. PAULIS, *Sociolinguistic Dynamics*, cit., pp. 305-306.

<sup>133</sup> A. FORCI, R. ZUCCA, *M. Arrecinus Helius praefectus Civitatis Valentinae*, in «Epigraphica», LXIX, 2007, pp. 225-239; R. ZUCCA, *Pollentia in Baliaris Maior e Valentia in Sardinia: due fondazioni urbane del II secolo a.C. dei Caecilii Metelli?*, in A. FORCI (a cura di), *L'epigrafe di Marcus Arrecinus Helius. Esegesi di un reperto: i plurali di una singolare iscrizione* (Atti della Giornata di studi (Senorbì 23 aprile 2010)), Senorbì 2011, pp. 75-84; R. ZUCCA, *Pollentia in Baliaris Maior e Valentia in Sardinia: Due fondazioni urbane del II secolo a. C. dei Caecilii Metelli?* in M.L. SANCHEZ LEON (ed.), *Les Balears romanes: Nous estudis* (Menjavers, Band 104), Palma 2013, pp. 49-65.

indigeni sardi caratterizzati da un tenace attaccamento alle tradizioni onomastiche originarie. La romanizzazione del territorio è d'altro canto attestata dai rinvenimenti di monete repubblicane e imperiali, ceramiche, laterizi, oggetti d'ornamento nelle località di Stunnu, Santu Lussurgiu, Serra 'e Omos, Serra 'e Murtas, Genna 'e Corte, S. Daniele, Pardu Biore, Santa Sofia, S'Arcu 'e sa Teula, Su Dominariu. Ad ambito bizantino si assegna la necropoli presso l'*ecclesia Sancti Ruxorii de Laconmaiore*<sup>134</sup>, localizzata all'estremità est-sud-est del territorio di Laconi, con tombe che hanno restituito gioielli e una patera in argento con rappresentazione a rilievo, sul fondo interno, di un'aquila con ali rivolte verso l'alto e serpente tra gli artigli (VI secolo)<sup>135</sup>.

Un insediamento cristiano in Laconi, forse già di età vandalica, deve riconoscersi nell'area dell'*ecclesia Sancti Martini et Sancti Speradi*<sup>136</sup>, localizzata a sud est della successiva parrocchiale di Sant'Ambrogio, se dobbiamo riconoscere in San Martino e San Sperate una duplice titolatura dell'edificio chiesastico, piuttosto che due *ecclesiae* distinte. Infine la presenza in Laconi di un personaggio bizantino di rango è indiziata dal rinvenimento nel 1867, in località *Stunu*, «dove si osservano dei ruderi antichi, (... di) un diaspro sanguigno che ha inciso un cavallo in corsa (... e di) un bellissimo anello di metallo che nella gemma tiene incisa una croce, e nelle quattro punte le lettere iniziali greche della formula deprecatoria cristiana, *Signore Dio, ajutate il vostro servo*<sup>137</sup>». Si tratta evidentemente di un anello personale con l'invocazione bizantina (abbreviata) Κ(ύριε) β(οήθη)<sup>138</sup>, can-

---

<sup>134</sup> D. SCANO, *Codice diplomatico delle relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna*, I, Cagliari 1940, p. 59, nr. XC (Onorio III all'Arcivescovo arborense Trogotorio, Laterano 11 giugno 1224).

<sup>135</sup> L. PANI ERMINI, M. MARINONE, *I materiali paleocristiani e altomedievali del Museo archeologico nazionale di Cagliari*, Roma 1981, p.75, nr. 118 (con provenienza erronea da Nureci).

<sup>136</sup> D. SCANO, *Codice diplomatico*, cit., p. 59, nr. XC.

<sup>137</sup> G. SPANO, *Memoria sopra una moneta finora unica di Nicolò Doria, Conte di Monte Leone e Signore di Castel Genovese e scoperte archeologiche fattesi nell'isola in tutto l'anno 1867*, Cagliari 1868, pp. 35-36.

<sup>138</sup> Non possedendosi l'anello o la sua rappresentazione non deve escludersi che il monogramma cruciforme citato dallo Spano possedesse la comune invocazione mariale. Un anello in bronzo con iscrizione monogrammatica più complessa e male rappresentata in una incisione ottocentesca proviene da Tharros (fig. 26) (collezione familiari di Paolo Spano, Oristano): «Noi lo sottoponghiamo al giudizio dei dotti per poter deciferare il nome del possessore scritto in lettere iniziali greche» (G. SPANO, *Vetri antichi cristiani*, in «Bullettino Archeologico Sardo», X, 1864, p. 83, tav. nr. 10) (fig. 26).

tonata dalle quattro sillabe ΤΩ/ΔΟΥ/ΛΩ /ΣΩ), e con l'indicazione monogrammatica del nome (e della carica?) del personaggio.

Come abbiamo in precedenza osservato, richiamando l'interpretazione di Jean Michel Poisson<sup>139</sup>, Laconi dovette ereditare le funzioni amministrative della *civitas* di *Valentia* (la cui ultima forma urbana parrebbe dissolversi in un insediamento fortemente ruralizzato entro il VII secolo<sup>140</sup>), divenendo il capoluogo della *curatoria de Balenza*, attestata per la prima volta nel 1102 con un *Comita de Lacon, curatore de Balenza*. L'elenco dei *curadores* del giudicato d'Arborea, che ricaviamo dai testimoni dell'atto d'acquisto di un cavallo da parte del giudice *Torbeno de Lacon* nel 1102, ci offre la plausibile estensione territoriale dello stesso giudicato agli albori del XII secolo: le curatorie attestate sono de *Aristanis, de Balenza, d'Uellos, de Barbaria, de Gilciber, de Bonuzolis, de Milis e de Fortoriani*. Laconi localizzata presso i confini della Barbagia poteva, indubbiamente, disimpegnare una funzione limitanea, in origine nei confronti del *ducatus Barbaricinarum*, e successivamente, una volta suddiviso l'antico ducato in curatorie distribuite geograficamente nei tre giudicati principali, nei confronti del giudicato cagliaritano, confinante attraverso le curatorie di Siurgus e della Barbagia di Seulo con l'area laconense.

Le iscrizioni del castello di Laconi appaiono di straordinaria importanza in quanto esse costituiscono le più antiche epigrafi latine giudicali e, nel caso specifico, pertinenti ad un'epoca in cui, teste Gianfrancesco Fara, la capitale del Giudicato d'Arborea sarebbe ancora, almeno ufficialmente, Tharros.

È importante notare, al riguardo, che la mobilità dei primitivi *iudices* arborensi nei territori interni del giudicato ci appare affermata in un documento contenuto nel Condaghe di Santa Maria di Bonarcado, costituente la trascrizione in una tarda "carolina" della fine del XII secolo<sup>141</sup>, di due atti costituenti la *carta de Gilcare*, un *salto* in territorio di Austis, probabilmente della seconda metà dell'XI secolo, anteriori alla data di donazione (circa 1110-1130), da parte del giudice arborense Costantino I, della chiesa di *sanctus Augustinus de Agustis* al monastero camaldolese di Bonarcado.

---

<sup>139</sup> J.-M. POISSON, *Menaces extérieures*, cit., pp. 56-57.

<sup>140</sup> F. CARRADA, *Documenti archeologici del territorio di Nuragus*, in M. SANGES (a cura di), *L'eredità del Sarcidano e della Barbagia di Seulo*, cit., pp. 83-84, con riferimento (p. 84) ad un blocco su cui si imposta l'arco absidale della chiesa (romantica) di S. Maria di Valenza «con resti di un'iscrizione in lettere greche» di età bizantina.

<sup>141</sup> O. SCHENA, *Le scritture del Condaghe di S. Maria di Bonarcado*, in AA.VV., *Miscellanea di studi medioevali sardo-catalani*, Cagliari 1981, p. 56; M. VIRDIS (a cura di), *Il condaghe di S. Maria di Bonarcado*, Nuoro 2003, p. 41: quaterno (cc. 29r-36v) del codice con eventi del 1167-1169.

Nella *carta* si menzionano due *iudices Arborenses* dell'XI secolo, *Cerchis* e *Drogotori / Trocotori*, che dalla capitale giudiciale di Tharros si recarono nel capoluogo della *curatoria* di *Barbaria, Agustis* (Austis) per lo svolgimento di atti concernenti l'*iudex*.

#### CARTA DE GILCARE

66 - 1 IN NOMINE DOMINI. AMEN. In gratia de Deus et de sanctu Agustinu et de donnu meu iudice Dorgotori, ego prebiteru Petru de Pau faço recordatione pro saltu de Gilcare. a) 2Abiat ibe regnum quindecim sollos. 3Benni iudice Cerkis ad Agustis: sos dege sollos dedillos a sanctu Augustinu et issos ·V·dedillos a sanctu Iorgi de Azara. 4 Abiat ibi Comita Zancuti ·X·sollos: comporaivelli ·VIII· sollos, et issu de dece positivillu a sanctu Augustinu pro anima sua.|| [c. 31v] b) 5 Abiat ive in icussu saltu ·V· sollos Zipari de Ruinas, ki fuit curatore, et teniat in Agustis. Abiatillu ad Artace porcariu su curatore; 6furedi Artace porcos de sanctu Augustinu. 7 Bennit iudice Dorgotori ad Agustis, tenni corona de logu et vinkillu assu curadore, et dedimi sos ·V· sollos ki aviat in icussu saltu prossu servu ki furarat sos porcos de clesia cun iurandonde Stephane su porcariu de clesia. 8Et est su saltu dava su riu de sos alinos, ubi est su kerku maore; et est totu puspare ·XXX· sollos; et alteru homine non iat bias in icussu per ista + [cruke]<sup>142</sup>.

67 - 1 IN NOMINE DOMINI. AMEN. Ego Cipari de Lacon avia saltu cun sanctu Augustinu et cun donnigella Maria, cia mea, cada ·VII· sollos. 2 Sa parçone mea vendilla a sanctu Augustinu cun iski de iudice Trogotori donnu meu et cun asoltura de donnigella Maria, cia mia. 3 Levainde primariu iugu iunctu de domatos

---

<sup>142</sup> M. VIRDIS (a cura di), *Il condaghe di S. Maria di Bonarcado*, cit., pp. 125, 127: 66 Carta di Gilcare (1) In nomine Domini. Amen. In grazia di Dio e di Sant'Agostino e del signore mio giudice Torchitorio, io prete Pietro de Pau registro memoria relativamente al salto di Gilcare. a (2) Ivi il fisco possedeva una quota pari al valore di quindici soldi. (3) Venne il giudice Cerkis ad Austis e donò di questo salto una quota pari a dieci soldi a Sant'Agostino e la restante quota pari al valore di cinque soldi li donò a San Giorgio di Azara. (4) Di detto salto Comita Zancuti possedeva una quota pari a dieci soldi: io ne comprai una quota pari al valore di nove soldi e la restante quota pari al valore di un soldo egli la donò a Sant'Agostino per la sua anima. b (5) Zipari de Ruinas, che era curatore e aveva delle proprietà ad Austis, possedeva in detto salto una quota pari al valore di cinque soldi. Egli aveva come porcaro Artace; (6) Artace rubò i porci di Sant'Agostino. (7) Giunse ad Austis il giudice Torchitorio, mi appellai al tribunale da questi presieduto e vinsi in giudizio il curatore, e questi mi diede la quota pari al valore di cinque soldi che egli deteneva in quel salto, in risarcimento del furto dei porci della chiesa operato dal servo di lui, giurando in proposito Stefano il porcaro della chiesa. (8) Ed i confini del salto vanno dal rio de sos alinos [ontani], dove sta la grande quercia; e tutto quanto raggiunge il valore di trenta soldi; e nessun altro vi ha diritto alcuno su questo salto per questa + [croce].

et iugu dave vaccas et sollu de ver|| [c. 32r]beges et sollu de porcos, et clomperuntimi prezu et benedixerus-nos de pare. 4 Et sunt testes: primus Deus et sancta Maria, Gunnari d'Orruinas maiore de cavallos, Presnage de Lella maiore de canes, et Pilosu d'Orruinas; de poriglos de angarias: Orzoco de Opo et tota kita sua. 5 Et ki at punnare ad isturminare istu negotium ki arminai ego Cipari de Lacon isbertine-tillu Deus de magine sua et de via de paradisu. 6 Et appat anathema de ·XII· apostolos, de ·XVI· prophetas, de ·XXIII· seniores, de ·CCCXVIII· patres sanctos qui canones disposuerunt; 7 et apat parçone cun Herode et cun Iudas traditore et cun diabolus in infernum. Amen, Amen, Amen. Fiat, Fiat, Fiat<sup>143</sup>.

La *carta de Gilcare* costituisce una *recordatione* (registrazione scritta per memoria) da parte del presbitero *Petru de Pau*, relativa al *salto de Gilcare* di proprietà della chiesa di Sant'Agostino di Austis.

La *carta de Gilcare* è databile all'epoca del giudice d'Arborea Torchitorio, antecessore di Orzoco de Zori (1070/1073), che tenne una *corona de logu* (assise giudiziaria presieduta dall'*Iudex*) ad Austis, nella quale l'*Iudex* condannò il curatore (della curatoria di *Barbaria* di Austis?) *Zipari de Ruinas* a cedere la sua porzione del *salto de Gilcare*, pari a cinque soldi, alla chiesa di Sant'Agostino, come risarcimento per il furto compiuto dal suo porcaro Ar-tace ai danni del patrimonio in maiali della stessa chiesa.

In occasione di questo evento il presbitero *Petru de Pau* riassume i modi e i tempi dell'acquisizione da parte della sua chiesa di varie porzioni del *salto de Gilcare*.

Il primo nucleo della proprietà ecclesiastica del *salto de Gilcare* risaliva alla donazione che l'*iudice Cerkis*, probabilmente nella prima metà dell'XI secolo, venuto ad *Agustis*, compì a favore delle due chiese di Sant'Agostino

---

<sup>143</sup> M. VIRDIS (a cura di), *Il condaghe di S. Maria di Bonarcado*, cit., pp. 127, 129: 67 (1) In nomine Domini. Amen. Io Cipari de Lacon possedevo un salto in comproprietà con Sant'Agostino e con la donnicella Maria, mia zia, ciascuno per il valore di sette soldi. (2) La mia quota la vendetti a Sant'Agostino, dandone notizia al giudice Torchitorio mio signore e avendone avuto licenza dalla donnicella Maria, mia zia. (3) Ne ebbi in cambio primariamente una coppia di buoi ed una coppia di vacche e pecore per il valore di un soldo e porci per il valore di un soldo e si accordarono con me pareggiando il conto e ci scambiammo la benedizione. (4) E sono testimoni: Dio per primo e Santa Maria, Gonnario d'Orruinas capo degli addetti ai cavalli, Presnage de Lella capo degli addetti ai cani, e Pilosu d'Orruinas; degli addetti al servizio postale: Orzoco de Opo e tutto il suo collegio. (5) E chi tenterà di vanificare questo negozio che disposi io Cipari de Lacon lo distrugga Dio dalla sua integrità fisica e lo tolga dalla via del paradiso. (6) Ed abbia anatema dai dodici apostoli, dai sedici profeti, dai ventiquattro seniori, dai trecentodiciotto santi padri che disposero i canoni; (7) ed abbia la stessa sorte di Erode e di Giuda traditore con il diavolo all'inferno. Amen, Amen, Amen. Fiat, fiat, fiat.

di Austis e di San Giorgio di Azara. Il demanio giudicale (*rennu*) possedeva del *salu* in questione terreni corrispondenti a 15 soldi: di questi dieci furono assegnati dall'*iudice Cerkis* alla chiesa di Sant'Agostino e i restanti cinque a quella di San Giorgio.

Successivamente il presbitero Petru de Pau acquistò la porzione del *salu* di proprietà di Comita Zancuti, pagando il corrispettivo di nove soldi ed ottenendo in donazione da Comita il restante terreno del valore di un soldo per l'anima del donatore.

A questa *recordatione* segue l'atto di *Cipari de Lacon* (appartenente alla famiglia giudicale), che aveva in comproprietà con la chiesa di Sant'Agostino e con sua zia donnicella Maria una porzione del *salu*, ciascuno per un valore di sette soldi. *Cipari de Lacon* vendette la propria quota pari a sette soldi alla chiesa di Sant'Agostino, in cambio di una coppia di buoi ed una di vacche, valutate 5 soldi, pecore per un soldo ed infine maiali per un soldo, dandone notizia al giudice Torchitorio ed avendo ottenuto licenza dalla zia donnicella Maria.

Il più antico *iudex* menzionato nella *carta de Gilcare* è l'*iudice Cerkis*, probabilmente identificabile con uno *Zerkis archon Arbor(eas)* attestato da un sigillo a *legenda* greca in piombo venuto in luce nel 1990, nella località Santu Jorgi-Cabras, presso Tharros<sup>144</sup>. Il sigillo, a contorno circolare, reca sul diritto il monogramma cruciforme Θ(εοτόκε) β(οήθη), contornato dalle quattro sillabe ΤΩ/ΔΟΥ/ΛΩ /ΣΩ): «Genitrice di Dio soccorri il tuo servo», e sul rovescio: + Ζέρκις ἄρχων Ἄρβορ(έας) «Zerkis, arconte di Arborea». Il sigillo è strettamente imparentato, per tipologia, con gli esempi del giudicato cagliaritano, sia per il tipo di monogramma sul diritto, corrispondente alla tipologia V della classificazione di Vitalien Laurent, sia per la disposizione del nome e del titolo su varie linee sul rovescio. L'elemento di eccezionale importanza è il titolo recato da Ζέρκις ἄρχων Ἄρβορ(έας)<sup>145</sup>, (arconte [giudice] d'Arborea). Esso costituisce un perfetto pendant ai sigilli di Ὁ[ρ]ζόκορ

---

<sup>144</sup> R. ZUCCA, *Zerkis, iudex arborensis*, in G. MELE (ed.), *Giudicato d'Arborea e Marchesato di Oristano. Proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, 2, Oristano 2000, pp. 1103-1112; P.G. SPANU, R. ZUCCA, *I sigilli bizantini della Σαρδηνία* Roma 2004, pp. 145-146. Cfr. inoltre S. COSENTINO, *Re-Analysing Some Byzantine Bullae from Sardinia*, in Siegel und Siegler. Akten des 8. Internationalen Symposions für Byzantinische Sigillographie, Frankfurt 2005, pp. 80-81; A. LAI, *Il ruolo dell'inculturazione greca nella diffusione del culto della 'Madre di Dio' nella Sardegna giudicale (XI-XIII secolo)*, in V. MILAZZO, F. SCORZA BARCELLONA (a cura di), *Bilinguismo e scritture agiografiche*, (Sanctorum. Scritture, pratiche, immagini, 4), Roma 2018, pp. 175-176.

<sup>145</sup> R. ZUCCA, *Zerkis, iudex arborensis*, cit., pp. 1103-1112.

ἄρχων (Ἄρβορ(έας))<sup>146</sup> e di Τορβέν{v}ιος ἄρχων Ἄρβορ(έας)<sup>147</sup> documentandoci l'esistenza di un arcontato d'Arborea. Il carattere di questo arcontato ha posto dei problemi, in rapporto all'assenza nei nostri sigilli della specificazione μερῆια, che appare nella titolatura dell'ἄρχων μερῆιας Καράλεως (arconte [giudice] della parte [giudicato] di Karalis), una volta che dall'unico ἄρχων Σαρδηνίας, si passò ai quattro giudicati sardi, attestati nella seconda metà dell'XI secolo<sup>148</sup>.

L'assenza del termine μερῆια riferita al coronimo Ἄρβορ(έα) ha suggerito a Marco Muresu l'attribuzione dei tre sigilli degli arconti arborensi Zerkis, Orzokor e Torbenios alla sfragistica pienamente bizantina tra il tardo VIII - I metà IX secolo (Torbenios) e IX secolo (Zerkis), e l'inquadramento dei personaggi tra gli arconti della Σαρδηνία, precedenti l'emancipazione dell'ἄρχων Σαρδηνίας dall'Imperatore bizantino<sup>149</sup>. La nuova ipotesi, basata su un approfondito studio paleografico e sfragistico dei sigilli, non tiene tuttavia conto che la dottrina ha evidenziato che il modello dei sigilli degli arconti caralitani (e arborensi) corrisponde ad una matrice dell'VIII secolo<sup>150</sup>, che il coronimo *Arborea* non è documentato prima dell'XI secolo<sup>151</sup> e che tutti gli antroponimi dei tre sigilli arborensi non pertengono al menologio bizantino, ma sono di origine paleosarda e già attestati nella prima età imperiale in *tituli* dell'area interna dell'isola e in quanto tali corrispondono ad una fase seriore dell'arcontato della Σαρδηνία, in cui il potere era stato assorbito da una nuova élite autoctona, che si accreditava con i tradizionali strumenti bizantini<sup>152</sup>.

---

<sup>146</sup> P.G. SPANU, R. ZUCCA, *I sigilli bizantini*, cit., pp. 146-147.

<sup>147</sup> P.G. SPANU, P. FOIS, R. ZANELLA, R. ZUCCA, *L'arcontato d'Arborea tra Islam ed eredità bizantina*, in A. MASTINO, P. G. SPANU, R. ZUCCA (a cura di), *Tharros Felix-5*, Roma 2013, pp. 527-531.

<sup>148</sup> E. GASPAR, *Das Register gregors VII*, in *MGH, Epistulae selectae*, 2, 1-2, Berlin 1920, pp. 46-47; Mariano turrensi, Onroco arborensi, Orroco caralitano et Constantino gallurensi iudicibus Sardiniae.

<sup>149</sup> M. MURESU, *I sigilli arcontali della Sardegna bizantina*, cit., pp. 207-209.

<sup>150</sup> J.-CL. CHEYNET in J.-M. MARTIN, *L'occident chrétien dans le Livre des cérémonies*, II, 48, in «Travaux et Mémoires. Collège de France», Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, 13, 2000, p. 637, nr. 165; P. G. SPANU, R. ZUCCA, *I sigilli bizantini*, cit., p. 48, n. 94.

<sup>151</sup> E. GASPAR, *Das Register Gregors VII*, in *MGH, Epistulae selectae*, 2, 1-2, Berlin 1920, pp. 46-47; Onroco arborensi; A. PIRAS (a cura di), *Passiones martyrum Sardiniae, ad fidem codicum qui adhuc exstant nec non adhibitis editionibus veteribus*, Hildesheim 2017, Passio Ephysii (BHL, 2567, sec. XII in.), p. 337, Lectio VI, 7 (in locum qui Arborea nuncupatur).

<sup>152</sup> Da ultimo G. PAULIS, *Sociolinguistic Dynamics*, cit., pp. 293-313.

Corrado Zedda e Raimondo Piras nello studio sulla nascita dei giudicati hanno sostenuto che la semplice titolatura ἄρχων Ἀρβορέας non possa attribuirsi ad un arcontato di Arborea indipendente dall'ἄρχων Σαρδηνίας, poiché solo l'attestazione della *potestas* su una singola μερεία darebbe conferma dell'avvenuto distacco dall'arcontato di Σαρδηνία<sup>153</sup>.

L'argomento non appare decisivo, poiché se l'arconte caralitano, discendente diretto dell'unico ἄρχων Σαρδηνίας aveva necessità di specificare la propria *potestas* solo sulla μερεία Καράλεως, tale indicazione poteva essere superflua per l'Arconte d'Arborea.

Zedda e Piras hanno proposto l'identificazione di Zerkis ἄρχων Ἀρβορέας con l'omonimo *donnikellu Zerkis*<sup>154</sup>, fratello del giudice Mariano-Salusio I (ante 1058), padre di Orzocco-Torchitorio I che compare come testimone nella Carta di promessa della donazione di sei chiese fatta da Orzocco-Torchitorio I di Cagliari all'abbazia di Montecassino del 1066<sup>155</sup> e nella donazione di varie ville, tra cui quella di Santa Igia, dello stesso Orzocco-Torchitorio I all'Arcivescovo cagliaritano<sup>156</sup>. Lo stesso *donnikellu Zerkis* (nella forma *Serchi*), secondo la *vita S. Georgii*, colpito da una grave infermità, si recò a visitare il sepolcro di San Giorgio a Suelli ed ottenne la guarigione<sup>157</sup>. Infine nella *Donazione dell'isola sulcitana a Sant'Antioco* del 1124 da parte del giudice cagliaritano Mariano-Torchitorio II<sup>158</sup> sono documentati una *domina Getite* e un *domicellus Therki* come gli antichi titolari dell'isola sulcita-

---

<sup>153</sup> C. ZEDDA, R. PINNA, *La nascita dei giudicati. Proposta per lo scioglimento di un enigma storiografico*, in «Archivio storico e giuridico sardo di Sassari», Nuova serie, 12, 2007, pp. 77-81 (Zerkis)

<sup>154</sup> C. ZEDDA, R. PINNA, *La nascita dei giudicati*, cit., pp. 77-81.

<sup>155</sup> Cfr. A. SABA, *Montecassino*, cit., doc. II, pp. 135-136.

<sup>156</sup> E. BLASCO FERRER, *Crestomazia sarda*, cit., doc. III, pp. 43-50.

<sup>157</sup> B.R. MOTZO, *La vita e l'ufficio di San Giorgio vescovo di Suelli*, in «Archivio storico Sardo», XV (1924), pp. 80-81, con riferimento al f. 205 (p. 193): *Legenda sanctissimi presulis Georgii Suellensis. Lectio VIII: Nobilissimus quoque vir Serchi frater iudicis Mariani quadam infirmitate contractus, per novem menses magnis doloribus afflictus iacebat die noctuque clamare non cessans, cui per visum dictum est ut ad sepulcrum beati Georgi pergeret. Quo cum pervenisset iacuit ante sepulcrum eius flens et orans Deum, ut sibi Deus pater merito ecclesie sancti Georgi unum servum sancti Georgii misereri dignaretur. Salvatus itaque ab iminenti periculo sanus excessit gaudens et glorificans Deum et sanctum Georgium.*

<sup>158</sup> B. FOIS, *MARIANO Torchitorio di Lacon Gunale*, in «DBI», 70, 2008 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-torchitorio-di-lacon-gunale\\_%28Dizionario-Biografico%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/mariano-torchitorio-di-lacon-gunale_%28Dizionario-Biografico%29)).

na, pervenuta al giudice Mariano-Torchitorio II attraverso il *dominus Furatus de Gunale* e il fratello di lui<sup>159</sup>.

Lo scrivente aveva già considerato l'esistenza di membri omonimi dello Zerkis ἄρχων Ἀρβορέας nell'ambito della famiglia giudicale caralitana tra XI e XII secolo<sup>160</sup>, ma l'antroponimo, di origine toponomastica, è diffuso nell'onomastica sarda medievale<sup>161</sup>.

Escludere la correlazione tra gli ἄρχοντες Ἀρβορέας Ζέρκις, Ὀ<ρ>ζόκορ e Τορβέν{ν}τος e gli *iudices arborenses* < ζ >erkis, *Orzocor I*, *Torbenios* dell'XI-inizi XII secolo, che manifestano il proprio rango sovrano sia con la *secatura de Rennu* del saltu de Gilcare (Austis)<sup>162</sup> (Zerchis), sia con il trasferimento

---

<sup>159</sup> B.R. MOTZO, *La donazione dell'isola sulcitana a Sant'Antioco*, in «Archivio storico Sardo», XIII, [1920], pp. 75-89:

In nomine patris et filii et spiritus sancti Amen. Ego iudex Torquitor qui et Marianus vocor per voluntatem dei potestandu regnum Calaritanum cum filio meo dominu Constantino et cum uxore mea domina Presiosa pro remissione omnium peccatorum meorum omniumque parentum nostrorum facio donationem ad sanctum Antiochum de tota insula sulcitana et de semitta que appellatur Sikirbi que michi ex parte domine Gitite et ex parte domicellus Terki pervenit ad dominum Furlatum de Gonale et a frate suo et dederunt michi et omnium que michi per quocumque ordine pertinere videretur.

Et absolvo fratres meos et sorores meas qui sunt dominum Otorcu dominum Terkis et dominam Maria et dominam Vera, facere de causa sua que volunt.

Et ego domicellus Othorcus et domicellus Therkis et domina Maria et domina Vera cum absoltura de Mariano Iudice que dominus multos annos nobis cunsservat et deffendat facimus similiter cartam ad sanctum Antiochum de ipsas portiones nostras de eadem insulam et semitam que nobis pertinebantur ut nullus imperatur vel curator aut alia persona magna sive parva qui post nos venturi sunt habeat potestatem sive audaciam tolendi sive minuendi de supra dicta insula et semitta quam damus ad sanctum Antiochum. Et similiter absolvo domicellos meos de causa sua facere que volunt. Et ego domicellus G[onnarius] (2) et domicellus Petrus et domicellus Marianus et domicellus Torquitor et domina Georgia de Gonale facimus cartam ad sanctum Antiochum de supra dicta insula et semitta de Sikirbi que nobis pertinere videbatur. Similiter dedit domicellus Turbini portionem suam de eadem insula et semitta ad supra dictum sanctum Antiochum de Surkes. Et non liceat nec habeat ausana nullus imperator sive curator neque filii aut alias personas qui post nos venturi sunt de omnia que dedimus ad supra dictum sanctum Antiochum. Et ego domicellus Terkis testis et ego domicellus Comitta testis et ego domicellus Otorcho testis et ego... loci salvator testis et alii plurimi testes. Qui autem cartam istam sive supra dictas donationes everterit vel minuere voluerit sit excommunicatus. et cetera. M.C.XXIII.

<sup>160</sup> R. ZUCCA, *Zerkis, iudex arborensis*, cit., pp. 1103-1112.

<sup>161</sup> G. SERRA, *Nomi personali d'origine greco-bizantina*, cit., pp. 235-236.

<sup>162</sup> M. VIRDIS (a cura di), *Il condaghe di S. Maria di Bonarcado*, cit., pp. 125,127: 66 1-3 saltu de Gilcare. a) 2Abiat ibe regnum quindeci sollos. 3Benni iudice Cerkis ad Agustis: sos dege sollos dedillos a sanctu Augustinu et issos .V.dedillos a sanctu Iorgi de Azara.

formale della “capitale giudicale” da Tharros a Aristanis<sup>163</sup> (Orzocco I), sia con la dichiarazione di *potestas parte de Arborea*<sup>164</sup> (Torbenio), ci appare un procedimento aleatorio, che non risponde al complesso di dati, sopra menzionato, convergenti in una cronologia bassa dei tre ἄρχοντες Ἀρβορέας nell’ambito dell’XI secolo.

Luciano Gallinari ha presentato una equilibrata posizione sull’assenza della specificazione μερεία nei sigilli degli ἄρχοντες arborensi:

Its omission (of μερεία) indicates the institutional separation of the archontate of Arborea from that of Sardinia or of Calari. If this claim holds, then the seal would have had to bear the term μερείας, just like the Cagliari seals, in order for it to indicate that it was included in the archonship of Sardinia or of Calari, if the former had already disappeared by then. Indeed, this absence could express a desire to distance itself from Calari as the former seat of Byzantine power, while not wishing to appear as part of any particular political entity or even the extension of one. As such, it may be an early claim of political independence from the archontes of Calari who were the direct heirs of the ἄρχων Σαρδηνίας, but who were no longer able to extend their rule over the entire island<sup>165</sup>.

Zerkis deve inquadarsi, probabilmente, nella prima metà dell’XI secolo, forse dopo la sconfitta di Mujāhid: in tale ambito cronologico il giudicato d’Arborea si estendeva fino ad Austis e con verosiglianza sino a Laconi. Possiamo concludere che Laconi, rivelandoci due iscrizioni ascrivibili nell’XI secolo, in un contesto di arroccamento, potrebbe effettivamente essere stata dotata di una fortezza in una fase iniziale della storia del giudicato d’Arborea, in relazione sia alla sua posizione limitanea, sia alla importanza del centro in fase bizantina.

---

<sup>163</sup> J.F. FARAE *Opera*, I, Sassari 1992, p. 190; P. G. SPANU, R. ZUCCA, *I sigilli bizantini*, cit., pp. 66, n. 6; 72, n. 26.

<sup>164</sup> E. BLASCO FERRER, *Crestomazia sarda*, cit. p. 99 (XII. 2-5): *Ego iudici Torbini / de Lacon, potestando parte / de Arborea cun donna Ana de Zori / e Regina coiube mia*. Vedi anche L. GALLINARI, *The Iudex Sardiniae*, cit., pp. 224, n. 77; 226, n. 84

<sup>165</sup> L. GALLINARI, *The Iudex Sardiniae*, cit., p. 224.

## APPENDICE FOTOGRAFICA



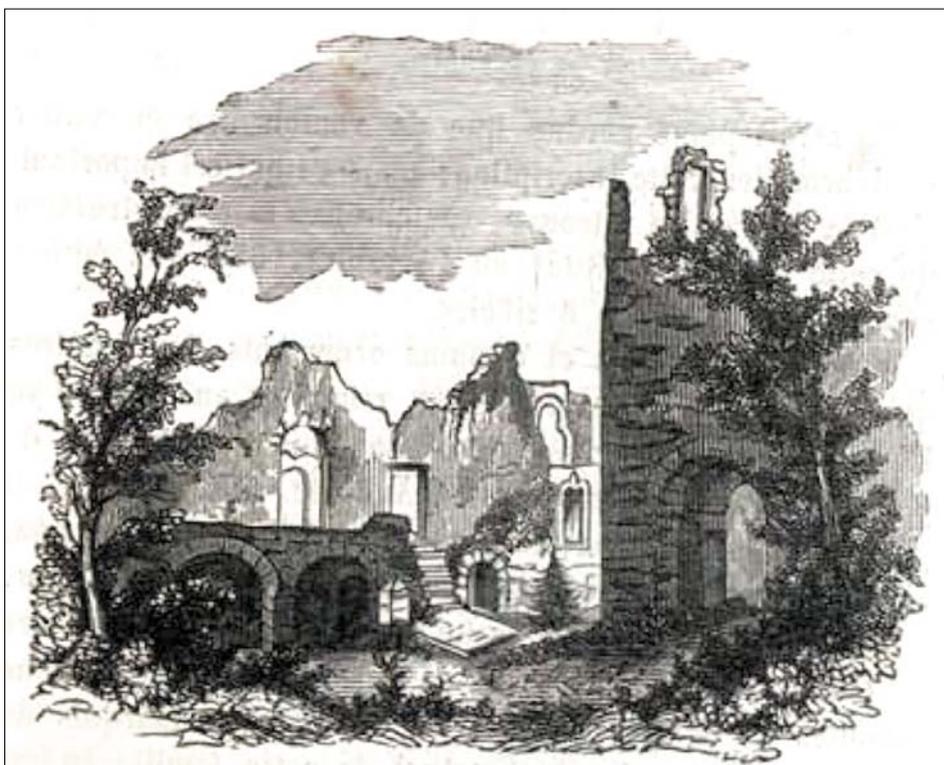


Fig. 1 - Veduta dei ruderi del castello di Laconi (A. LAMARMORA, *Itinéraire*, cit., p. 441, fig. 25).

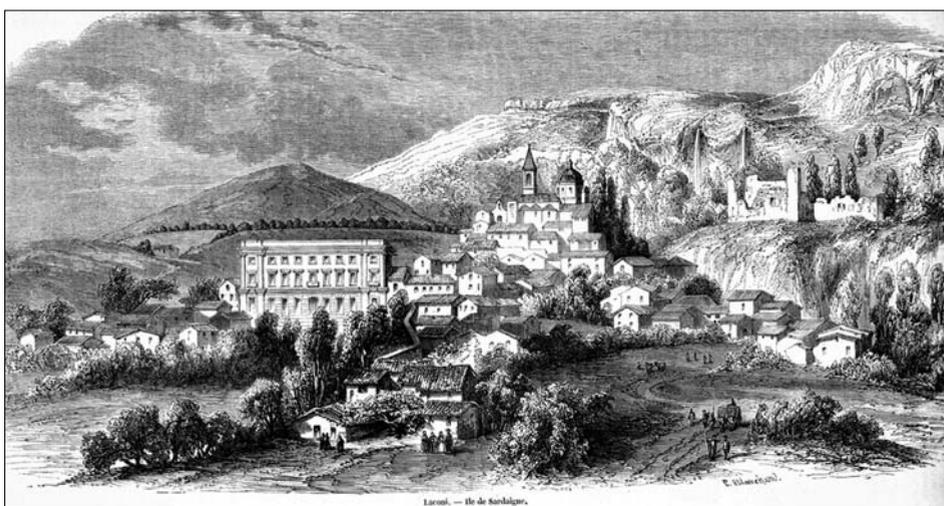


Fig. 2 - Veduta di Laconi (H.-P.-L.-PH. BLANCHARD, *Laconi. Île de Sardaigne*, in «L'Illustration. Journal Universel», XXII, nr. 542 (16 luglio 1853)).

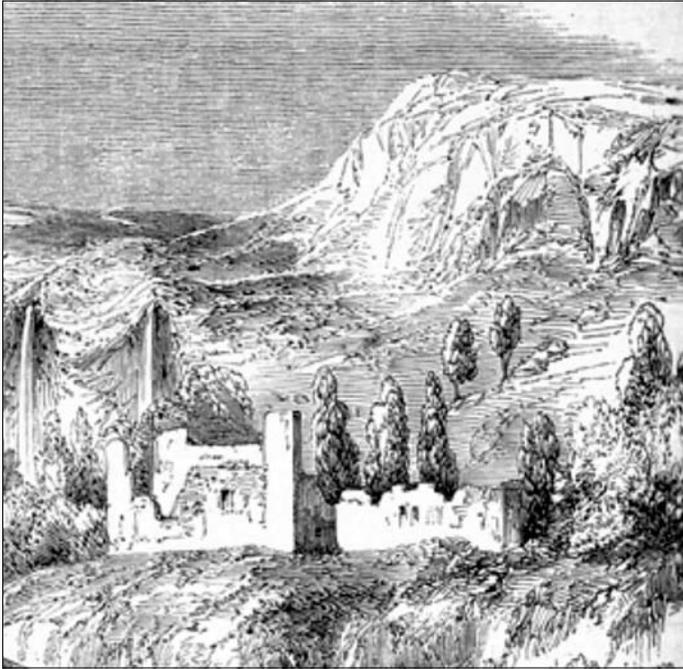


Fig. 3 - Particolare del castello Aymerich, circondato dal parco della Veduta di Laconi della fig. 2.

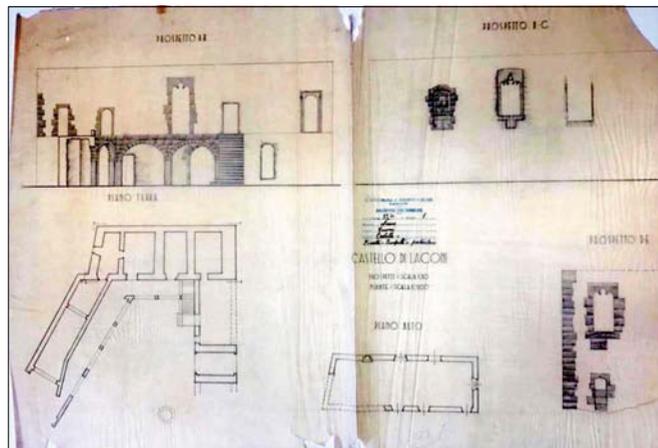


Fig. 4 - Cagliari, SABAP. Archivio disegni. Progetto di restauro di Angelo Vicario del castello di Laconi. Prospetto (AB) esterno NE; prospetto (DC) interno SO; prospetto (DE) esterno SE. (Su concessione del Ministero della Cultura-Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e del Sud Sardegna. Vietata la riproduzione).

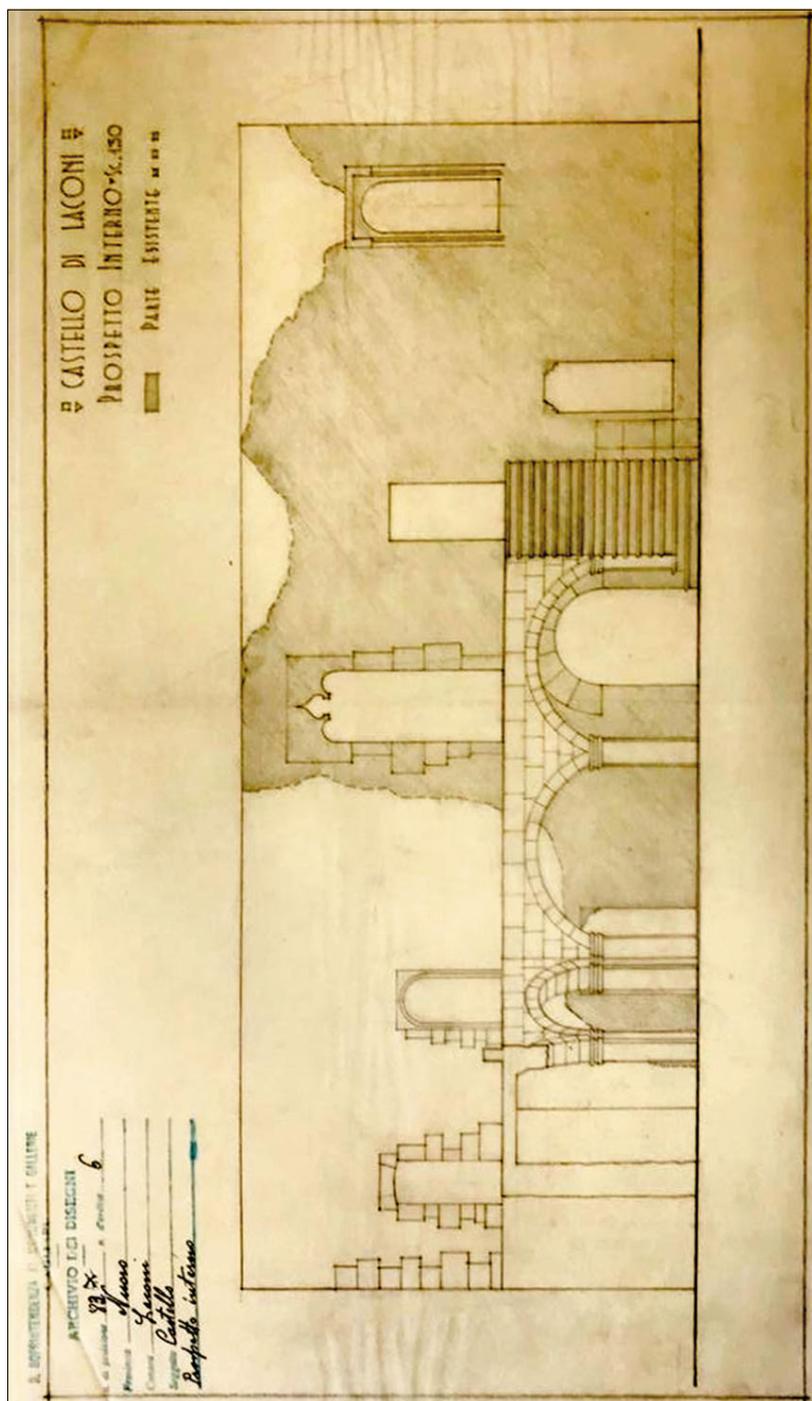


Fig. 5 - Cagliari, SABAP. Archivio disegni. Progetto di restauro di Angelo Vicario del castello di Laconi. Prospetto esterno NE. (Su concessione del Ministero della Cultura-Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e del Sud Sardegna. Vietata la riproduzione).

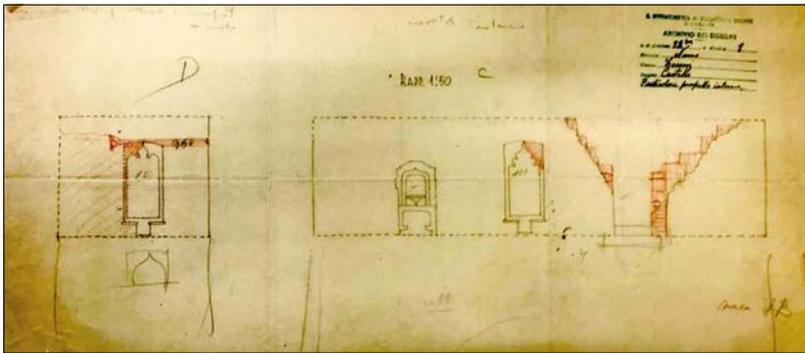


Fig. 6 - Cagliari, SABAP. Archivio disegni. (Progetto di restauro di Angelo Vicario del castello di Laconi. Prospetto interno SO. Su concessione del Ministero della Cultura-Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e del Sud Sardegna. Vietata la riproduzione).

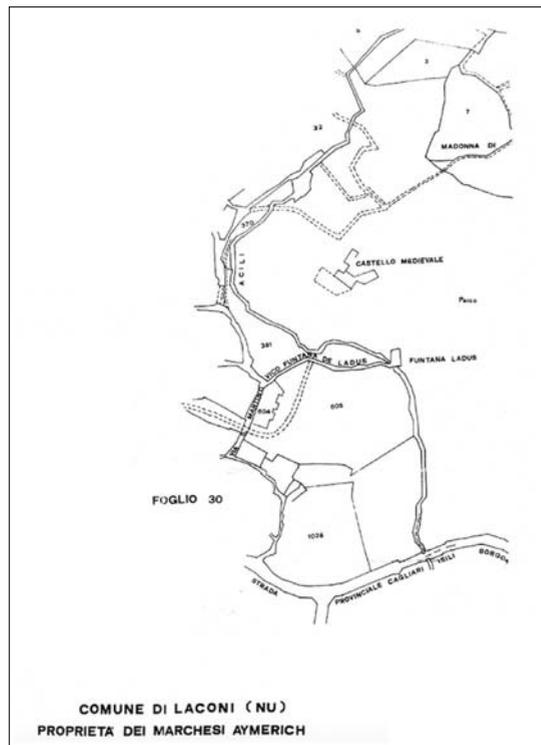


Fig. 7 - Planimetria catastale dei ruderi del Castello di Laconi e annesso parco vincolato con D.M. del 6 giugno 1978 ex L. 1089 del 1° giugno 1939 ([http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1060646/ICCD13906035\\_00048068.pdf](http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1060646/ICCD13906035_00048068.pdf)).

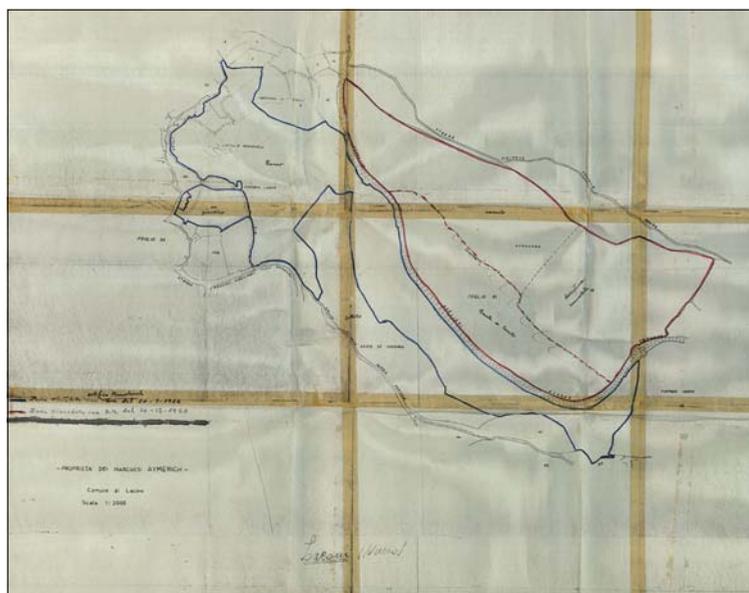


Fig. 8 - Planimetria catastale del Parco Aymerich con il vincolo ministeriale del 20 agosto 1924 ex L. 778 dell'11 giugno 1922, ampliato con D.M. 10 dicembre 1958, ex L. 1497 del 29 giugno 1939 ([https://www.sardegнатerritorio.it/documenti/6\\_477\\_20170614120151.pdf](https://www.sardegнатerritorio.it/documenti/6_477_20170614120151.pdf)).

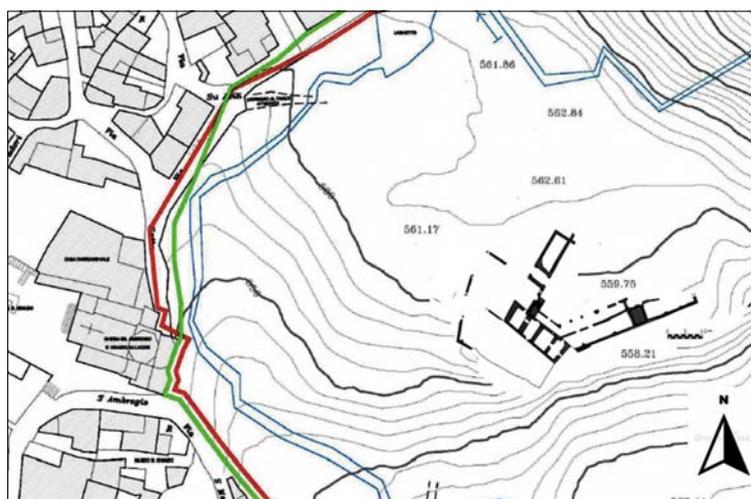


Fig. 9 - Localizzazione del Castello di Laconi (planimetria da G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 161, fig. 4) (base Carta Tecnica della Regione Sardegna del Piano Particolareggiato del centro storico del Comune di Laconi ([https://www.sardegнатerritorio.it/documenti/6\\_83\\_20090626093142.pdf](https://www.sardegнатerritorio.it/documenti/6_83_20090626093142.pdf)) (rilievo di L. Tocco).

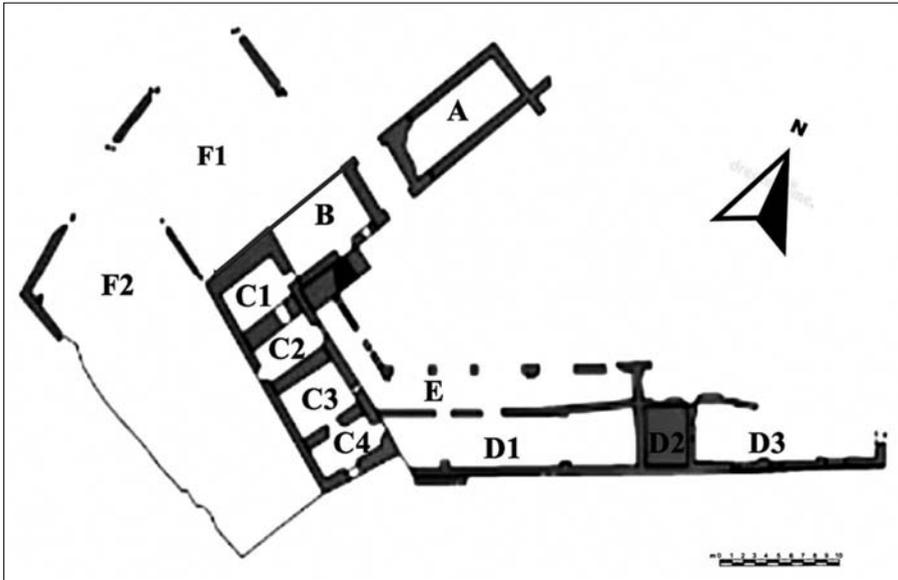


Fig. 10 - Planimetria Castello di Laconi effettuata nel corso degli scavi archeologici del 1988-2000 (G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 161, fig. 4).



Fig. 11 - Veduta aerea del castello di Laconi (Archivio Scuola di specializzazione in Beni Archeologici UNISS. Ph - [https://www.tripandclick.org/wp-content/uploads/2022/02/DJI\\_0540.jpg](https://www.tripandclick.org/wp-content/uploads/2022/02/DJI_0540.jpg)).



Fig. 12 - Veduta (lato SE) della torre dell'XI secolo del castello di Laconi (<https://www.sardegnaigitallibrary.it/index.php?xml=626&id=610435>).

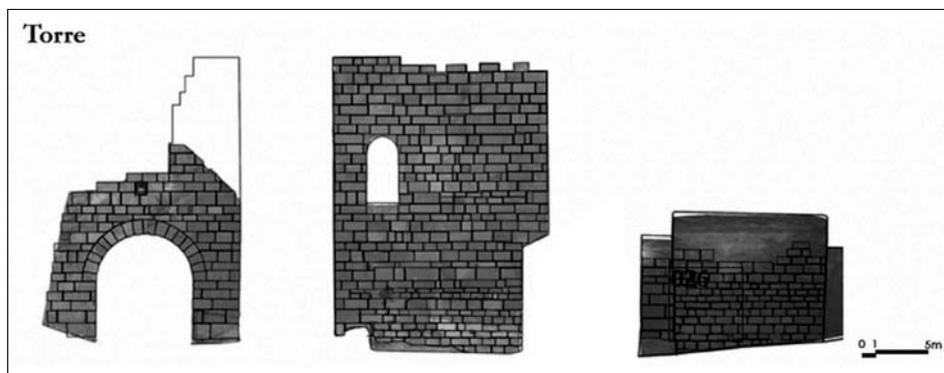


Fig. 13 - Rilievi della torre dell'XI secolo - porta NO (sin.), lato esterno SO (centro), lato interno SO (destra) (da V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 229).

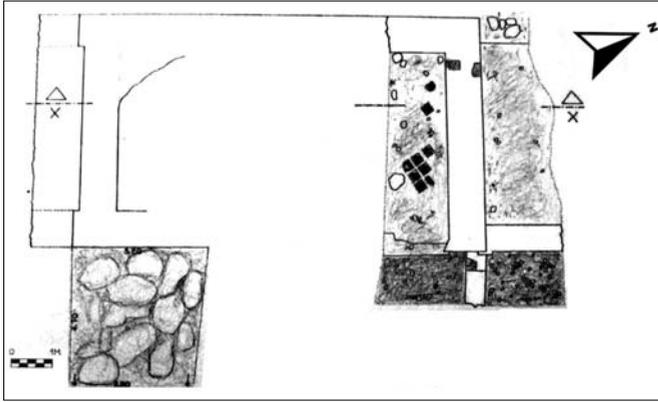


Fig. 14 - Planimetria del Corpo A (scavo 1988) (G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 165, fig. 9).



Fig. 15 - Foto del castello di Laconi (anni Venti del XX secolo) con il Corpo B che si appoggia al prospetto del Corpo C con tracce dell'imposta di una volta a botte (Cagliari, Archivio fotografico Soprintendenza ABAP (DSC-2657); cortese segnalazione del funzionario Giovanni Pintori. Su concessione del Ministero della Cultura-Soprintendenza ABAP per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e del Sud Sardegna. Vietata la riproduzione).

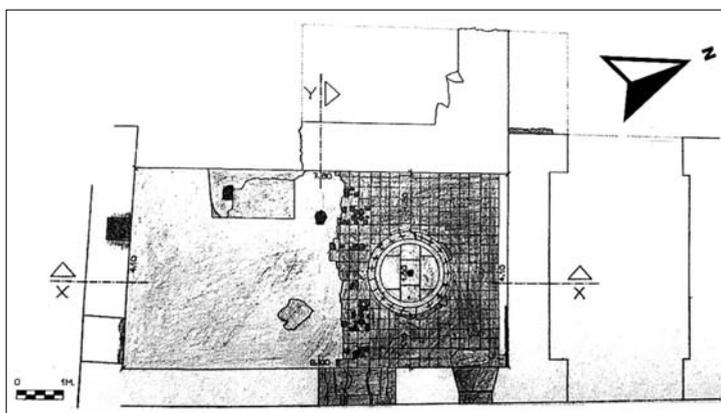


Fig. 16 - Planimetria del Corpo B (scavo 2000) (G. MURRU, *Il castello di Laconi*, cit., p. 165, fig. 10).

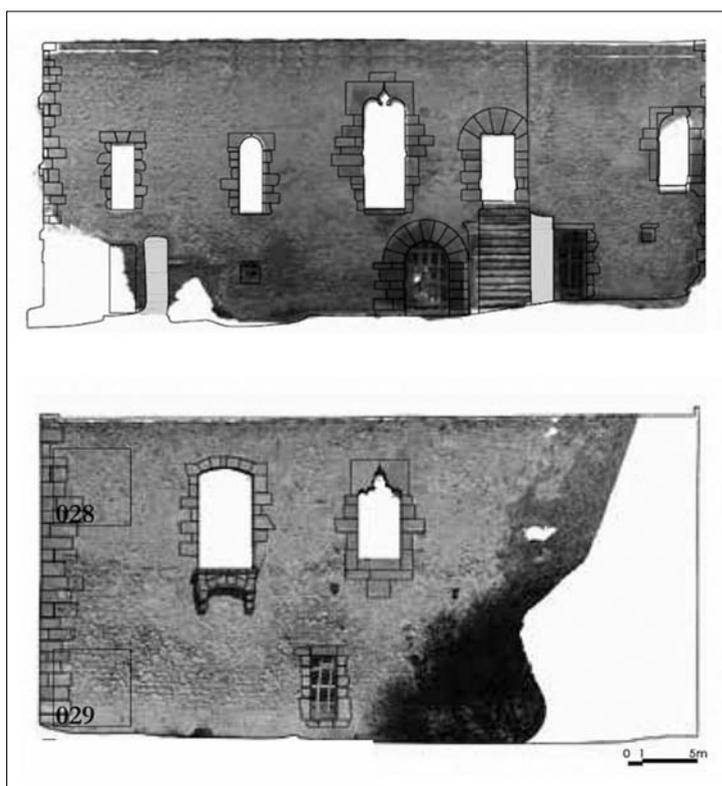


Fig. 17 - Prospetti NE (sopra) e SO (sotto) del Corpo C, a due livelli, con accesso al piano nobile mediante una scalinata (da V. PINTUS, *Architettura fortificata nel sud Sardegna*, cit., p. 230).

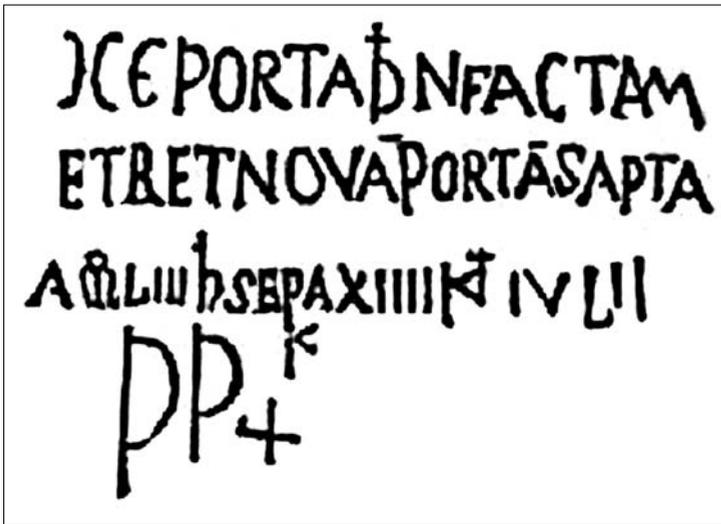


Fig. 18 - *Fac-simile* di A. Lamarmora della iscrizione 1 della Torre del castello di Laconi (A. LAMARMORA, *Itinéraire*, cit., p. 442, fig. 26).

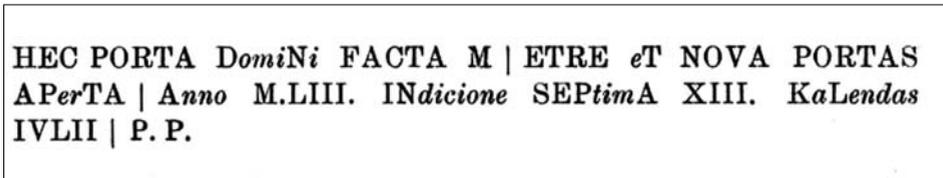


Fig. 19 - *Fac-simile* di T. Casini della iscrizione 1 della Torre del castello di Laconi (T. CASINI, *Le iscrizioni sarde*, cit., p. 308, nr. 1).

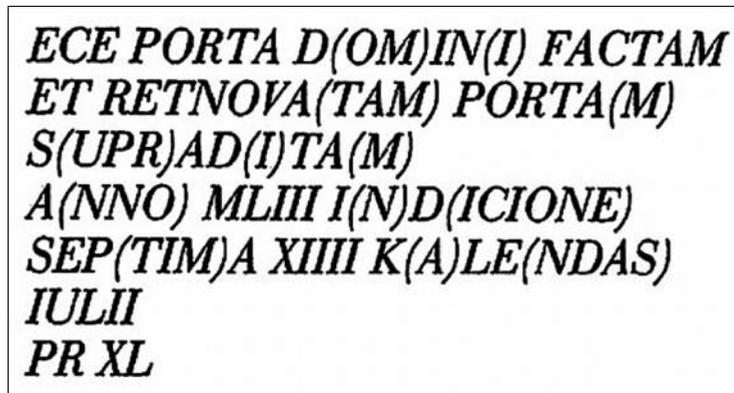


Fig. 20 - *Fac-simile* di G. Spiga della iscrizione 1 della Torre del castello di Laconi (G. SPIGA, *Breve profilo*, cit., p. 170).

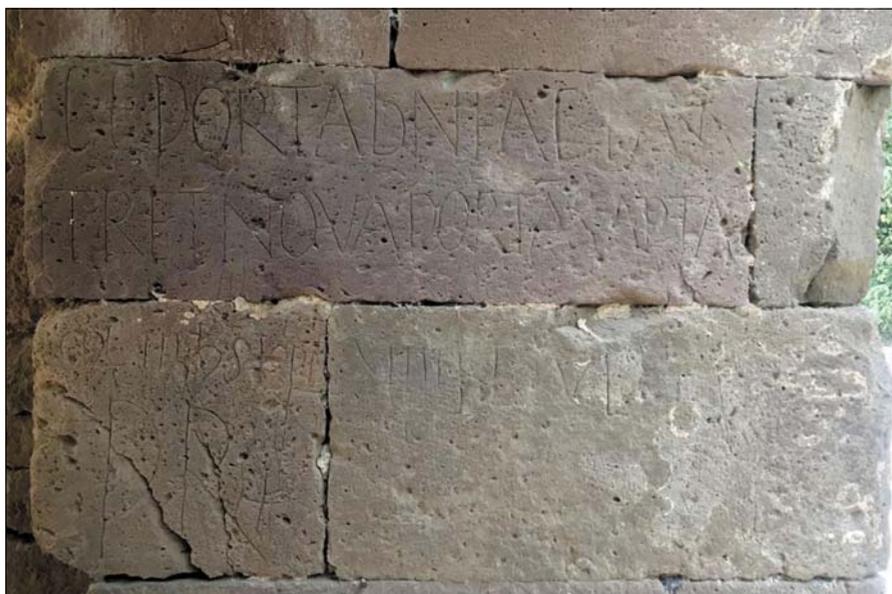


Fig. 21 - Foto della iscrizione 1 della Torre del castello di Laconi (ph. Luciana Tocco).

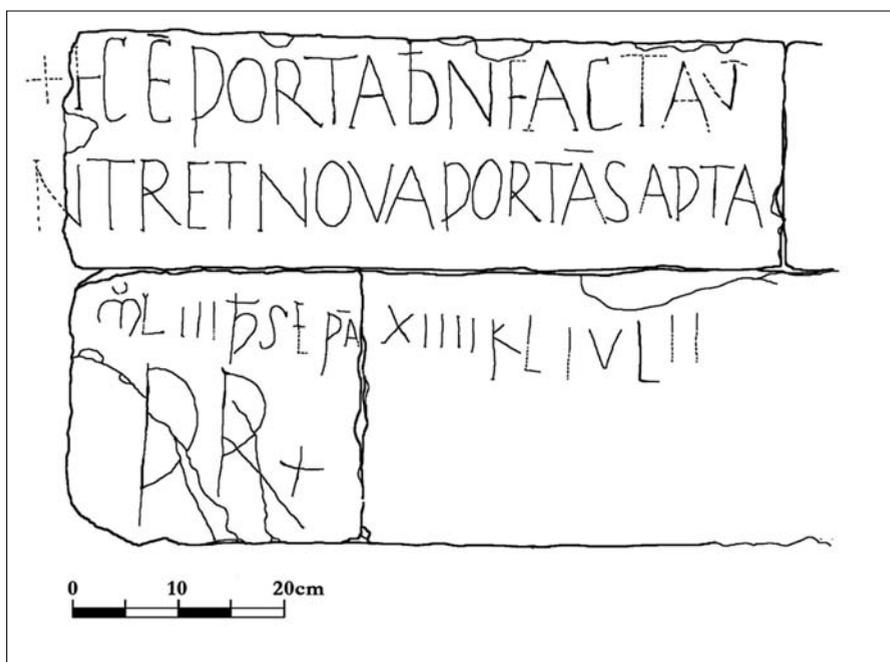


Fig. 22 - *Fac-simile* della iscrizione 1 della Torre del castello di Laconi (rilievo e disegno di Luciana Tocco).

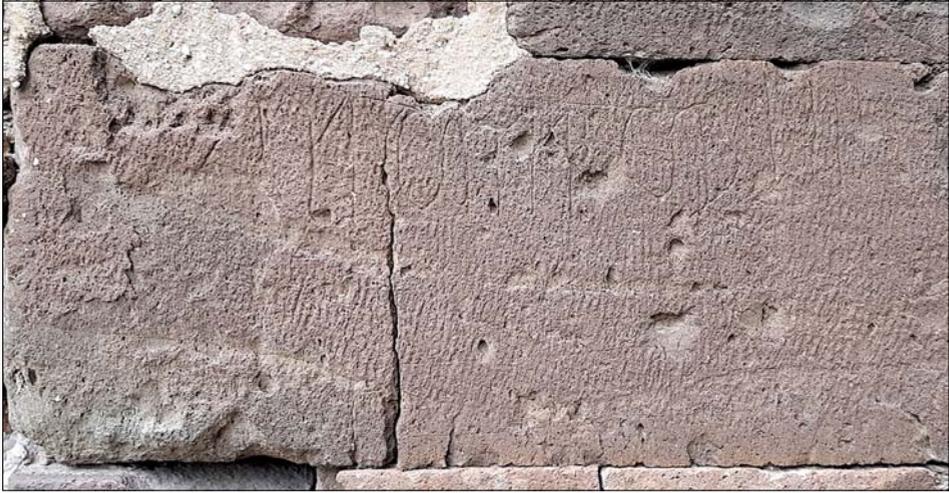


Fig. 23 - Foto della iscrizione 2 della Torre del castello di Laconi (ph. Luciana Tocco).

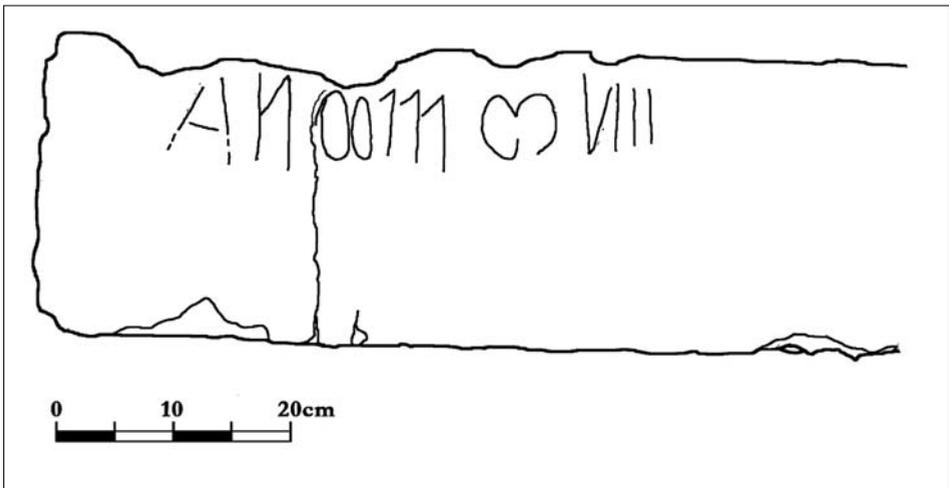


Fig. 24 - *Fac-simile* della iscrizione 2 della Torre del castello di Laconi (rilievo e disegno di Luciana Tocco).

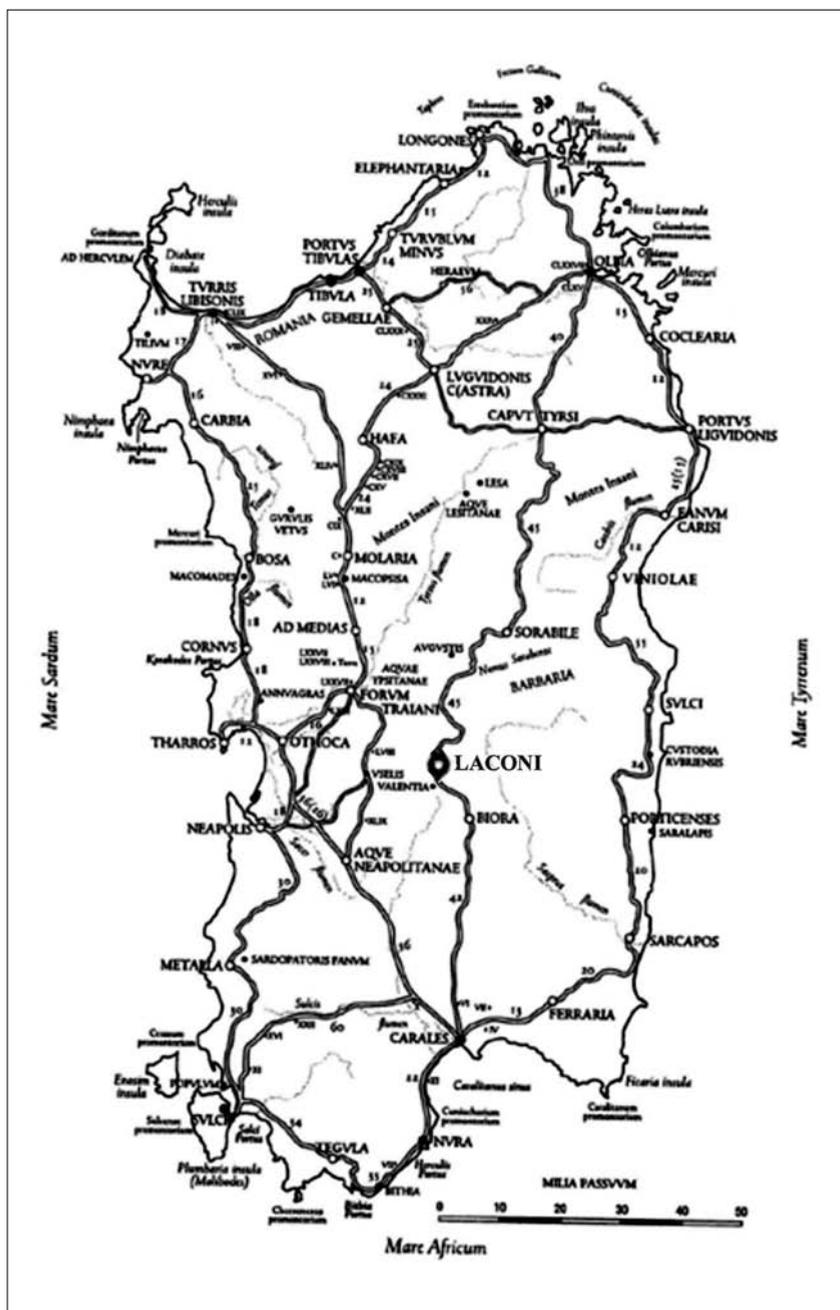


Fig. 25 - Carta della *Sardinia* romana con la localizzazione di Laconi tra *Valentia* e *Sorabile* (Elaborazione da A. MASTINO, *Storia della Sardegna antica*, Nuoro 2005 [carta di Salvatore Gangà]).

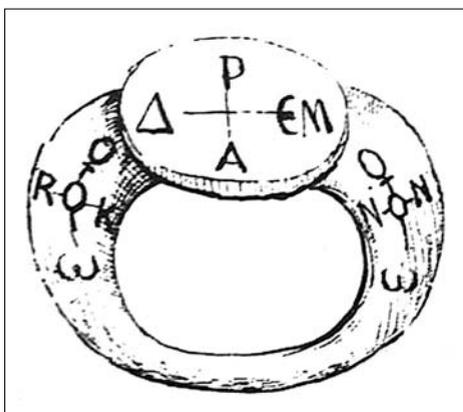


Fig. 26 - Tharros. Anello bizantino con iscrizione monogrammatica (G. SPANO, *Vetri antichi cristiani*, cit., p. 83, tav. nr. 10).

FRANCO PORRÀ, PIERGIORGIO FLORIS

NUOVO MATERIALE EPIGRAFICO DI ORIGINE THARRENSE  
CERTA O PROBABILE DAL MUSEO CIVICO  
“GIOVANNI MARONGIU” DI CABRAS (ORISTANO)

SOMMARIO: 1. Dedicà lacunosa all'imperatore Arcadio. - 2. Frammento marmoreo opistografo. - 3. Frammento di iscrizione imperiale lacunosa. - 4. Due frammenti iscritti di plausibile natura funeraria.

In questa sede si esaminano alcuni frammenti iscritti inediti conservati nei depositi del Museo Civico “Giovanni Marongiu” di Cabras. La segnalazione della loro esistenza si deve alla Direttrice del Museo, prof.ssa Carla Del Vais, che ringraziamo per la cortesia e la disponibilità dimostrateci<sup>1</sup>.

1. *Dedicà lacunosa all'imperatore Arcadio.* – Il primo reperto in esame consiste in un frammento laterale sinistro di una lastra iscritta in marmo bianco (figg. 1, 2) ritrovata a *Tharros* nei pressi del cippo della Cassa per il Mezzogiorno nelle adiacenze dell'attuale ingresso all'area archeologica<sup>2</sup>. Lo spec-

---

<sup>1</sup> Franco Porrà è autore dei § 1-2, Piergiorgio Floris dei § 3-4. Franco Porrà ringrazia il dott. Marco Edoardo Minoja, che nel 2012, in qualità di Soprintendente per i Beni Archeologici per le Province di Cagliari e Oristano, ha autorizzato lo studio dei primi due frammenti (prot. n. 6198 del 15.11.2012). Piergiorgio Floris è a sua volta grato alla “Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna” (e al dott. Alessandro Usai per il cortese interessamento) per l'autorizzazione concessa nel 2016 a studiare i frammenti 3 e 4 (prot. n. 10100 del 19.07.2016). La ricognizione autoptica è stata effettuata il 4.11.2017. Salvatore Ganga, cui va la gratitudine di entrambi per il lavoro svolto, è autore della documentazione grafica e fotografica. Gli autori ringraziano infine l'amico Attilio Mastino per i validi suggerimenti proposti. Franco Porrà, già docente e Direttore della Scuola di Specializzazione in Studi Sardi dell'Università di Cagliari, e Piergiorgio Floris, specializzato in Studi Sardi, dedicano questo lavoro alla memoria dell'indimenticabile prof.ssa Renata Serra, che nella suddetta Scuola, fin dalla sua istituzione, fu docente di “Storia dell'arte sarda” e in seguito anche Direttrice.

<sup>2</sup> L'epigrafe fu consegnata al precedente Direttore del Museo prof. Giovanni Tore in data imprecisabile; in uno schizzo allegato al reperto è indicato quale punto di rinvenimento il settore che si trova immediatamente a sud-est del cippo della CASMEZ, oltre la strada basolata. Dimensioni in cm: h res. 17; l 16; sp. 2,3 (lungo i margini)-1,9 (a mezz'altezza circa).

chio epigrafico è delimitato sul margine superstite da un listello; le fratture impediscono, però, di sapere se questo elemento risultasse anche sugli altri lati. Non è da escludere, inoltre, che l'iscrizione sia stata incisa su un supporto lapideo già esistente; in questo caso costituirebbe un esempio di reimpiego epigrafico. In alto la frattura, che non interessa la superficie iscritta, presenta un profilo rettilineo all'altezza della modanatura che diventa curvilineo sopra il campo epigrafico. A destra e in basso, invece, la frattura coinvolge il testo che non è quindi integro. Una parte della modanatura è infine scomparsa inferiormente a causa di un danno subito dal supporto. L'iscrizione non occupa tutta l'estensione dello specchio, ma comincia alcuni centimetri al di sotto dell'attuale margine superiore che, come si è detto, non corrisponde a quello originario.

Residua l'inizio di quattro linee, l'ultima delle quali restituisce i tratti superiori di sei lettere. Il *titulus* è stato inciso senza l'ausilio di linee guida in una scrittura capitale irregolare tendente alla corsiva<sup>3</sup>. Per quanto riguarda gli aspetti paleografici, alcune lettere, contraddistinte talora da apicature non marcate, sono particolarmente interessanti. Nella prima riga la N è decisamente inclinata verso destra con l'asta verticale sinistra molto più lunga dell'altra; la F seguente è caratterizzata da un braccio esteso e rivolto verso l'alto e da una cravatta poco accennata; anche la L ha un braccio lungo però piegato verso il basso. Nella l. 2 la T è incisa con la parte superiore orientata verso l'alto e con il braccio destro ben più pronunciato del sinistro. La l. 3 è più danneggiata delle precedenti; la P, meno sviluppata delle altre lettere, ha un piccolo occhiello chiuso, mentre la E consiste in un'asta verticale con bracci e cravatta corti; la R è composta da un'asta curvilinea e da un occhiello modesto, dal cui bordo si diparte una coda appena arcuata; nella G è infine notevole il pilastrino, il cui andamento è quello di una coda. Le A (ll. 1 e 3) sono diversamente inclinate e si differenziano per il punto d'unione delle aste montanti. Le prime tre righe sembrano rispettare una costanza nella disposizione, come si coglie dai caratteri iniziali di ciascuna di esse che sono abbastanza ben incolonnati. L'ultima riga residua è invece di certo più problematica. Innanzitutto, sotto la P della l. 3 non si ravvisa alcuna lettera e ciò comporta un cambiamento dell'allineamento su cui torneremo. Si individua quindi un'asta verticale con un corto braccio superiore diretto a destra. Si può pensare ad una E, confrontabile con quella della l. 3, meno probabilmente ad una F, che sarebbe comunque diversa da quella della l. 1. Seguono alcuni tratti

<sup>3</sup> Altezza lettere in cm: linee 1-4: 1,5-2,5. Interlinea: ll. 1-2 e 2-3: 1; ll. 3-4: 0,7.

appartenenti a quattro lettere. Dapprima due aste verticali e poi i caratteri *VS* pressoché integri e indubbiamente preziosi perché permettono di dare un senso al contenuto della riga. Si potrebbe pertanto pensare ad una sequenza come *LIVS*, senza escludere del tutto un'altra soluzione come *ILVS*, che pare, però, meno plausibile proprio a causa della E che sembra cominciare la riga. Nell'estremità destra si nota infine traccia di un altro carattere, il sesto, consistente in una curva rivolta a sinistra. Si può dunque pensare ad una O, una Q, una C o una G. La serie *VS* sopra menzionata consente di ipotizzare la terminazione di un vocabolo in nominativo da attribuire verosimilmente ad un dedicante; è dunque pensabile che si tratti di un elemento onomastico che, sulla base di quanto è stato detto, può essere inteso come *ELIVS*.

Passiamo ora alla ricostruzione del testo. Nella l. 1 si osservano i caratteri *DN* seguiti dal gentilizio *Flavius* in dativo. La sigla andrà perciò sciolta *d(ominus) n(oster)*, da concordare con il caso del nome personale seguente. Da questo, e da ciò che si evince dalle righe successive, si deduce che l'iscrizione è una dedica ad un imperatore. Le prime tre lettere della l. 2, *DIO*, permettono di pensare ad Arcadio, che regnò a lungo tra il IV e il V secolo d.C. Nella l. 1 mancherebbero così le quattro lettere *ARCA* del nome dell'imperatore. Alla *O* della l. 2 seguono i caratteri *VICT*, mentre al principio della l. 3 sono incise le lettere *PER*, terminazione dell'avverbio *semper*. Si dovrà pertanto intendere *vict[ori sem]per*: proprio in base all'ampiezza ipotizzabile della lacuna della l. 1 si preferisce, infatti, la restituzione del termine *victor*, probabilmente abbreviato<sup>4</sup>, a quello *victoriosissimus*, meno frequente ma ugualmente attestato<sup>5</sup>. Nella l. 3 si distinguono quindi i caratteri *AGV*, l'ultimo dei quali non è conservato nella sua interezza. Sembra indubbio che ci troviamo di fronte alla forma *Agustus*, in dativo, per *Augustus* con riduzione del dittongo *au* in *a* per dissimilazione, feno-

---

<sup>4</sup> L'abbreviazione dell'appellativo *victor* in dativo nelle dediche agli imperatori è documentata con varie grafie: *vic(tori)*, *vict(ori)*, *victor(i)*. Per le ultime due, le uniche possibili nel nostro testo, cfr., ad es., *CIL* XII, 668 = *AE* 1952, 107 = 2004, 880 (*Arelate, Gallia Narbonensis*: Costantino I); *CIL* II, 6237 (p. 1045) = XVII, 1, 1, 249 (*Tordesillas, Hispania Citerior*: Costanzo Cloro); *AE* 1976, 615 (*Constantia, Moesia Inferior*: Costantino I); *CIL* III, 5725 = 11838 = XVII, 4, 1, 224 (*Jadorf, Noricum*: Costantino I).

<sup>5</sup> Per *victoriosissimus* cfr., ad es., *EE* V, 173 (*In via a Smyrna Sardes, Asia*); *IK*-10, 70 (*Nicaea, Pontus et Bythinia*). Sulla titolatura degli imperatori in età tardoantica si veda A. CHASTAGNOL, *Le formulaire de l'épigraphie latine officielle dans l'antiquité tardive*, in *La terza età dell'epigrafia*. Colloquio AIEGL - Borghesi 86 (Bologna, ottobre 1986), a cura di A. DONATI, Faenza, F.lli Lega, 1988, pp. 11-65.

meno documentato almeno dall'epoca neroniana e noto anche in Sardegna sia per il personale *Augustus* sia per il corrispondente crononimo<sup>6</sup>.

L'iscrizione, come si è detto, consiste in una dedica al figlio maggiore di Teodosio, Arcadio, il quale fu Augusto dal 19 gennaio 383 al 1 maggio 408<sup>7</sup>, arco di tempo in cui si deve di conseguenza collocare il *titulus*. Per quanto mi consta, si tratta della seconda attestazione di questo imperatore in iscrizioni rinvenute in Sardegna. La prima si trova in un epitafio di *Turris Libisonis* del 1 giugno 394 in cui leggiamo *cons(ulato) dd(ominorum) nn(ostrorum duorum) Arcadi III et Honori II*<sup>8</sup>. Se, però, nel documento turritano il nome di Arcadio ricorre con quello del fratello come elemento di datazione, in questo di *Tharros* l'imperatore è destinatario di una dedica che lo vede per la prima volta in Sardegna da solo con alcune componenti canoniche della titolatura sua e di molti altri imperatori del IV secolo. Egli è infatti definito *dominus noster, victor e semper Augustus*. Proprio sulla base dello spazio disponibile è invece senz'altro da escludere che risultasse anche l'appellativo *triumphator*, spesso presente nella sua titolatura<sup>9</sup>.

Come si è detto, Arcadio fu imperatore per un lungo periodo di tempo, venticinque anni dal 383 al 408. Divenuto imperatore quando era ancora un bambino, era nato infatti intorno al 377<sup>10</sup>, Arcadio divise in un primo momento il trono con il padre Teodosio, con Graziano e Valentiniano II; quindi, dallo stesso 383 fino al 388 ebbe come colleghi Valentiniano II, Teodosio e Magno Massimo e dal 388 al 392 ancora Teodosio e Valenti-

---

<sup>6</sup> V. VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, Bologna, Pàtron, 2003<sup>4</sup>, p. 87. Per le attestazioni sarde cfr. G. LUPINU, *Contributo allo studio della fonologia delle iscrizioni latine della Sardegna paleocristiana*, in *La Sardegna paleocristiana tra Eusebio e Gregorio Magno*. Atti del Convegno Nazionale di studi (Cagliari, 10-12 ottobre 1996), a cura di A. MASTINO, G. SOTGIU, N. SPACCAPELO, con la collaborazione di A.M. CORDA, Cagliari, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, 1999, pp. 233 (tab. I), 251, n. 16; ID., *Latino epigrafico della Sardegna. Aspetti fonetici* (*Officina linguistica*, III, 3), Nuoro, Ilisso, 2000, p. 35.

<sup>7</sup> PLRE I, *Arcadius* 5.

<sup>8</sup> A. MASTINO, H. SOLIN, *Supplemento epigrafico turritano II*, in *Sardinia antiqua. Studi in onore di Piero Meloni in occasione del suo settantesimo compleanno*, Cagliari, Ed. Della Torre, 1992, pp. 361-372, n. 6 = *AE* 1992, 902 = A.M. CORDA, *Le iscrizioni cristiane della Sardegna anteriori al VII secolo*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1999, pp. 194-195, TUR001 = EDR153372.

<sup>9</sup> Il termine si trova sempre dopo *victor* e prima di *semper Augustus*. Cfr., ad es., I. TANTILLO, F. BIGI (a cura di), *Leptis Magna. Una città e le sue iscrizioni in epoca tardoromana*, Cassino, Università di Cassino, 2010, pp. 336-337, n. 14.

<sup>10</sup> PLRE I, *Arcadius* 5.

niano II; dal 392 al 394 condivide poi il potere con Teodosio ed Eugenio e dal gennaio 393 anche col fratello minore Onorio, mentre dal 394 al gennaio 395 fu imperatore con Teodosio e Onorio. Dopo la scomparsa del padre, avvenuta nel gennaio 395, ad Arcadio spettò la *pars* orientale dell'Impero che amministrò sino alla morte avvenuta nel 408, mentre Onorio si occupava dell'Occidente. Anche il figlio di Arcadio, Teodosio II, che successe al padre nel 408, fu Augusto dal 402<sup>11</sup>. Vista la mancanza di elementi datanti puntuali, non è facile proporre per la dedica una cronologia più precisa all'interno dell'ampio arco di tempo 383-408. Potrebbe però a tal fine rivelarsi utile il titolo *victor* che, come è stato notato, sembra essere nelle titolature imperiali almeno sino agli anni 383-392<sup>12</sup>. Di conseguenza l'iscrizione potrebbe essere anteriore al 395, anno della divisione dell'Impero. Con tale ipotesi non contrasta la menzione in essa del solo Arcadio, fatto testimoniato anche in epigrafi precedenti la morte di Teodosio<sup>13</sup>.

Nella l. 4 sembra iniziare la parte riservata al dedicante, il cui nome, sulla base dell'analisi condotta potrebbe essere *Elius*, da intendere *Aelius* con monottongazione del dittongo *AE*<sup>14</sup>. Per la grafia *Elius*, del resto, disponiamo di diversi confronti nelle iscrizioni della Sardegna<sup>15</sup>. In questo

---

<sup>11</sup> Sul periodo in questione cfr. J. CURRAN, *From Jovian to Theodosius*, in *The Cambridge Ancient History. Second Edition, XIII. The Late Empire, A.D. 337-425*, A. CAMERON, P. GARNSEY eds., Cambridge, Cambridge University Press 1998, pp. 104-110; R.C. BLOCKLEY, *The Dynasty of Theodosius*, in *The Cambridge Ancient History. Second Edition, XIII. The Late Empire, A.D. 337-425*, A. CAMERON, P. GARNSEY eds., Cambridge, Cambridge University Press 1998, pp. 111-125. Per i riferimenti cronologici ai diversi Augusti menzionati cfr. D. KIENAST, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, pp. 333-335; J.-M. LASSÈRE, *Manuel d'épigraphie romaine*, Paris, Picard, 2005, pp. 1041-1042.

<sup>12</sup> Cfr. A. CHASTAGNOL, *Le formulaire de l'épigraphie latine*, cit., p. 32, che rimanda a *CIL* III, 7080 = *ILS* 785. Lo studioso (*ibid.*) nota che il titolo fu poi riutilizzato dall'epoca di Teodorico (*CIL* X, 6850-6851 = *ILS* 827). L'arco di tempo 383-392 si ricava dal commento di *ILS* 785; nel contributo di André Chastagnol, invece, verosimilmente a causa di un refuso, si trova l'indicazione 392-392.

<sup>13</sup> A titolo di esempio si può citare *CIL* VI, 3791b (pp. 3072, 3778) = 31414 = *ILS* 789 (Roma), il cui dedicante è il *praefectus urbi* del 389-391 *Ceionius Rufus Albinus* (*PLRE* I, *Albinus*, 15).

<sup>14</sup> Sul fenomeno: V. VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, cit., p. 85, §59.

<sup>15</sup> Cfr. G. SOTGIU, *Iscrizioni latine della Sardegna (Supplemento al Corpus Inscriptionum Latinarum, X e all'Ephemeris Epigraphica, VIII)*, I, Padova, CEDAM, 1961, pp. 40-41, n. 46 = *AE* 2008, 608 = EDR155036 (Nora) e il miliario *CIL* X, 8013 = EDR154243 (*Forum Traiani*). Un'attestazione sarda femminile di *Aelius* (*Elia*) come nome unico si osserva

periodo *Aelius* continua ad essere impiegato con la sua funzione originaria di gentilizio<sup>16</sup>. Se questo fosse il suo ruolo nell'onomastica del dedicante, dovremmo pensare che il tratto curvilineo che segue la S del supposto *Elius* appartenga al *cognomen*, che, purtroppo, non siamo in grado di ricostruire. È difficile pensare che il testo si concludesse con la fine della l. 4. Questa era probabilmente più corta delle tre precedenti; si può credere che alla mancanza di una lettera rilevata all'estremità sinistra corrispondesse un analogo restringimento a destra per garantire la sua centralità. Non si può escludere che questo mutamento di allineamento sia da attribuire alla volontà di assicurare una migliore visibilità al nome del dedicante. Nella l. 4 al gentilizio seguiva l'inizio del *cognomen*, il quale, anche se breve, a causa dello spazio ridotto, doveva proseguire nella riga sottostante. Non possiamo sapere, poi, se seguissero qualche altra indicazione sul dedicante e il motivo della dedica. Pur ignorando quest'ultimo, si può vedere in *Elius*, sulla base della modestia complessiva del *titulus* imperiale e del possibile riutilizzo di un supporto marmoreo preesistente munito di decorazione architettonica, un esponente dell'aristocrazia cittadina tharrense tardoantica piuttosto che un governatore della provincia *Sardinia*. Ciò, a maggior ragione, se dovesse essere corretta la motivazione prima addotta riguardo il cambiamento di disposizione del testo. In tal caso la committenza e la realizzazione dell'iscrizione sarebbero da porre molto probabilmente proprio in ambito locale.

Tenendo presente quanto detto, si propone la seguente restituzione:

*D(omino) n(ostro) Flavio [Arca]/dio vict[(ori)? sem]/per Agu[sto (: Augusto)] / ELIVS  
+ [---?] / [-----] / -----?*

Mentre l'interpretazione dell'ultima riga residua non è sostenuta da certezze, la prima parte contenente la dedica ad Arcadio pone pochi problemi. L'iscrizione, pertanto, oltre ad incrementare il *corpus* epigrafico della città, non particolarmente consistente dal punto di vista numerico<sup>17</sup>, for-

---

nell'epigrafe falsa *CIL X, 1395\**. Cfr., inoltre, G. LUPINU, *Latino epigrafico*, cit., pp. 34-35 e nota 127, con bibliografia.

<sup>16</sup> Prima dell'età tardoantica *Aelius* è testimoniato anche con funzione di *cognomen* e nome unico: cfr. *Onomasticon Provinciarum Europae Latinarum (OPEL). Vol. I: ABA - BYSANVS*, ex materia ab A. MÓCSY, R. FELDMANN, E. MARTON et M. SZILÁGY collecta composuit et correxit B. LÖRINCZ, Budapest, M. Opitz Kiado, 2005<sup>2</sup>, p. 26. Però, nella sezione dell'opera appena citata in cui sono elencate le attestazioni onomastiche tardoantiche (ivi, p. 135) *Aelius* figura solo come *nomen*.

<sup>17</sup> A.M. CORDA, *Le iscrizioni cristiane della Sardegna*, cit., p. 189.

nisce una preziosa testimonianza della persistenza della vita urbana di *Tharros* intorno alla fine del IV secolo d.C.

2. *Frammento marmoreo opistografo*. – Frammento isolato in marmo bianco di ottima qualità di forma quadrangolare approssimativamente romboidale ritrovato nella frazione di San Salvatore di Sinis in territorio del Comune di Cabras<sup>18</sup>. Il frammento in origine apparteneva ad una lastra iscritta molto più grande dotata di uno spessore non trascurabile<sup>19</sup>. Ad un certo momento, però, venuta meno la sua funzione di supporto per un'iscrizione, la lastra, ancora integra, fu reimpiegata. Il reperto risulta infatti lavorato sulle due facce contrapposte: nel *verso* (A) (figg. 3, 4) si leggono poche lettere distribuite su due righe residue relative ad un'iscrizione, mentre nel *recto* (B) (figg. 5, 6) si trova un motivo geometrico attinente al riutilizzo. Di questa decorazione, di esecuzione non particolarmente raffinata, sopravvivono parte di un foro passante a sezione cilindrica lavorato ad entrambe le estremità in corrispondenza del quale la lastra si spezzò, un motivo vagamente triangolare dai lati curvilinei, la cui esecuzione ha riguardato l'intero spessore della lastra fino a traforarla, deteriorando così la superficie iscritta di A all'altezza della terza lettera della seconda riga, e quindi un solco curvilineo inciso profondamente con la subbia, il cui sviluppo è pari a circa un quarto di circonferenza. Nei lati destro e superiore sono infine presenti i resti di cavità simili all'elemento triangolare sopra descritto. Se ne deduce, pertanto, che il motivo geometrico doveva essere una sorta di esafoglio stilizzato, in cui sei componenti triangolari circondano il foro passante centrale e sono a loro volta iscritti in una circonferenza dal diametro di circa 38 cm. Non si può escludere che la l. 1 residua del *verso* sia quella iniziale dell'epigrafe, dato che tra la sommità dell'unica lettera integra della riga (una A) e il bordo superiore del frammento intercorre una distanza di 3,9 cm, mentre l'interlinea tra le ll. 1 e 2 è di 1,5 cm. Di B, ruotato rispetto ad A (fig. 7), rimangono il lato superiore e, più danneggiato, quello destro. I lati sinistro e inferiore, invece, sono mutili. La superficie di A, ricoperta da una patina giallastra, è piuttosto rovinata, forse anche per cause recenti. Vi sono alcune sbrecciature, soprattutto nella seconda riga, ove tra l'altro una lettera è inte-

---

<sup>18</sup> Il reperto è stato consegnato al Museo Civico in data 10.03.1998 dal Corpo Forestale e di Vigilanza Ambientale della Regione Sarda (prot. n. 261), a seguito del rinvenimento nell'agro di San Salvatore da parte del sig. Giovanni Pinna di Cabras.

<sup>19</sup> Dimensioni in cm: 31 (h); 32 (l); 6,7 (sp. nella parte alta) e 8,1 (sp. in basso).

ressata, come è stato già detto, da un foro passante creatosi quando fu realizzata la decorazione geometrica della faccia B. La superficie in origine doveva essere stata accuratamente lavorata per ricevere il testo che, a giudicare dall'ottima qualità della sua incisione, doveva essere importante. Le lettere, di notevoli dimensioni, sono in scrittura capitale quadrata<sup>20</sup>. Il solco è triangolare e i caratteri si segnalano per le apicature e per l'alternanza tra tratti più spessi e più sottili. Si è detto che le righe residue sono due. Nella prima si coglie un'asta verticale, presumibilmente una I, quindi una A in ottimo stato di conservazione e una R quasi intatta provvista di coda rettilinea che si diparte dall'occhiello senza toccare l'asta verticale. Nella seconda riga si riconosce invece una V parzialmente danneggiata, una S pressoché integra e parte della curva inferiore di una seconda S, deteriorata dalla lavorazione del *recto*. Questo è ciò che si legge sul frammento:

-----? / [---]IAR[---] / [---]VSS[---] / -----?

Il poco che abbiamo non consente di esprimersi sulla natura e sull'estensione originaria del testo; le caratteristiche delle lettere inducono però a pensare che si trattasse di un *titulus* monumentale probabilmente pubblico. Sembra perciò più verosimile che inizialmente la lastra facesse parte del paesaggio epigrafico urbano della vicina *Tharros*. Riguardo al contenuto, la consultazione del *database* elettronico Clauss/Slaby con valutazione contemporanea delle sequenze *IAR* e *VSS* ha permesso di individuare 151 *tituli* delle categorie più diverse, nessuno dei quali sardo. Da essi si deduce che *IAR* può essere connessa con un ampio numero di vocaboli (alcuni in nominativo come *miliarium*, *miliaria* e *beneficiarius*, altri, più numerosi, in genitivo plurale, come *via*, *filia*, *Dacia*, *Gallia*, *Hispania*, *provincia*, *centuria*, *decuria*, *curia*, *colonia*, *uncia*), mentre quella *VSS* è di solito da mettere in relazione con una voce del verbo *iubeo*<sup>21</sup>. Le due serie di lettere, la cui compresenza in un medesimo testo costituisce, come è stato già sottolineato, una novità per l'epigrafia sarda, con i loro caratteri capitali monumentali di ottima fattura sono da ascrivere ad un'epigrafe che testimoniava forse le attribuzioni e la liberalità proprie di un'autorevole figura. L'ipotetica ricostruzione proposta scaturisce dal rispetto della successione delle due sequenze all'interno del documento. *IAR* potrebbe,

<sup>20</sup> Altezza lettere in cm: l. 1: 13; l. 2: 11,5. Interlinea: 1,5.

<sup>21</sup> Non mancano però altre possibilità, come ad esempio il termine *caussa* o elementi onomastici come *Volussius*, *Mussius*, *Mussidius* e altri.

infatti, appartenere ad un termine della prima declinazione in genitivo plurale collocabile nella sezione dell'iscrizione contenente le attribuzioni del personaggio. *VSS*, invece, da mettere in relazione con il verbo *iubeo*, sarebbe da porre dopo ed espliciterebbe la volontà del notevole di attuare un qualche atto di liberalità, magari per via testamentaria, a vantaggio della locale comunità cittadina<sup>22</sup>.

Quanto rimane non consente la formulazione di una datazione circoscritta. Le lettere incise sul *verso* saranno pertanto da inquadrare in un ampio arco cronologico che va dal I al II secolo d.C. Alla fine di quest'ultimo si collocano gli anni iniziali di quella dinastia severiana sotto la quale ebbe luogo «la massima espansione edilizia un po' in tutti i centri urbani»<sup>23</sup> della Sardegna, la colonia di *Tharros* inclusa<sup>24</sup>. Poi, in un momento non meglio precisabile, il marmo nella sua interezza fu riutilizzato, forse dopo essere stato trasportato da *Tharros* nella località in cui è stato rinvenuto. Passando alla finalità del reimpiego, la scarsa dimensione dei fori passanti sembra escludere l'uso del supporto come balaustra. Potrebbe essere invece più plausibile un riutilizzo come lastra pavimentale; i fori avrebbero quindi permesso, ad esempio, lo scolo dell'acqua.

*Franco Porrà*

3. *Frammento di iscrizione imperiale lacunosa*. – Tra i reperti iscritti conservati nel Museo Civico “Giovanni Marongiu” di Cabras rientra anche il frammento superiore di una lastra in marmo bianco con venature (figg. 8, 9)<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Interessante il confronto che si potrebbe instaurare con *CIL IX, 731 = AE 1991, 513 (Larinum)*.

<sup>23</sup> Così E.C. PORTALE, S. ANGIOLILLO, C. VISMARA, *Le grandi isole del Mediterraneo Occidentale*. Sicilia Sardinia Corsica, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2005, p. 223.

<sup>24</sup> Per la vitalità di *Tharros* in età severiana cfr. A.M. GIUNTELLA, *Materiali per la forma urbis di Tharros tardo-romana e altomedievale*, in *Materiali per una topografia urbana*. Status quaestionis e nuove acquisizioni. V Convegno sull'archeologia tardoromana e medievale in Sardegna (Cagliari-Cuglieri, 24-26 giugno 1988), a cura di P.G. SPANU, pp. 119, 135. Lo status di colonia si ricava da *CIL X, 7951 = EDR078723 (Turris Libisonis)*, in cui è menzionata la *peritica* di *Tharros* rivelatrice della sua condizione giuridica. Cfr. inoltre A. MASTINO, R. ZUCCA, *Urbes et rura. Città e campagna nel territorio oristanese in età romana*, in *Oristano e il suo territorio 1. Dalla preistoria all'alto Medioevo*, a cura di P.G. SPANU e R. ZUCCA, Roma, Carocci, 2011, pp. 545-546.

<sup>25</sup> Dimensioni in cm: 13,3 (h) x 15,5 (l) x 3,8 (sp.).

Se le condizioni e il luogo esatti del rinvenimento sono ignoti, la provenienza da *Tharros* sembra però certa per la presenza, sul retro, della sigla MC/C TH/89<sup>26</sup>.

Nella faccia superiore sono ravvisabili tracce dell'uso della subbia, mentre la superficie del campo epigrafico, qua e là leggermente abrasa, mostra di essere stata ben lavorata per accogliere la scrittura. In alto lo specchio coincide, a quel che sembra, con il margine della lastra senza che vi sia alcun elemento delimitante. I pochi caratteri residui si distribuiscono su due righe: quattro sono, infatti, nella l. 1 e tre nella successiva. Tuttavia, solo la seconda e la terza lettera della prima riga sono integre. La scrittura è una capitale quadrata i cui caratteri, di ottima fattura ed equilibrati nel rapporto tra altezza e larghezza, sono contraddistinti da un solco triangolare e sono provvisti di eleganti becchi e uncini<sup>27</sup>. Nell'esecuzione si nota, inoltre, una discreta cura a proposito dell'alternanza di tratti grossi e sottili; ne rappresentano esempi l'asta, i bracci e la cravatta della E della l. 1 o le aste montanti e le traverse delle A della medesima riga. La l. 1 inizia poco sotto il bordo superiore della lastra. A dispetto dei danni subiti dalla prima lettera, priva del grosso dell'asta montante sinistra e di parte della traversa, e in minor misura dall'ultima, rovinata in basso a destra, l'individuazione della successione *AESA* pare sicura. La seconda linea è in condizioni peggiori, ma non sembrano esservi dubbi sull'identificazione dei tre caratteri superstiti. Da sinistra a destra si riconoscono, infatti, una T, di cui residuano quasi per intero i bracci e una piccola porzione dell'asta, una E, di cui sono ben visibili la cravatta e il braccio superiore nonché l'asta verticale, e una S, di cui sopravvivono la curva superiore e parte del dorso. Non è difficile determinare i vocaboli cui assegnare le sequenze *AESA* e *TES*; si tratta, rispettivamente, delle parole *Caesar* e *potestas*. Il *titulus* ricordava, dunque, un imperatore. Non si tratta di una novità per il *corpus* epigrafico tharrensese<sup>28</sup> e purtroppo anche questa volta le lacune impediscono di chia-

---

<sup>26</sup> Questo è quanto ho potuto apprendere dalla viva voce di Carla Del Vais, che ancora una volta ringrazio.

<sup>27</sup> Le lettere della l. 1 sono alte 4,5 cm; l'altezza residua di quelle della l. 2 è 3 cm. L'interlinea è di 1,5 cm.

<sup>28</sup> Cfr., ad es., G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni inedite sarde*, in «Annali delle Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero della Università di Cagliari», n. XXXII, 1969, pp. 41-42, n. 47 (A e B), 45, n. 50 (C) = EDR153422 (dedica a Geta) e G. PESCE, *Il primo scavo di Tharros (anno 1956)*, in «Studi Sardi», nn. XIV-XV, 1955-1957, p. 353, n. 11 (epigrafe forse risalente ad età severiana, il cui testo, non noto, citava un imperatore); G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni*, cit., pp. 42-43, n. 48 = EDR153423 (con menzione di un imperatore del II o III secolo

rire l'identità dell'Augusto nominato e la circostanza che produsse la realizzazione del testo. L'ignoranza del caso e quindi della funzione logica rivestita nel contesto dal sostantivo [C]aesa[r], causano, inoltre, l'attuale impossibilità di precisare la natura dell'iscrizione. Tuttavia, si può osservare che, come si riscontra nelle altre epigrafi locali menzionanti *principes*, le dimensioni dei caratteri non sono grandi. Da ciò si potrebbe dedurre che il nostro documento non fosse pertinente ad un'opera monumentale finanziata dall'imperatore citato, il cui nome, pertanto, non sarebbe in nominativo. È forse più probabile, invece, che questi fosse il destinatario di una dedica. Se così fosse, il nome dell'Augusto onorato sarebbe in dativo o anche in genitivo, se dipendente da un'espressione come *pro salute*. Ad ogni modo, l'ottima qualità dell'esecuzione fa pensare ad un'importante occasione celebrativa.

Non sappiamo se le due parole di cui rimane traccia fossero scritte per esteso o abbreviate. Quanto alla prima, quale che fosse il suo caso grammaticale, è comunque credibile che fosse incisa almeno sino alla R. Nelle iscrizioni sarde la parola *potestas*, evidente rimando alla *tribunizia potestas* degli imperatori, si trova a tutte lettere o compendiate. Nella prima eventualità essa ricorre sia in ablativo sia, meno spesso, in altri casi come il genitivo<sup>29</sup>, men-

---

d.C.) e G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni*, cit., pp. 45-46, n. 52 = R. ZUCCA, *Testimonianze letterarie ed epigrafiche su Tharros*, in «Nuovo Bullettino Archeologico Sardo», n. 1, 1984, pp. 166-167, n. 4 = ID., *Supplementum epigraphicum Tharrensese*, in *Cultus splendore. Studi in onore di Giovanna Sotgiu*, a cura di A.M. CORDA, Senorbì, Nuove Grafiche Puddu, 2003, pp. 965, nota 18, 968 = EDR153436 (per un imperatore del II o III secolo d.C.); G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni*, cit., p. 44, n. 49 = R. ZUCCA, *Il decoro urbano delle civitates Sardiniae et Corsicae: il contributo delle fonti letterarie ed epigrafiche*, in *L'Africa romana*. Atti del X convegno di studio (Oristano, 11-13 dicembre 1992), a cura di A. MASTINO e P. RUGGERI, Sassari, Editrice Archivio Fotografico Sardo, 1994, p. 895, n. 94 = EDR153424 (per un imperatore del III secolo d.C.); *CIL* X, 7909 = EDR153366 (Costantino I o II); G. SOTGIU, *L'epigrafia latina in Sardegna dopo il C.I.L. X e l'E.E. VIII*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*, H. TEMPORINI, W. HAASE eds., Berlin-New York, II, 11, 1, 1988, p. 640, B134 = EDR153786 (riguardante un imperatore di età non precisabile); G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni*, cit., p. 49, n. 56 = EDR153554, G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni*, cit., p. 50, n. 58 = EDR153559, G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni*, cit., p. 52, n. 63 = EDR153576 e G. SOTGIU, *Nuove iscrizioni*, cit., p. 54, n. 68 = EDR153604 (frammenti forse menzionanti imperatori). In proposito cfr. anche R. ZUCCA, *Gli oppida e i popoli della Sardegna*, in *Storia della Sardegna antica*, a cura di A. MASTINO, Nuoro, Il Maestrale, 2009<sup>2</sup>, pp. 261-262.

<sup>29</sup> Per l'ablativo cfr., ad es., *CIL* X, 7515 = G. SOTGIU, *Iscrizioni latine della Sardegna*, cit., I, pp. 31-32, n. 35 = *AE* 1992, 865 = R. ZUCCA, *Insulae Sardiniae et Corsicae. Le isole minori della Sardegna e della Corsica nell'antichità*, Roma, Carocci, 2003, p. 238, n. 4 =

tre esiste una varietà di forme abbreviate<sup>30</sup>. Come si è detto, l'ampiezza delle lacune testuali non permette di risalire all'identità dell'imperatore ricordato. Si può solo ipotizzare, in base agli aspetti paleografici, che questi abbia regnato nel I o nel II secolo d.C. I dati disponibili sono inoltre pochi anche per stabilire le dimensioni originarie della lastra. Si ignora, poi, se il termine *Caesar* fosse preceduto solo dalla parola *Imperator*, verosimilmente abbreviata, o da espressioni più complesse come, ad esempio, *Pro salute Imp(eratoris)* o fosse anticipato da altri elementi del nome del principe, come si verifica soprattutto per gli Augusti del I secolo d.C. Allo stesso modo, non è nota la collocazione del riferimento alla *tribunicia potestas* all'interno della titolatura, che avrà per lo meno incluso le indicazioni dei consolati e delle *salutationes* imperatorie. Sembra, infine, plausibile che la l. 2 fosse seguita da qualche altra riga in cui potevano essere segnalati gli autori della dedica, se di dedica si trattava, e la circostanza che causò l'incisione del *titulus*.

Ricapitolando, questo è quel si legge sulla pietra:

[--- .]AESA[. ---]  
[--- ..]TES[.... ---]  
-----

---

EDR153731 (epistilio di *Sulci* menzionante Claudio); per il genitivo cfr. G. SOTGIU, *Iscrizioni latine della Sardegna*, cit., I, p. 156, n. 237 = A. BONINU, A.U. STYLOW, *Miliari nuovi e vecchi dalla Sardegna*, in «Epigraphica», n. XLIV, 1982, pp. 40-41 e nota 32 = EDR155734 (lastra di Ossi in cui è ricordato Quintillo).

<sup>30</sup> Per l'abbreviazione *potes(tate)* cfr. *CIL* X, 7854 = XVI, 72 = *AE* 1999, 787 = A. MASTINO, P. RUGGERI, *La Romanizzazione dell'Ogliastra*, in *Ogliastra: identità storica di una Provincia* (Atti del Convegno di studi, Jerzu-Lanusei-Arzana-Tortoli, 23-25 gennaio 1997), a cura di M.G. MELONI e S. NOCCO, *Senorbì, Comunità montana n. 11*, 2000, p. 156 = C. FARRE, *Geografia epigrafica delle aree interne della Provincia Sardinia*, Ortacesus, Sandhi Edizioni, 2016, pp. 115-117, ILB002 = EDR144723 (Ilbono: diploma militare di età adrianea) e *AE* 1889, 40 = *EE* VIII, 748 = P. MELONI, *L'amministrazione della Sardegna da Augusto all'invasione vandalica*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1958, p. 251, pros. 64 = M.G. OGGIANU, *Contributo per una riedizione dei miliari sardi*, in *L'Africa romana*. Atti dell'VIII Convegno di Studio (Cagliari, 14-16 dicembre 1990), a cura di A. MASTINO, Sassari, Gallizzi, 1991, p. 41, fig. 17 = EDR153985 (miliario di Telti menzionante il Cesare Flavio Delmazio). Sono invece un po' più frequenti *potest(ate)*, per cui cfr., ad es., G. SOTGIU, *Iscrizioni latine della Sardegna*, cit., I, pp. 157-158, n. 238 = EAD., *L'epigrafia latina in Sardegna*, cit., p. 571, A238 = EDR155142 (Sassari: base di statua di Valeriano o Gallieno), o *potest(atiss)* (forse nel miliario di Sestu di età severiana G. SOTGIU, *Iscrizioni latine della Sardegna*, cit., I, pp. 244-246, n. 375 = EDR159399) e *potestat(e)* (ad es. nel diploma militare di Anela dell'epoca di Galba *CIL* X, 7891 = XVI, 9 = C. FARRE, *Geografia epigrafica*, cit., pp. 25-30, ANE001 = EDR144716 e nel miliario di età augustea di Busachi EDR159402).

Da tale lettura consegue la seguente ipotesi di ricostruzione, in cui, secondo gli usi, la *tribunicia potestas* potrà essere stata riportata per esteso o in forma abbreviata e in un caso che non siamo in grado di stabilire:

[--- C]aesa[r. ---] / [--- tribunicia.? po]tes[t... ---] / -----

4. *Due frammenti iscritti di plausibile natura funeraria.* – Altri due piccoli frammenti marmorei iscritti sono conservati nei depositi del Museo Civico “Giovanni Marongiu” di Cabras (figg. 10, 11). Entrambi i reperti sono stati recuperati nella necropoli meridionale di *Tharros* in occasione degli scavi condotti nel 2004 dall’Università di Bologna con la direzione scientifica di Enrico Acquaro e la direzione sul campo di Anna Chiara Fariselli dell’Università di Bologna e di Carla Del Vais dell’Università di Cagliari, in convenzione con la competente Soprintendenza. Il primo (A) è stato recuperato in data 12.07.2004 nel quadrato C2 dall’US 1, strato di colluvio esteso su tutta l’area di scavo al di sotto dell’*humus*; dalla medesima US proviene anche il secondo frammento (B), individuato invece il giorno successivo negli attigui quadrati C3/C4. Si tratta quindi di materiale decontestualizzato, ma pertinente ad uno scavo stratigrafico condotto nell’ambito di un lembo necropolare manomesso presumibilmente nel corso del XIX secolo. Queste le dimensioni in centimetri:

A: 6,5 (l res.) x 7,5 (h res.) x 2 (sp.)

B: 4,8 (l res.) x 5,3 (h res.) x 2 (sp.)

A è un frammento centrale isolato di una lastra di marmo bianco con venature scure in cui si individuano pochi segni alfabetici su due righe<sup>31</sup>. La superficie, piatta, è ora ricoperta da una patina color ocra che tuttavia non impedisce l’individuazione delle poche lettere superstiti. Le lettere, provviste di apicature e un po’ più sviluppate in altezza che in larghezza, sono di buona fattura e contraddistinte da un solco triangolare. Sebbene non si rilevino linee guida, pare che nella loro disposizione i caratteri rispettino una certa regolarità<sup>32</sup>. Sotto la seconda riga sopravvive una porzione di superficie anepigrafe abbastanza ampia. Pertanto, si potrebbe ipotizzare con cautela che la riga in questione fosse l’ultima del *titulus* o che altre eventuali lettere fossero incise nella parte sinistra di una riga sottostante. Nella prima linea residua si

<sup>31</sup> Altezza lettere in cm: 2. Interlinea: 0,7.

<sup>32</sup> Considerazioni pressoché identiche valgono anche per il frammento B.

ravvisano tre caratteri di non agevole identificazione. Del primo avanza un tratto verticale discendente da sinistra verso destra che potrebbe essere appartenuto all'asta montante destra di una A, alla coda di una R, all'asta spezzata di una X o, meno probabilmente, alla coda di una K. Segue, ravvicinata, l'estremità inferiore di un tratto verticale e quindi un altro elemento, sempre verticale, ancora più piccolo e ben più distanziato dal precedente. L'intervallo tra i due sembra, però, troppo esteso per pensare ad una H e si ritiene, anzi, che i tratti siano riferibili a due distinti segni alfabetici. Il primo potrebbe essere quel che resta di una I, T, F o P. Del secondo, come si è detto, rimane invece il tratto inferiore di un'asta da cui, per quanto si può vedere, non si dipartono bracci o cravatte: una I, una T e una P sembrano perciò le lettere più plausibili. Anche nella seconda linea si distinguono tre caratteri, che per le migliori condizioni di conservazione sono però più facili da riconoscere. Il primo a sinistra, appena danneggiato, è senz'altro una L, cui seguono una I e una O. Le possibilità di interpretazione del contenuto testuale sono diverse. Si può in primo luogo pensare alla parte finale della parola *filius* declinata al dativo. In alternativa, si potrebbe valutare la possibilità che si tratti della terminazione, sempre declinata, di un gentilizio<sup>33</sup>. In ogni caso la menzione pare da attribuire ad una persona di sesso maschile. L'eventuale pertinenza delle lettere ad un termine manifestante il grado di parentela si adatterebbe magari meglio alla sezione conclusiva di un epitafio, in cui un dedicante, dopo aver elencato diversi dettagli sul defunto (onomastica, dati biometrici etc.) segnalava il suo rapporto di parentela con quest'ultimo. Di seguito si propone una trascrizione delle due righe:

-----  
 [---]+++[---]  
 [---]LIO[---]  
 -----?

Anche in B, simile per caratteristiche ad A, sembra cogliersi la presenza di alcune lettere su almeno due righe. Non è chiaro, però, se un piccolo segno ravvisabile in basso a destra possa essere inteso come la sopravvivenza

<sup>33</sup> In *Sardinia* tra i *nomina* più comuni dotati di tali caratteristiche si possono citare *Iulius*, *Aelius* e *Aurelius*, di cui però si ignorano finora occorrenze tharrensi. Le epigrafi della città hanno invece restituito diversi esempi di *Aemilius* (*CIL* X, 7897 = R. ZUCCA, *Supplementum epigraphicum*, cit., p. 967 = EDR153330; G. SOTGIU, *Iscrizioni latine della Sardegna*, cit., I, n. 225 = EDR153377: due persone), mentre è più incerta l'attestazione di un *Coelius* (G. SOTGIU, *L'epigrafia latina in Sardegna*, cit., p. 622, E16 = *AE* 1988, 660 = EDR081162).

di un carattere di un'eventuale terza riga o se sia un difetto della pietra. Nella prima delle due linee identificabili si notano alcuni tratti appartenenti a due lettere. Il primo, composto di un'asta verticale alla cui destra in alto sembra seguire una curva, parrebbe una P, mentre il secondo è la parte inferiore di un'asta verticale abbastanza lunga, forse da considerarsi una I. Sotto si distinguono senza difficoltà una X, appena danneggiata a sinistra, e un segno divisorio triangolare. Questa la lettura:

-----  
[---]P[---]  
[---]X [---]  
-----

Per la X della l. 2 sembra plausibile pensare all'elemento conclusivo di un'indicazione biometrica abbreviata: *[vi]x(it)*. Altre soluzioni come quella di vedervi la terminazione dell'abbreviazione *SEX* del *praenomen Sextus* paiono invece meno credibili.

A e B, come si è visto, contengono una scarsa quantità di testo. Prevale comunque la sensazione che entrambi fungessero da supporto per epitafi, impressione confortata anche dal luogo di rinvenimento. Anzi, in base alle condizioni della scoperta, alla tipologia e alle caratteristiche dei supporti e della scrittura pare perfino ammissibile che A e B siano frammenti solidali di una stessa lastra. Le lettere superstiti sarebbero dunque da assegnare ad un medesimo *titulus*. Accogliendo tale ipotesi e basandosi su quanto detto in precedenza in merito alla possibilità che la X della l. 2 di B sia quel che rimane di un'espressione biometrica e che la serie *LIO* di A sia da attribuire ad un termine denotante parentela, si potrebbe pensare che nella lastra originaria B occupasse una posizione superiore rispetto ad A. È possibile dire qualcosa di più? Con estrema cautela e senza la pretesa di cogliere nel segno si potrebbe proporre, almeno a titolo di esempio, un'idea – più che una vera e propria ipotesi – basata sulle iscrizioni tharrensi meglio conosciute e sulla struttura *standard* dei locali epitafi. Come si è detto, nella l. 1 di B si legge *P*, mentre nella l. 1 di A un'accettabile sequenza per i primi due caratteri residui potrebbe essere *AP*. Si è detto, inoltre, che il tratto inciso subito a destra potrebbe appartenere ad un'altra P. Dato che a *Tharros* ricorre in due epitafi il gentilizio *Appius*<sup>34</sup>, che, sia detto per inciso, non trova confronti nel resto dell'epi-

<sup>34</sup> Uno, *L. Appius ---* è in *CIL* X, 7898 = EDR153339, mentre *Appia Honorata* e il padre *Appius Proculus* sono in *CIL* X, 7899 = EDR153341. Sull'elemento onomastico, ricorrente come *praenomen*, gentilizio e *cognomen*: W. SCHULZE, *Zur Geschichte lateinischer*

grafia della Sardegna romana, si potrebbe considerare la possibilità che anche qui siano attestati degli *Appii*. Uno, quindi, di sicuro di sesso maschile, sarebbe ricordato in B e sarebbe il *filius* defunto del dedicante, come risulta dalle lettere LIO di A. Del nome del defunto, verosimilmente in dativo, sussisterebbe perciò parte del *nomen* [Ap]pi[o ---], mentre dell'eventuale *praenomen* e del *cognomen* nulla avanzerebbe. Probabilmente l'onomastica del defunto sarebbe stata incisa di seguito alla *consecratio* ai Mani, forse collocata nella riga sovrastante. Il genitore autore della dedica sarebbe invece menzionato in A e della sua onomastica, plausibilmente riportata in nominativo, sopravviverebbero i tre caratteri iniziali del *nomen* *Appius*. L'identità di gentilizio tra genitore e figlio farebbe inoltre propendere per il sesso maschile del dedicante, sebbene anche in Sardegna non manchino casi in cui madre e figlio hanno un uguale gentilizio<sup>35</sup>. Tra il riferimento al defunto e quello al dedicante si sarebbe trovata l'indicazione dell'età vissuta che avrebbe occupato un'estensione non precisabile. Non si può escludere, infine, che il sostantivo *filius* in dativo fosse accompagnato da un aggettivo elogiativo.

In base a una simile ricostruzione, di cui ribadisco il carattere ipotetico, si potrebbe pertanto leggere l'iscrizione nel modo seguente:

[D(is) M(anibus)?] / [--- Ap]pi[o ---] / [--- vi]x(it) [annis? ---] / [-----?] / [---] App[us? ---] / [--- fi]lio [---] / -----?

Piergiorgio Floris

---

*Eigennamen* (1904). Mit einer Berichtigungsliste zur Neuauflage von Olli Salomies, Zürich-Hildesheim, Weidmann, 1991, pp. 423, 487, 519; I. KAJANTO, *The Latin Cognomina*, Helsinki, Helsingfors, 1965, pp. 40, 172 (l'uso con funzione di *cognomen* non è comune, ma è testimoniato soprattutto per donne che spesso sono di origine servile); G. ALFÖLDY, *Die Personennamen in der römischen Provinz Dalmatia*, Heidelberg, Winter, 1969, p. 60 (diffuso in Italia e in Occidente, altrimenti raro); *Onomasticon Provinciarum Europae Latinarum*, cit., p. 67 (*nomen* e *cognomen*); A. KAKOSCHKE, *Die Personennamen in den Zwei Germanischen Provinzen. Ein Katalog, Bd. 1: Gentilnomina ABILIUS - VOLUSIUS*, Rahden/Westf., Leidorf, 2006, pp. 80-81, GN 103, ove bibl. (italico); Id., *Die Personennamen in den Zwei Germanischen Provinzen. Ein Katalog, Bd. 2, 1: Cognomina ABAIUS - LYSIAS*, Rahden/Westf., Leidorf, 2007, p. 111, CN 252, ove bibl. (*cognomen*); Id., *Die Personennamen in den Zwei Germanischen Provinzen. Ein Katalog, Bd. 2, 2: Cognomina MACCAUS - ZYASCELIS*, Rahden/Westf., Leidorf, 2008, p. 490, add. GN 103. Per l'uso come *praenomen*: O. SALOMIES, *Die römische Vornamen: Studien zur römischen Namengebung*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 1987, pp. 21, 68, 149, 175 (nota 26), 186, 240, 260 ss.

<sup>35</sup> Cfr. ad es. G. SOTGIU, *L'epigrafia latina in Sardegna*, cit., pp. 617-618, E5 = AE 1988, 636 = EDR081138 (*Karales*).

## APPENDICE FOTOGRAFICA

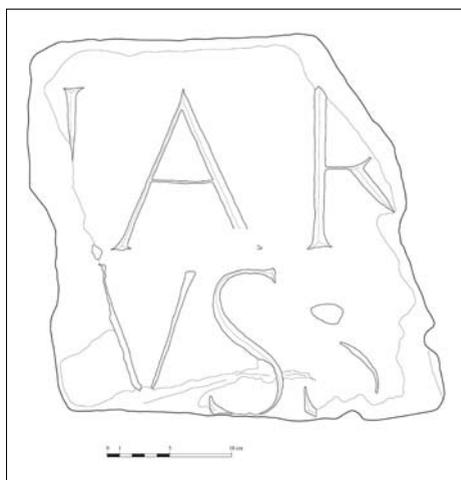




Figg. 1, 2. *Tharros*. Dedicazione lacunosa all'imperatore Arcadio. Foto e disegno di S. Ganga.



Figg. 3, 4. *San Salvatore di Sinis (Cabras)*. Frammento marmoreo opistografo: verso (A). Foto e disegno di S. Ganga.





Figg. 5, 6. San Salvatore di Sinis (Cabras). Frammento marmoreo opistografo: *recto* (B). Foto e disegno di S. Ganga.

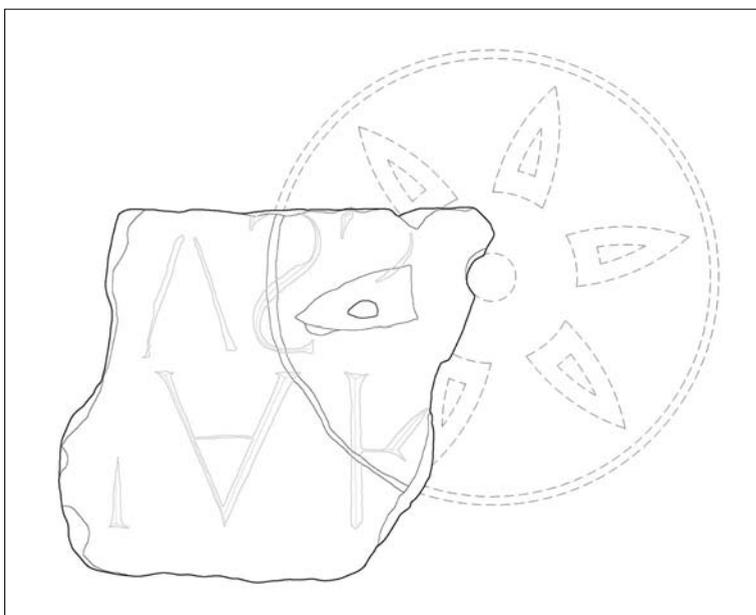
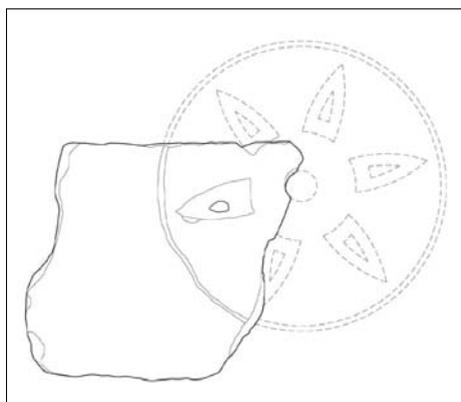
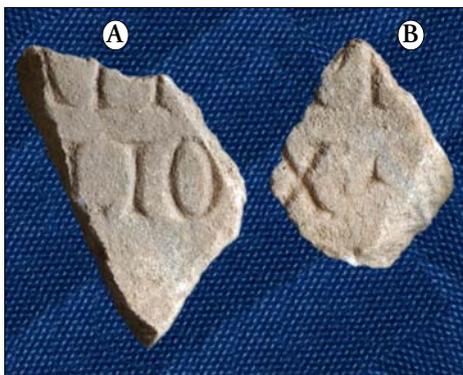


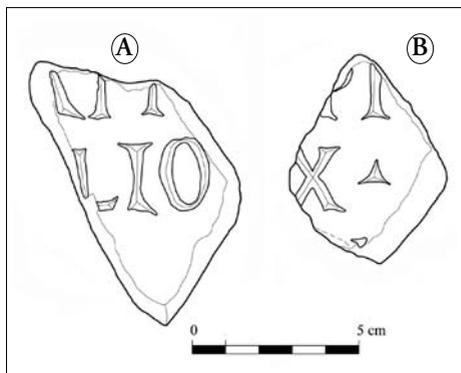
Fig. 7. San Salvatore di Sinis (Cabras). Frammento marmoreo opistografo: riproduzione del *recto* (B) con vista in trasparenza del *verso* (A). Disegno di S. Ganga.



Figg. 8, 9. *Tharros*. Frammento di iscrizione imperiale lacunosa. Foto e disegno di S. Ganga.



Figg. 10, 11. *Tharros*. Frammenti iscritti di plausibile natura funeraria. Foto e disegno di S. Ganga.





BRUNO BILLECI

## IL TEMA ARCHITETTONICO DELLA FACCIATA NELLE CHIESE ROMANICHE IN SARDEGNA TRA STORIA E RESTAURI

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. La facciata quale tema compositivo e formale. - 3. I restauri come *risrittura* della storia. - 4. La Basilica di S. Antioco di Bisarcio presso Ozieri. - 5. La chiesa di S. Pietro Extramuros, Bosa. - 6. Conclusioni. - 7. Bibliografia.

1. *Premessa.* – Grande rilevanza formale e testimoniale risiede nell'architettura romanica della Sardegna, i cui esempi sono molto interessanti per varietà stilistica e materica. L'attenzione per questo patrimonio è nata con il crearsi del sistema italiano di tutela alla fine dell'ottocento e non è mai venuta meno; si può dire che, ancora oggi, il medioevo sia lo stile che ha avuto maggiore fortuna critica nell'Isola e, all'interno di questo, al románico è stato attribuito un fascino che ha un sapore identitario, così come è stato inteso da addetti ai lavori e dalla gente comune.

È evidente che questo patrimonio oggi risulta essere l'esito di diverse fasi: l'edificazione medievale, le trasformazioni avvenute fino alla fine dell'ottocento e i continui restauri condotti fino ad oggi e ognuna di esse ha lasciato o sottratto qualcosa ad ogni monumento secondo proporzioni e accenti diversi.

Accettare questa processualità della storia e delle sue stratificazioni, significa anche estendere la ricerca e la conoscenza ad ognuna di esse, al fine di acquisire ogni informazione utile alla ricostruzione dei contesti, sia per l'approfondimento scientifico, che per sostanziare una tutela omnicomprensiva e priva di ogni velleità selettiva.

Il sottile fascino che emana dalla selezione della storia ha condotto, infatti, ad interventi che hanno impoverito i palinsesti di pietra con il privarli di ciò che le epoche post medievali hanno aggiunto agli edifici e con il dotarli di elementi forse mai esistiti, o forse, non con quella consistenza che l'architetto restauratore ha ipotizzato.

Sebbene siano atteggiamenti censurabili alla luce delle concezioni attuali di assoluta equiparazione di ogni epoca e stile, sono anch'essi storicizzati nell'ideazione e nei manufatti, alcuni più che centenari, e per questo distanti nelle tecniche di restauro attuali.

La nascita dell'interesse nei confronti del medioevo isolano ha anche segnato l'avvio degli studi storici sul periodo inaugurati dallo Spano che, dal 1855, costruisce una significativa ventennale produzione anche sugli edifici medievali che conta, tra i tanti saggi monografici, alcuni contributi di carattere generale sugli impianti (1855), sulle coperture a botte (*Monumenti sardi*, 1860) sulle problematiche generiche di restauro dei monumenti (*Conservazione*, 1862) e perfino alcune precisazioni sul resoconto del mitico itinerario del La Marmora (1868 e 1874) con le sue descrizioni.

Successivamente al 1892 si avvieranno i primi restauri dei principali monumenti medievali sardi e ciò permetterà una conoscenza più approfondita grazie allo studio delle fonti e delle stesse fabbriche architettoniche; iniziano in quegli anni gli scritti di Filippo Vivanet, grande fonte di informazioni, contenute nelle dodici *Relazioni* edita tra il 1894 e il 1902 nelle quali storia e cantiere sono saldamente intrecciate e costituiscono una prima disamina approfondita dei singoli edifici oggetto di restauro e tutela.

I primi testi redatti con la metodologia della storia dell'architettura sono quelli di Dionigi Scano a partire dal 1901: in quello del 1907 emerge per la prima volta uno sguardo di carattere generale sul periodo, il contributo sui materiali da costruzione delle chiese romaniche viene avviato nel 1908 mentre il più completo testo sulle chiese medievali in Sardegna risulta edito solo nel 1929.

Bisogna aspettare il 1953 e il Delogu per il primo testo organico sull'architettura romanica dell'isola che considera un articolato *corpus* documentario; esso costituisce il quadro generale di riferimento di una moltitudine di approfondimenti e integrazioni successivi.

A Renata Serra si devono una serie di studi, a partire dai primi anni Ottanta, che introducendo gli aspetti figurativi e artistici del periodo, contribuiscono a delineare la produzione romanica sarda secondo uno stile unitario, pur nella diversità delle singole opere, dei luoghi e del periodo. In particolare nel 1988, e poi con Coroneo nel 2004, viene sostanzialmente proseguito e approfondito quanto avviato dal Delogu, alla luce del progredire della ricerca documentaria e dello studio diretto delle architetture e degli aspetti artistici.

Sono molteplici inoltre i testi e i saggi su singoli edifici, partiti decorativi declinati secondo diversi aspetti, che costituiscono tutti degli importanti approfondimenti, che completano un *pattern* già costruito dai testi sopra citati.

Infine, se consideriamo importante la fase dei restauri per la storia degli ultimi centocinquanta anni dei monumenti romanici, risulta prezioso il testo di Ingegno (1992) che ne delinea personaggi, teorie e cantieri tra il

1892 e il 1953 con una completezza che ancora non risulta superata da altri studi, ma solo dettagliata nei contenuti o estesa fino alla fine del secolo<sup>1</sup>.

2. *La facciata quale tema compositivo e formale.* – Il fronte principale di un edificio religioso, elemento significante, non è certamente una prerogativa del solo Romanico, tuttavia è indubbio che negli esempi isolani, che possiamo quantificare in oltre un centinaio, almeno per quanto riguarda quelli meno trasformati nel corso del tempo, prevalentemente riferibili ai modelli continentali toscani, nel paramento della facciata sono concentrati gli apparati formali e decorativi di maggiore valenza, sebbene anche in generale la qualità di tutti gli alzati sia sempre di buon livello negli esempi studiati.

Quali sono i caratteri principali di questi elementi della costruzione?

In primo luogo, la forma generale, intesa come composizione architettonica rispetto alla sua geometria e partizione. Quasi ovunque il tema viene declinato privilegiando la sommità centrale con il profilo a capanna replicato anche sulle eventuali navate laterali e questo indipendentemente dal fatto che sia presente una struttura in legno. Costituiscono eccezioni chiese come N.S. di Tergu pervenuta priva del terzo ordine così come ipotizzata dallo Scano nella sua fase originaria<sup>2</sup> (fig. 1) e poche altre, per le quali è evidente come le trasformazioni siano intervenute a modificare il disegno per nuove ragioni distributive o di ampliamento.

In ogni caso viene pedissequamente rispettata l'assialità centrale nel sistema di bucaure costituite dal portale (centinato o architravato) e dal rosone, che denunciano l'articolazione interna. Gli edifici di maggiore pregio (SS. Trinità di Saccargia, S. Pietro di Sorres ad esempio) mostrano ancora una maggiore raffinatezza costruttiva, adottando bifore o trifore con colonnine centrali, senza tuttavia venire meno al modello generale.

Sebbene l'uso del muro quale elemento indefinito, a parte la segnatura delle bucaure, sia un tema prevalente negli edifici minori, l'uso del telaio architettonico trova impiego in maniera sistematica nelle fabbriche più significative secondo due accenti principali: la direzione verticale ottenuta

---

<sup>1</sup> Ad esempio, tra questi, vedi B. BILLECI, M. DESSI, *Restauro, consolidamento e reintegrazione in Sardegna nella seconda metà del Novecento*, in A. AVETA, M. DI STEFANO (a cura di), *Filosofia della Conservazione e prassi del restauro. Roberto di Stefano*, Napoli, Arte Tipografica Editrice 2013, pp. 395-398.

<sup>2</sup> D. SCANO, *Progetto dei lavori di consolidamento e di ripristino occorrenti nella chiesa medievale di Santa Maria di Tergu in Castelsardo, 8 luglio 1911*, in A. INGEGNO, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Editrice S'Alvure, Oristano 1993, p. 269.

con paraste che segnano il portale o la scansione interna in navate o che individuano in risalto i cantonali; l'orizzontalità con cornici aggettanti e archetti ciechi con al massimo i tre livelli del portale, rosone e copertura. Solo in sparuti casi il telaio è definito in tutti gli elementi (S. Pietro delle Immagini a Bulzi, S. Maria di Tergu, S. Nicola di Trullas a Semestene, tra gli altri) a costruire una struttura formale che riassume una sorta di funzionamento e organizzazione strutturale, qualificando gli elementi portanti con una decorazione più accentuata.

In S. Pietro di Sorres, così come in S. Nicolò ad Ottana e in S. Pantaleo a Dolianova, il sistema dei telai sovrapposti con paraste e archi costituisce una conclusa organizzazione gerarchica della facciata regolata da rapporti formali, geometrici e modulari che denotano una attenta fase progettuale e la presenza di maestranze estremamente qualificate.

Costituiscono un'eccezione, fabbriche dalla storia o dall'impianto particolare, come la SS. Trinità di Saccargia e il S. Antioco di Bisarcio nelle quali la facciata è stata obliterata da un portico di accesso, più tardo, che risulta una soluzione rara che comunque non ha previsto la distruzione della facciata, conservata, sebbene in parte nascosta. Stessa considerazione può essere fatta per la particolare tipologia delle chiese a due navate, almeno gli esempi riferibili allo stesso periodo, che replicano all'esterno la loro asimmetria distributiva contravvenendo al disegno generale.

Dal punto di vista geometrico troviamo una certa escursione nelle dimensioni principali di queste strutture alte anche 14 metri e con spessori alla base da 0,70 a 1,10 metri a seconda della tipologia e del materiale.

In generale in tutte le fabbriche romaniche, a prescindere dal sistema decorativo prima accennato e dalle dimensioni di impianto, si osserva una particolare cura riservata al paramento, il quale viene tessuto, almeno per quanto riguarda gli strati esterni, con elementi squadrati posati con la parte terminale del giunto a secco per evidenziare la pulizia e la perfezione del taglio. L'assenza dell'intonaco e la trama regolare bastano a qualificare la superficie, sfruttando il valore aggiunto fornito dalle cromie molto varie che i materiali da costruzione dell'Isola offrono, fattore già evidenziato da Dionigi Scano: *"in Sardegna l'influenza delle pietre da taglio sull'aspetto e sulla conservazione degli edifici monumentali è ancora più intensa per l'avvicinarsi di numerose varietà di materiali costruttivi"*<sup>3</sup>, avviando una ricognizione significativa del romanico, secondo una chiave nuova, derivante da un esame comparato attua-

---

<sup>3</sup> D. SCANO, *Le pietre da taglio negli edifici monumentali della Sardegna*, Tipografia G. Montorsi, Cagliari 1908, p. 6.

to tramite le scienze naturali e finalizzato all'approfondimento delle tecniche costruttive e dell'evoluzione del degrado dei materiali.

La disponibilità di materiali diversi è stata utilizzata in cantiere adoperando le risorse al meglio: i lapidei indocili allo scalpello, come i basalti, sono stati impiegati nel paramento generico e nelle bicromie; le ignimbriti sono disposte laddove non sia richiesta una particolare lavorazione di dettaglio; le calcareniti, o i calcari marnosi, sono adoperati nelle decorazioni più complesse, data la loro estrema lavorabilità. Queste regole sono ovunque applicate anche se, con esiti diversi, che contribuiscono a definire quel policromismo che diviene una caratteristica di questo patrimonio medievale sebbene esso, come visto, non ha un significato soltanto visivo, ma intimamente costruttivo.

Gli esiti di studi di dettaglio su un campione significativo di edifici, al netto dei restauri attuati tra XIX e XX secolo<sup>4</sup>, confermano questo legame tra luogo e risorse materiche che è una caratteristica dell'arte del costruire del periodo medievale, qui come altrove, caratterizzato da un'estrema difficoltà nei collegamenti e quindi fortemente incline verso un atteggiamento che oggi diremmo sostenibile.

Nella facciata del S. Pietro delle Immagini, caratterizzata da una bicromia bianco-nera, troviamo l'utilizzo di ignimbriti di colore scuro e calcari organogeni chiari, mentre per gli apparati decorativi si osserva l'uso dei più teneri calcari marnosi. I siti di approvvigionamento sono prossimi all'edificio: a sud si rinvencono strati decimetrici di arenaria, a nord una cava di alimentazione di roccia ignimbritica e lineamenti di taglio.

Stessa situazione per altri edifici e in alcuni casi (Saccargia, S. Maria di Tergu, S. Pietro di Sorres ad esempio) la chiesa sorge proprio sulle bancate dove sono reperibili i litotipi e per la realizzazione dei blocchi non è stata necessaria alcuna attività di cava dal momento che le dimensioni dei conci sono rapportate alla potenza dei banchi ed è stata sufficiente la raccolta e la lavorazione rendendo il processo costruttivo economico e veloce.

Un'ultima considerazione può essere fatta sul ruolo che l'elemento facciata assume nel contesto strutturale della chiesa in qualità di elemento portante. In questo caso il suo apporto all'edificio viene totalmente ribaltato (che nel caso figurativo, decorativo e simbolico è massimo) dal momento che a parte il peso proprio non le vengono affidati particolari compiti; ciò è valido

---

<sup>4</sup> Cfr. *Archivio Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Sassari e Nuoro per le province di Sassari e Nuoro* (d'ora in poi ASABAPSS), Studio dei materiali costitutivi e valutazione dei restauri attuati di alcune chiese tra XII e XIX secolo nella provincia di Sassari (Fondi ordinari Ministero per i beni e le attività culturali E.F. 2003-2005).

per tutte le tipologie di impianto e di copertura che possiamo immaginare; nel caso di coperture lignee a capriata esse scaricano sui muri laterali così come laddove ci siano volte a botte o sistemi a diaframma.

Soltanto nelle poche chiese a una o tre navate che presentano volte a crociera (tra le tre navate il solo S. Pietro di Sorres) o associate con una copertura lignea centrale, la facciata ha un ruolo significativo nel contenimento delle spinte provenienti dalla copertura, esso viene attuato con l'ispessimento della sezione muraria delle lesene e dei cantonali da leggersi in senso diagonale lungo la direzione proveniente dalle volte. Nel San Pietro di Sorres, interamente coperto a volta, il telaio sul paramento, prima richiamato per i suoi aspetti formali, permette di raggiungere complessivamente un metro e mezzo in corrispondenza della crociera principale e un metro in corrispondenza di quelle laterali, il che sembra essere sufficiente rispetto alla situazione. Questi accorgimenti, probabilmente mutuati dalle maestranze impiegate da altri contesti, in quasi tutti gli altri esempi, non essendo richiesti dal funzionamento del modello strutturale, appaiono quali stilemi formali, come nella chiesa di Ottana, o del tutto ininfluenti ai fini della stabilità, per imprecisioni di allineamento geometrico, come in quella di Ardara.

In tutti gli altri casi nessuna preoccupazione giustifica incrementi di sezione dal momento che, anche utilizzando i parametri più estremi di altezza, lunghezza e sezione della facciata che gli edifici esaminati assumono, non si superano i 4 kg per centimetro quadrato alla base della muratura, valore del tutto consono alla resistenza del materiale lapideo, soprattutto in una regione priva di eventi sismici.

Le caratteristiche sopra descritte possono essere estese, con la sola esclusione delle notazioni strutturali legate al funzionamento, anche ai fronti secondari degli edifici che in Sardegna spesso sono del tutto confrontabili con le facciate principali per ricchezza del partito decorativo e per qualità costruttive.

3. *I restauri come riscrittura della storia.* – Gli aspetti sopra evidenziati contribuiscono a spiegare, qualora necessario, come mai il tema del restauro delle facciate risulti tra i più trattati nella storia recente dei monumenti romanici; in questi centotrenta anni di febbrile attività gli esiti sembrano ormai inscindibilmente connessi con le fasi precedenti degli edifici<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. B. BILLECI, *Stato attuale e stato normale. Consolidamento e restauro a Saccargia e nei progetti di Dionigi Scano*, in S. GIZZI (a cura di), *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897*, Roma, Gangemi, 2007, pp. 151-178.

Proprio in questo elemento architettonico, i primi restauratori di fine Ottocento, ritrovano i temi compositivi e stilistici più significativi e, contemporaneamente, rilevano quei danni del tempo o degli uomini che sembrano avere il potere di rendere confusa la storia, distorcendo la purezza delle forme e degli stili. Appaiono significative in tal senso le affermazioni di Filippo Vivonet riferite agli ornamenti di San Pietro di Sorres: “[...] *il vederli così degradati e mancanti qua e là di piccole parti, sminuisce non poco il diletto che nasce dalla semplice ma pur bene equilibrata composizione*” e pertanto il restauro assume un ruolo strumentale “[...] *limitandosi a perpetuarli, colla sostituzione della materia esaurita ed incapace di produrre più effetto decorativo*”<sup>6</sup>.

Le lacune nella decorazione impediscono una lettura compiuta e completa della facciata e l'intervento deve essere capace di riprodurre la continuità delle linee colmando i vuoti laddove opportuno, sostituendo ove necessario in ossequio al principio che la materia ha il solo scopo di veicolare le forme senza le quali perde ogni significato.

L'interruzione della lettura dello stile (ovviamente si parla in quel periodo solo di stile romanico) non è imputabile solo alla consunzione del tempo, ma anche alle sostituzioni e alle aggiunte apportate nel corso dei secoli al mutare del gusto o delle necessità. In questo caso, l'atteggiamento è della stessa natura e, nonostante le formule equidistanti contenute nei documenti culturali e nella normativa, si preferisce restituire unità stilistica con la sistematica rimozione delle stratificazioni in facciata se successive al medioevo romanico.

Scorrendo i numerosi interventi condotti su questo patrimonio emerge una prassi decisa e molteplice, perfettamente inserita nel contesto nazionale, che in un percorso circolare si auto giustifica dal punto di vista storico e tecnico rimandando ad altri cantieri e condividendo scelte e soluzioni.

L'analisi comparata dei documenti d'archivio (di quel ventennio) e dei paramenti non lascia alcun dubbio sull'entità del fenomeno poiché le facciate principali degli edifici studiati presentano un elevato livello di sostituzione (mediamente intorno al 50%) che arriva a percentuali ancora maggiori se si prendono in considerazione gli elementi decorativi quali archetti, lesene, mensole, ecc. Se poi consideriamo che mediamente questi edifici nel XX secolo hanno subito almeno altri 13 interventi di restauro significativi, risulta chiaro che in proiezione l'opera di lenta sostituzione dei paramenti non si è mai arrestata consegnandoci un testo estremamente compromesso sul piano dell'autenticità.

---

<sup>6</sup> ASABAPSS, F. VIVONET, *S. Pietro di Sorres, Relazione di collaudo*, 1895, fasc. SS 17/3.

Secondo un preciso ed articolato programma culturale vengono restituite le linee consunte delle facciate delle chiese romaniche di Saccargia, Sorres, Ardara, Bulzi, Salvennero, e di molte altre, solo nei due decenni a cavallo del XX secolo, con una dovizia di accorgimenti e di lavorazioni che emergono dall'esame degli archivi e dalle osservazioni delle fabbriche.

In questi esempi la sola sostituzione di lastre e modanature erose dal tempo, con tasselli di lapideo della stessa natura, ha generato un testo architettonico riscritto nelle sue linee e nella sua materia. E così ricorrono lavorazioni quali *“demolizione e rifacimento di rivestimento con conci nuovi”*, fornitura di *“lastre sagomate ad archetti uguali a quelli esistenti”* o nuova *“cornice sagomata”* il cui impiego diviene sistematico e seriale in tutti i cantieri i cui esiti sono visibili nel confronto delle foto prima e dopo i restauri<sup>7</sup>.

Nel caso della SS. Trinità di Saccargia gli approfondimenti condotti sul cantiere ottocentesco<sup>8</sup> rivelano cura e precisione chirurgica nelle operazioni di sostituzione del materiale eroso sia del paramento che delle decorazioni seriali, per le quali è evidente il riferimento formale presente nella stessa costruzione. Se appare ovvio il ricorso al medesimo disegno delle decorazioni reintegrate, meno scontato è l'uso di materiali diversi, che sempre viene giustificato per ragioni legate alla durabilità e all'efficacia dei nuovi lapidei rispetto agli originari, o soprattutto rispetto a quelli utilizzati nelle riparazioni successive.

In questo ogni sostituzione viene sempre accompagnata dalla preoccupazione di non renderla riconoscibile, il che poteva ottenersi con patinature finto antico<sup>9</sup>.

Più complessa risulta l'esecuzione delle reintegrazioni nel caso che gli elementi mancanti si configurino come morfologicamente indefiniti, per assenza di testimonianze di qualunque natura, dal momento che il ricorso a valutazioni analogiche rispetto ad esempi coevi non risulta in linea con le disposizioni ministeriali.

Tuttavia la casistica è ampia e conta, oltre Saccargia, esempi come San Pietro a Bulzi, dove il rosone oblitterato viene disegnato con *“sagome e ornati”*

---

<sup>7</sup> Cfr. B. BILLECI, *Stato attuale e stato normale*, cit.; B. BILLECI, *Per un atlante del románico in Sardegna. materiali e tecniche costruttive tra fondazioni e restauri*, in AA.AV., *Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in area mediterranea*. Addendum, Torino, GEAM Associazione Georisorse e Ambiente, 2007, pp. 129-133.

<sup>8</sup> S. GIZZI, *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897*, Roma, Gangemi, 2007.

<sup>9</sup> G. FRULIO, *La Cultura Dei Materiali Nel Cantiere Di Saccargia (1891-1897)*, in S. GIZZI (a cura di), *SS. Trinità di Saccargia*, cit., 2007, p. 102.

che “sono solo presuntive benché dedotte da edifici congeneri e coevi” rimandando al cantiere la possibilità di trovare ulteriori tracce a conferma, ritrovamento che non avviene<sup>10</sup>.

La ricostruzione per confronto di elementi decorativi della facciata, anche in assenza di qualunque traccia, avviene anche nella chiesa di San Michele di Salvennero, dove tra il 1910 e il 1912, viene attuato un intervento ancora più esteso che determina nel prospetto la sostituzione integrale del portale, delle lesene, delle archeggiature e delle cornici; la demolizione dell'intero frontone ed il suo rifacimento con nuovi materiali ad imitazione del frontone posteriore; l'inserimento arbitrario di listature trachitiche nella parasta angolare di sinistra; l'apertura di un oculo antico ma non originario nello specchio mediano, dotato di cornice anch'essa non originaria<sup>11</sup>.

Nella Relazione di collaudo del restauro del S. Pietro di Sorres a Borutta Vivanet teneva a precisare che il restauro era stato condotto secondo le buone regole dell'arte: “*mantenendo sempre il materiale esistente quando lo stato di avvenuta degradazione non fosse tale da compromettere la stabilità dell'edificio e l'effetto estetico, ed ove fu necessaria la sostituzione, eseguendola in modo che i pezzi nuovi si avessero a distinguere dagli originari, il tutto in piena conformità alle prescrizioni del capitolato ed alle direzioni impartite nel processo del restauro dell'Ufficio regionale*”<sup>12</sup> (fig. 2).

Particolare attenzione viene riservata agli intarsi della facciata: vengono ripristinati i motivi a disegni geometrici con lastre di pietra vulcanica del primo ordine seguendo sensibili tracce; in pietra pomice vengono eseguiti gli intarsi del secondo ordine compresi tra gli archi estremi e la cornice sovrastante, ma non si interviene sulle intarsiature policrome del terzo ordine realizzati con elementi misti di pietra vulcanica, di porfidi e di breccia calcarea; il Ministero infatti – esprimendo dubbi sulla necessità di ripristinare le intarsiature marmoree e soprattutto sulla sostituzione alla breccia gialla di un'altra pietra congenera – dispone la sospensione di tale intervento nel terzo ordine autorizzando soltanto l'esecuzione delle intarsiature in pietra vulcanica locale<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> ASABAPSS, D. SCANO, *Stima dei lavori, 16 dicembre 1897, Relazione, 19 aprile 1898*, fasc. SS 21/1.

<sup>11</sup> B. BILLECI, *Stato attuale e stato normale*, cit., p. 162.

<sup>12</sup> ASABAPSS, F. VIVANET, *S. Pietro di Sorres*, fasc. SS 17/3, cit.

<sup>13</sup> Si rimanda a:

- C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, De Luca Editori d'arte, Roma, 1962, p. 198;

Nel tentativo di integrare gli strappi della storia non meno incisiva risulta l'azione condotta in negativo sull'architettura, eliminando dal contesto della facciata elementi incongrui per datazione.

In San Pietro a Bulzi si vogliono rimuovere le posticce costruzioni addossate alla facciata, il contrafforte del pilastro angolare e le parti aggiunte del fronte principale; si prevede, inoltre, la demolizione del campanile *opera informe di recente fattura* come meglio durante il cantiere *"tengo a rilevare che in un masso calcareo del campanile è segnata la data 1763 della sua esecuzione"*<sup>14</sup>.

Stesso approccio a Ottana (NU), dove la chiesa di S. Nicola viene privata nel 1896 dei corpi aggiunti sul fronte laterale, chiaramente post medievali (fig. 3), così come la chiesa del Carmine di Mogoro (OR) dove viene rimosso il corpo campanario (1907) così come l'ex Cattedrale di Santa Maria di Tratalias, nel 1926, solo per citare i più noti, tutti esempi accomunati dalla assoluta indifferenza rispetto allo stratificarsi delle costruzioni, indifferenza che ha causato la scomparsa dei campaniletti a vela (edificati tra XVI e XVIII secolo in molte delle chiese romaniche soprattutto extraurbane) quale elemento architettonico funzionale, stilistico avente un proprio ruolo e significato.

Rispetto a questi temi, sarebbe un errore pensare che essi siano pertinenti soltanto ad un periodo ristretto o confinato come quello esaminato. La storia dei restauri condotti in Sardegna, infatti, sembra dilatare questa propensione selettiva delle testimonianze della storia fino quasi a ridosso di fine XX secolo con interventi analoghi nelle finalità e negli esiti.

Per tutti può essere rappresentativo il caso di San Michele di Plaiano a Sassari (fig. 4), per il quale ancora nel 1985 viene progettato ed eseguito il completamento del coronamento della facciata sulla scorta di uno schizzo del Costa risalente al 1905 che presentava il timpano con le archeggiature complete. La facciata viene reintegrata negli archi e anche con una bifora all'interno della bucatina rettangolare. Gli elaborati di progetto non lasciano spazio a fraintendimenti laddove la sagoma del timpano e le modanatu-

- 
- R. SERRA, *La Sardegna. Italia Romanica, volume 10*, Jaca Book, Milano 1988, p. 307;
  - R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Jaca Book, Milano 2004, p. 173-74;
  - B. BILLECI, *Per un atlante del romanico in Sardegna*, cit.

<sup>14</sup> ASABAPSS, *Perizia dei lavori addizionali d'urgenza occorrenti nella chiesa medioevale di San Pietro delle Immagini di Bulzi, 21 maggio 1902*, fasc. SS 21/1; *Relazione sui lavori di consolidamento della chiesa medioevale di San Pietro delle Immagini in Bulzi, 24 giugno 1902*, fasc. SS 21/1.

re, retinate in grigio, riportano in *legenda* la dicitura: “*ripristino secondo il modello originario*”<sup>15</sup> (fig. 5).

Per comprendere le dinamiche suddette in una dimensione ben definita e secondo una sequenza temporale complessiva, riportiamo due casi che possono essere trattati più in dettaglio poiché esemplificativi del tema del restauro delle facciate così come affrontato negli esempi prima illustrati, che hanno avuto declinazioni diverse e in alcuni punti divergenti all'interno di un periodo ampio.

4. *La Basilica di S. Antioco di Bisarcio presso Ozieri.* – La chiesa di Sant'Antioco, architettura romanica con evidenti influenze francesi e pisane, costituiva uno degli elementi dell'antico borgo medievale di Bisarcio, che fu anche sede vescovile attestata nelle fonti tra il 1102 e il 1503<sup>16</sup>.

Lo sviluppo della fabbrica architettonica si articolò secondo tre significative fasi costruttive: il primitivo impianto, antecedente al 1090, era di tipo basilicale a tre navate e venne probabilmente distrutto da un incendio. Sono ancora individuabili resti di basamenti murari e un archetto di scarico che indicano le dimensioni e lo sviluppo planimetrico che risulta di tutto rispetto nel panorama coevo dell'Isola.

Intorno alla metà del XII secolo la chiesa venne ricostruita lasciando immutate le caratteristiche planimetriche del precedente impianto ed aggiungendo la notevole torre campanaria. Sono probabili, in questa fase, apporti di maestranze pisane che lavoravano nel cantiere di S. Giusta ad Oristano ed altre francesi impiegate in quello dell'abbazia di Nostra Signora di Corte nell'agro di Sindia intorno al 1147. Tra il 1170 e il 1190 venne aggiunto alla facciata principale un singolare avancorpo su due livelli, circostanza pressoché unica nel panorama isolano.

Soppressa la diocesi nel XVI secolo la basilica viene nel tempo abbandonata e versa in un progressivo degrado con pesanti manomissioni.

---

<sup>15</sup> ASABAPSS, *Restauro della Chiesa Romanica di San Michele di Plaiano, Sassari, Perizia n. 90/85 del 11/04/1985*; fasc. n. 67/19. Vedi anche quanto contenuto in M. DESSI, 2021, pp. 74-76.

<sup>16</sup> Sulla storia della Basilica e gli inquadramenti generali del periodo vedi:  
- D. SCANO, *Chiese medioevali di Sardegna*, Cagliari, 1929;  
- R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Sassari 1953;  
- R. CORONEO, *Architettura Romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro 1993;  
- R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano 2004  
- B. BILLECI, *Il restauro del complesso monumentale di Sant'Antioco di Bisarcio presso Ozieri (SS). Progetto Restauro*, n. 57, 2011, pp. 30-35.

Dopo ripetute segnalazioni nel 1899 l'assistente Domenico Cialdani trasmette al Direttore del Regio Ufficio Regionale per i Monumenti della Sardegna di Cagliari un rapporto sullo stato della chiesa, segnalando il pronao danneggiato da atti vandalici ed il cattivo stato della copertura della navata centrale. Richiede pertanto urgenti lavori di riparazione del tetto e nel contempo la chiusura della chiesa per motivi di sicurezza osservando che *“la cosa più vandala è il vedere l'antica copertura della navata centrale del tempio, in procinto di rovina che piove entro più che al di fuori, ed i travi armati e tavolato si macerano a più non posso”*<sup>17</sup>.

Non vengono condotti interventi di rilievo tanto che, ancora nel 1948, l'architetto Guido Crudeli, a seguito di un sopralluogo, redige una relazione sulle condizioni statiche della chiesa, rilevando in particolare il crescente stato di corrosione della torre, le lesioni del porticato, il dissesto del tavolato della navata maggiore e la mancanza di serramenti nelle aperture della chiesa: *“Sulla fronte del porticato, sovrapposto alla chiesa in data posteriore, si nota a destra la lesione caratteristica della rotazione del muro ad esso normale, alla base di questo, in prossimità dello spigolo che con esso forma il prospetto del portico, altre corte lesioni e dissesto nella struttura muraria, schiacciamento (?) causato dalla accennata rotazione. Tali lesioni debbono risalire a molti anni or sono come compravano i muri protettivi d'ingabbiamento dei pilastri del porticato stesso, costruiti in buona muratura in pietra da taglio di non recente fattura, già notati dallo Scano (Storia dell'Arte in Sardegna dall'XI al XIV secolo)”*. Il cattivo stato di conservazione non sembra dovuto solo all'incuria e all'uso incongruo giacché: *“il Prof. Piero Cao, tra il 1945-1946, sembra con permesso rilasciatogli dal Capitolo di Ozieri, ha in parte demolito la struttura protettiva della terza luce a destra sulla fronte del porticato riuscendo a mettere in evidenza la colonna della bifora che s'inquadra nell'arcata stessa, poggiante sul dorso di leone stiloforo. Ecc. Tutto questo con evidente incoscienza, a parte l'arbitrio, perché, proprio nel tratto soprastante la stessa bifora, un'evidente lesione taglia diagonalmente la struttura muraria”*<sup>18</sup> (fig. 6).

Antichi e nuovi dissesti dovranno attendere ancora degli anni e fino al 1953 anno nel quale il Genio Civile progetta un rilevante intervento di restauro della chiesa, per un importo di £ 8.000.000, che prevedeva varie sostituzioni e demolizioni come, ad esempio, la demolizione del muro a de-

---

<sup>17</sup> ASABAPSS, D. CIALDANI, *Rapporto della chiesa di Bisaccia*, 16 febbraio 1899, fasc. SS 55/1.

<sup>18</sup> ASABAPSS, G. CRUDELI, *Relazione di sopralluogo del 14/08/1948*, fasc. n. SS 55/19.

stra della facciata e la sostituzione del capitello della colonna con una struttura in ferro. I lavori verranno ultimati nel 1958.

Fin dalla sua genesi di questo progetto, attuato in più lotti, Dante de Juliis, il direttore della sezione della Soprintendenza di Sassari, cerca di trovare una mediazione accettabile tra esigenze di stabilità della facciata e riconfigurazione del partito decorativo eseguendo criteri del restauro “è *intenzione dello scrivente di non rifare cornici e archetti ciechi, laddove essi siano scomparsi*”<sup>19</sup> che il soprintendente Salinas condivide: “*i criteri esposti dalla S. V. sono assai lodevoli ed Ella è pregata di vegliare a che siano attuati*”<sup>20</sup>.

Il criterio adottato nell’articolazione dei progetti e poi del cantiere, ma che i documenti d’archivio non contengono, può essere dedotto solo dall’analisi delle foto storiche.

Le decorazioni con le figure in rilievo vengono reintegrate nelle estese lacune con profili geometrici che restituiscono le sole linee architettoniche rifuggendo dall’idea del ripristino anche se in forma stilizzata.

Anche la nota questione della colonnina con leone stiloforo del portico, riscoperta nel muro di tompagnamento della bifora, mostra come il capitello rimosso, poiché in cattivo stato di conservazione, non viene come a Saccargia ripristinato come in origine, ma rimpiazzato con un elemento metallico stilizzato con una scelta che non ha altri esempi nell’Isola.

La linea culturale di De Juliis e Salinas, restituisce dopo il lungo primo restauro condotto dal locale Genio Civile, la chiesa romanica e la sua facciata con le sue mancanze dovute al tempo e ai crolli ancora visibili nel paramento, limitando al massimo le reintegrazioni laddove servano a riconfigurare le linee architettoniche piuttosto che gli apparati decorativi, seppure con alcune concessioni eccessive come le ricostruzioni dei semipilastri interni al portico. L’equilibrio dell’intervento è confermato dalla scelta di non riaprire la bifora destra del portico nella quale non vengono rinvenuti né la colonna, né il leone alla base (fig. 7).

Questo rigore non viene mantenuto nel tempo quando, tra 1986 e 1988 la Soprintendenza con fondi comunali attua un intervento di tenore più reintegrativo con “*accurato smontaggio e rimozione di muratura costituita da ossatura in pietrame e paramento in pietra da taglio, anche per parti sagomate... (facciata-sommità murature)*”; in questa occasione vengono sostituiti gran parte degli archetti ciechi lungo le pareti con “*accurato smon-*

---

<sup>19</sup> ASABAPSS, D. DE JULIIS, *Nota del 17/11/1953*, fasc. n. SS 55/1.

<sup>20</sup> ASABAPSS, R. SALINAS, *Nota del 18/11/1953*, fasc. n. SS 55/1.

*taggio e rimozione di muratura costituita da ossatura in pietrame e paramento in pietra da taglio, anche per parti sagomate... (navata laterale destra, portico)". Le opere previste sono inequivocabili: "fornitura e posa in opera di elemento in pietra da taglio delle dimensioni di cm 45 x 40 x 60 tagliato e lavorato per la formazione di archetto pensile secondo modello originario... (lato sinistro, lato destro); fornitura e posa in opera di mensola in pietra da taglio delle dimensioni di cm 25 x 25 x 50, lavorata nelle parti in vista con motivi geometrici o floreali; fornitura lavorazione e posa in opera di pietra lavorata per parti sagomate (cornici)... realizzata secondo modello originario... (vela campanaria, portico, abside)"<sup>21</sup>.*

Francamente incomprensibile quanto avviene circa un decennio dopo; quando si programma un altro intervento che ancora di più incide sul monumento discostandosi ancora una volta dal garbato cantiere degli anni cinquanta con un progetto che prevede il consolidamento ed il restauro della torre campanaria, dell'abside e della facciata principale, in grave stato di degrado: "Si rileva la presenza di un capitello costituito da elementi stilizzati in ferro che sicuramente è conseguente ad un intervento di restauro teso alla sostituzione del capitello originario. Nel portico risultata degradata l'apparecchiatura muraria sul lato sinistro e destro; tutte le superfici murarie risultano sporche, inoltre le volte di copertura presentano notevoli fenomeni di distacco della superficie muraria di rivestimento. Gran parte degli elementi decorativi e delle basi delle pilastrature d'ingresso e d'ambito sono danneggiate"<sup>22</sup>.

Purtroppo tra i lavori eseguiti: "la sostituzione della struttura di ferro della bifora del prospetto con un capitello in calcestruzzo" che non sembra aggiungere nulla di più rispetto all'elemento rimosso, che possedeva una forma riconoscibile e poco pesante rispetto al sostegno, delicato ed eroso; inoltre, le foto di archivio riportano come esso venga poi realizzato con un blocco lapideo.

In questa occasione non troviamo alcuna strategia, che almeno altre volte nasceva dal voler restituire un'immagine perduta dell'elemento architettonico, ma qui sembra evidente che si procede per tentativi e il risultato non ottiene alcun avanzamento estetico né, tantomeno, conservativo.

L'interessante parabola delle scelte intorno ai criteri moderni del restauro sembra aver assunto nel progetto guidato da De Juliis il suo vertice, considerati gli assunti teorici e le soluzioni adottate, al quale segue un ramo discendente improntato a integrazioni mimetiche e integrazioni insensate.

---

<sup>21</sup> ASABAPSS, *Relazione 07/02/1985*, SS 51/19.

<sup>22</sup> ASABAPSS, *Atti 1997-1998*, SS 55/19.

5. *La chiesa di S. Pietro Extramuros, Bosa.* – Dionigi Scano include il San Pietro Extramuros nel gruppo delle chiese del periodo arcaico, precisando però che la facciata non è quella originaria, ma venne demolita e quindi ricostruita all'incirca nel XIV secolo in cui le particolarità decorative del frontone e dei pinnacoli, costituiti da colonnine ofitiche ispiratisi alle ornamentazioni romaniche dell'alta Italia, si fondono con la struttura gotica delle porte e delle arcate del primo ordine<sup>23</sup>.

Più recentemente, Maltese e Serra soffermandosi sulle archeggiature ed i pilastri originari della fabbrica hanno messo in correlazione la chiesa di San Pietro con quelle chiese degli ordini monastici diffuse già nel IX secolo, quali Corvey o Eberbach; sulla base dell'iscrizione di Sisinnio Etra apposta in un concio di lesena, non più leggibile ma già studiata dallo Spano, fanno risalire al 1062 l'inizio della fabbrica, poi conclusa e consacrata nel 1073<sup>24</sup>.

Nel 1220 l'edificio viene ampliato in due opposte direzioni est-ovest aggiungendo una nuova facciata e una nuova abside centrale. Le nuove strutture si rivelano più raffinate nella tecnica di posa in opera.

Il tema della facciata con il segno dei suoi tre portali affiancati, sebbene condizionato nelle dimensioni dalla giacitura obbligata dettata dalle preesistenze, richiama le coeve cattedrali francesi e le realizzazioni cistercensi di Fossanova e Casamari. Probabilmente la fabbrica della chiesa venne influenzata dalle maestranze presenti nella vicina abbazia di Santa Maria di Corte ed nella stessa Bosa nel monastero di Santa Maria Garavata, come dimostrerebbero anche i raffronti stilistici<sup>25</sup>.

All'inizio del XX secolo la chiesa, collocata in un'area a rischio idrogeologico, si presenta in grave dissesto a causa di un lungo abbandono e viene elaborato un progetto di restauro, per un intervento urgente di risanamento strutturale con particolare riferimento alla copertura e alla muratura della navata nord, poiché: *“il disordine di questa parte delle coperture ha seriamente danneggiato le travature, dando luogo ad avvallamenti, che ne hanno compromesso la stabilità; la navata a nord, offre sull'angolo estremo lesioni estendentisi per tutta l'altezza della muratura, manifestamente disgregata e rovinata, che alterano la stabilità della voltina a crociera, che contro di essa*

---

<sup>23</sup> D. SCANO, *Storia dell'Arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, editore Montorsi, Cagliari-Sassari 1907; G.F. FARA, *De chorographia Sardiniae libri duo. De rebus Sardois libri quatuor edente Aloisio Cibrario*, 1835, p. 89.

<sup>24</sup> C. MALTESE, R. SERRA, *“Episodidi una civiltà anticlassica”*, in M. PALLOTTINO, E. CONTU, F. BARRECA, C. MALTESE, R. SERRA (a cura di), *Arte in Sardegna*, Milano, Electa, 1969.

*s'imposta, a ristabilire la quale male s'adatterebbero altri ripieghi, che la proposta ricostruzione di nuove masse murali accuratamente collegate*"<sup>26</sup> (fig. 8).

I lavori non verranno eseguiti così come quelli progettati nel 1923 da Carlo Aru che prevede una sistematica demolizione di gran parte delle strutture verticali, delle volte e delle coperture in legno e una loro integrale sostituzione, ma si concentra anche sul partito decorativo della facciata: "nel prospetto principale timpano, nei semi timpani, nelle tre arcate, nel prospetto posteriore, nel prospetto a destra, nel prospetto a sinistra, altro al timpano prospetto posteriore, nei semi timpani" con una previsione che non lascia dubbi circa l'approccio: "cornice in pietra trachite, lavorazione identica a quella esistente, collocamento con malta cementizia"<sup>27</sup>.

Solo tra il 1937 e il 1938 la Soprintendenza riesce ad eseguire dei lavori urgenti di consolidamento rivolti in modo particolare alla risoluzione delle sconessioni murarie con sensibili sostituzioni delle strutture. Analizzando le opere eseguite si rileva come la sicurezza sia una parte di un programma più esteso improntato anche alla conservazione dello stile che passa anche attraverso il rifacimento delle decorazioni scomposte (fig. 9).

Gli elementi dissestati vengono smontati come il cornicione terminale, gli archetti, i capitelli, le mensoline e delle feritoie così come tratti del paramento murario e ricostruiti in pietra nuova e di recupero. La fabbrica architettonica viene fortemente stravolta nella sua autenticità con l'inserimento di un cordolo in calcestruzzo sulla sommità delle murature perimetrali e con grande uso di iniezioni in cemento ma anche con il restauro totale della copertura con sostituzione delle capriate<sup>28</sup>.

Ma ancora nel 1944 non si riesce a rifare le capriate della navata centrale per la difficoltà di reperire il legname: "i lavori di prolungamento del tetto, e relativa struttura della navata centrale sul presbiterio, offrono serie difficoltà per l'assoluta mancanza di legname per quante ricerche siano state fatte. D'altra parte, ritenendo urgente l'esecuzione di tale copertura, per preservare l'edificio da ulteriori

---

<sup>25</sup> R. DELOGU, *Architetture cistercensi della Sardegna*, in *Studi Sardi*, VIII, 1948, pp. 124-128; R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953, p. 143; R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, collana "Patrimonio artistico italiano", Milano, Jaca Book, 2004, pp. 296-299; R. SERRA, *La Sardegna. Volume 10 di Italia Romanica*, Milano 1988, pp. 229-232.

<sup>26</sup> ASABAPSS, A. BALDINO, *Relazione di sopralluogo, 9 settembre 1907*, fasc. NU 13/13.

<sup>27</sup> ASABAPSS, C. ARU, *Stima dei lavori, 20 settembre 1923*, fasc. n. NU 13/13.

<sup>28</sup> A. INGEGNO, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Editrice S'Alvure, Oristano 1993, p. 325.

danni, data la stagione alla quale si va incontro, mi permetto di proporre la seguente soluzione, a carattere provvisorio. Lasciare cioè la volte a botte nell'arco all'inizio del presbiterio, subito dopo il tetto, e ricostruire con mattoni forati, la volta del presbiterio crollata, e cioè dopo la ricostruzione degli elementi portanti"<sup>29</sup>.

Allo stesso tempo il Soprintendente fornisce i seguenti orientamenti per l'esecuzione dei lavori corredandoli di due disegni esplicativi (ipotesi di ricostruzione dell'abside della navatella destra e mensole degli archetti del muro destro): "ricostruzione e/o sopraelevazione in pietra da taglio del muro perimetrale a doppio paramento parzialmente crollato; ricostruzione voltine crollate; completamento della copertura a tetto della navatella; rilievo e numerazione dei conci delle due fodere e delle archeggiature, pilastro angolare esterno e lato longitudinale"<sup>30</sup>.

Su progetto del Genio Civile tra 1947 e 1948 vengono eseguiti lavori d'urgenza, ma nel prosieguo dei lavori nasce una polemica circa le ricostruzioni delle strutture ritenute *stridenti* rispetto a quelle originarie. Alla fine di dicembre i lavori vengono sospesi. Si contesta che "sei arcate di nuova costruzione eseguite con cantoni di dimensioni sensibilmente inferiori a quelle originarie. (...) si distaccano con eccessiva evidenza dal resto della costruzione"<sup>31</sup>.

Interessante la risposta del Direttore del Genio di Nuoro che difende le scelte fatte: "che non appaiono errate "tanto più che trattasi, anziché di un restauro, di una vera e propria ricostruzione"<sup>32</sup> (fig. 10).

I lavori, in seguito a numerosi sopralluoghi, riprendono dopo alcuni mesi prevedendo, tra l'altro, il rifacimento dei rosoni su disegno dei tecnici della Soprintendenza con "sostituzione di parte dei conci formanti i rosoni del prospetto illuminati le navatelle [poiché], i conci in parola e in particolare quelli in calcare bianco sono molto deteriorati ed hanno sagome illeggibili"<sup>33</sup>.

Se i rosoni vengono ricostruiti in stile senza alcuna problematica legata all'autenticità, nel rifacimento della sagrestia si prescrive che "le luci esterne del fabbricato anziché ispirarsi a criteri di ambientazione stilistica con la vici-

---

<sup>29</sup> ASABAPSS, *Lettera del Vescovo di Bosa indirizzata al R. Soprintendente della Sardegna*, fasc. NU 13/13.

<sup>30</sup> ASABAPSS, *Lettera del 23 gennaio 1945*.

<sup>31</sup> ASABAPSS, *Nota del Soprintendente indirizzata al Direttore del Genio Civile di Nuoro, 5 dicembre 1947*, fasc. NU 13/13.

<sup>32</sup> ASABAPSS, *Nota del Direttore del Genio Civile di Nuoro, 19 dicembre 1947*, fasc. NU 13/13.

<sup>33</sup> ASABAPSS, G. CRUDELI, *Appunti sul sopralluogo, 16 gennaio 1949; Genio Civile di Nuoro, Perizia dei lavori di riparazione della chiesa monumentale di S. Pietro, 18 settembre 1950*, fasc. NU 13/13.

na chiesa (...) dovranno essere eseguite con sistema architravato<sup>34</sup>, una preoccupazione che la successiva perizia del genio civile recepisce<sup>35</sup>.

Il Crudeli in un ennesimo progetto di restauro della chiesa cerca di scongiurare i dissesti murari rifacendo gran parte del paramento delle testate delle navatelle e dell'abside. In occasione dei lavori, eseguiti dalla ditta A. Farina di Bosa, vennero demoliti alcuni elementi addossati al fianco destro della chiesa<sup>36</sup>.

Nel 1952 si conclude il ciclo di lavori che avevano avuto il loro inizio, nel 1938, lavori che mutarono l'originaria configurazione della chiesa, quale si era generata in seguito alle naturali stratificazioni. In sintesi i *restauri* interessarono:

- la facciata e i suoi rosoni laterali (interamente ricostruiti);
- la demolizione dell'arco trionfale;
- la demolizione della volta sul presbiterio;
- la trasformazione delle prime due campate dall'abside;
- la rimozione degli archi acuti che fiancheggiavano il presbiterio (ritenuti seicenteschi) e la ricostruzione a sesto acuto.

In definitiva le evidenti esigenze strutturali hanno indirizzato l'intervento di restauro, ipotizzato e concluso in un cinquantennio, secondo un approccio quasi radicale che ha previsto demolizioni e rifacimenti, sempre sulla carta riferiti ad esigenze di stabilità, ma che di fatto hanno contribuito a far retrocedere nel tempo l'edificio verso la sua fase di prima fondazione con la demolizione di aggiunte e trasformazioni.

All'esterno questa operazione viene condotta con approcci ondivaghi rispetto a criteri della mimesi e riproduzione stilistica: nessuna concessione nel caso della ricostruzione della sagrestia e della parete sinistra per le quali si prescrive sobrietà di linee e nessuna fasciatura con conci sagomati, mentre nel caso dei rosoni laterali, praticamente privi di elementi di riferimento come le foto d'epoca mostrano, vengono replicati secondo forme ipotizzate da riferimenti altri. L'operazione sembra così naturale da non essere

---

<sup>34</sup> ASABAPSS, 10 marzo 1949, fasc. NU 13/13.

<sup>35</sup> ASABAPSS, *Perizia dei lavori per la riparazione della chiesa monumentale di S. Pietro in Bosa*, 18 settembre 1950.

<sup>36</sup> ASABAPSS, G. CRUDELI, *Progetto di restauro della chiesa di San Pietro a Bosa, 1951*, in A. INGEGNO, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Editrice S'Alvure, Oristano 1993, p. 358.

contestata da nessuno e condotta con i disegni esecutivi forniti dalla stessa Soprintendenza, che l'archivio non ha restituito (fig. 11).

Ancora una volta il tema della facciata sembra emergere come dominante in termini assoluti e capace, pertanto, di far derogare rispetto ai criteri del restauro ormai acquisiti e, seppure con sbavature, in altre parti del monumento in ossequio ad un fine di completamento del testo storico nelle sue parti significative.

6. *Conclusioni.* – Volendo sintetizzare delle conclusioni rispetto alle tematiche affrontate possiamo osservare che:

- l'atteggiamento verso le facciate degli edifici romanici è piuttosto variegato in ragione dell'intensità degli interventi, degli importi, della frequenza. Le ragioni sono da ricercarsi nel valore che viene attribuito agli edifici dal quale discende, ovviamente anche il grado di tutela;
- gli esiti progettuali sui singoli edifici sono del tutto confrontabili per periodo e contribuiscono a creare un quadro comune di soluzioni tecniche e formali;
- i restauri propendono in generale alla riconfigurazione di un'unità formale e stilistica;
- le reintegrazioni, quando attuate, pur essendo spesso progettate come minimali, stilizzate e riconoscibili per le più disparate motivazioni finiscono per essere mimetiche, tranne poche eccezioni;
- il paramento privo di elementi decorativi viene sottoposto a tassellature, reintegrazioni e regolarizzazioni con una sistematica azione di sostituzione.

## 7. *Bibliografia.*

- V. ANGIUS, G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il re di Sardegna*, Torino 1845, s.v. Ottana.
- E. BESTA, *La Sardegna Medioevale*, Palermo 1908-9.
- B. BILLECI, M. DESSI, *Restauro, consolidamento e reintegrazione in Sardegna nella seconda metà del Novecento*. A. AVETA, M. DI STEFANO (a cura di), *Filosofia della Conservazione e prassi del restauro. Roberto di Stefano*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2013, pp. 395-398.
- B. BILLECI, *Stato attuale e stato normale. Consolidamento e restauro a Saccargia e nei progetti di Dionigi Scano*, in S. GIZZI (a cura di), *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897. pp. 151-178*, Roma, Gangemi, 2007.

- B. BILLECI, *Per un atlante del romanico in Sardegna. Materiali e tecniche costruttive tra fondazioni e restauri*, in *Le risorse lapidee dall'antichità ad oggi in area mediterranea*. Addendum, p. 129-133, Torino, GEAM Associazione Georisorse e Ambiente, 2007.
- B. BILLECI, *Il restauro del complesso monumentale di Sant'Antioco di Bisarcio presso Ozieri (SS)*. PROGETTO RESTAURO, 2011, p. 30-35.
- M. BOTTERI, *Guida alle chiese medioevali di Sardegna*, Sassari 1978.
- A. CALECA, *Pittura in Sardegna: problemi mediterranei*, in *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, retabli restaurati e documenti*, Catalogo della Mostra, Cagliari 1985, pp. 31-39.
- R. CARTA RASPI, *Storia della Sardegna*, Milano 1971.
- R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro 1993.
- R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano 2004.
- A. DELLA MARMORA, *Itinerario dell'Isola di Sardegna*, 1860 (rist. Nuoro 1997).
- R. DELOGU, *L'Architettura del Medioevo in Sardegna*, Sassari 1953 (rist. 1988).
- M. DESSI, *Vulnerabilità e rischio in Sardegna. Il tema delle chiese tra dissesti e restauri*, Aracne, Roma 2021.
- D. FILIA, *La Sardegna cristiana*, Sassari 1909.
- S. GIZZI (a cura di), *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897*, Gangemi Roma 2007.
- A. INGEGNO, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Oristano 1993.
- P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, III, Torino 1841.
- A.F. MATTEI, *Sardegna sacra*, Roma 1758.
- M. SALMI, *Toscana e Sardegna nel periodo romanico*, in *Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura (Sardegna)*, Roma 1966.
- D. SCANO, *Chiese medioevali di Sardegna*, Cagliari 1929.
- D. SCANO, *Le pietre da taglio negli edifici monumentali della Sardegna*, Cagliari 1908.
- D. SCANO, *Storia dell'Arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Cagliari-Sassari 1907.
- R. SERRA, *Pittura e scultura dal Medioevo all'Ottocento*, in *La Sardegna*, I-III Sezione, Cagliari 1982, pp. 85-94.
- R. SERRA, *La Sardegna. Volume 10 di Italia Romanica*, Milano 1988.

- G. SPANO, *Emendamenti e aggiunte all'Itinerario dell'Isola di Sardegna del conte Alberto Della Marmora*, Cagliari 1874.
- G. SPANO, *Sardegna sacra e le antiche diocesi*, in «Bulettno Archeologico Sar- do», IV (1858), pp. 5-11, 41-48.
- G. SPANO, *Formazione delle chiese antiche di Sardegna*, in «BAS», I, 1855, pp 134 ss.
- G. SPANO, *Monumenti sardi in forma di botte*, in «BAS», VI, 1860, pp 100-104.
- G. SPANO, *Conservazione dei monumenti antichi*, in «BAS», VIII, 1862, pp 111.
- G. SPANO, *Itinerario dell'Isola della Sardegna del Conte Alberto della Marmora (tradotto e compendiato con note)*, Cagliari 1868.
- A. TARAMELLI, *Restauri a monumenti della Sardegna*, in «Bollettino d'Arte», XXVIII, fasc. 6, dicembre 1934, pp. 285-293.
- P. TOLA, *Codice diplomatico della Sardegna*, Sec. XII, Tomo 1, Torino 1861-68 (Rist. anastatica Sassari 1984).
  
- Atti vari presso Archivio Centrale di Stato, Roma (ACS).
- Atti vari presso Archivio della Soprintendenza BAP-PSAE di Sassari (ASABAPSS).
- Documentazione fotografica presso Archivio della Soprintendenza BAP-PSAE di Sassari (AFBASS).



## APPENDICE FOTOGRAFICA



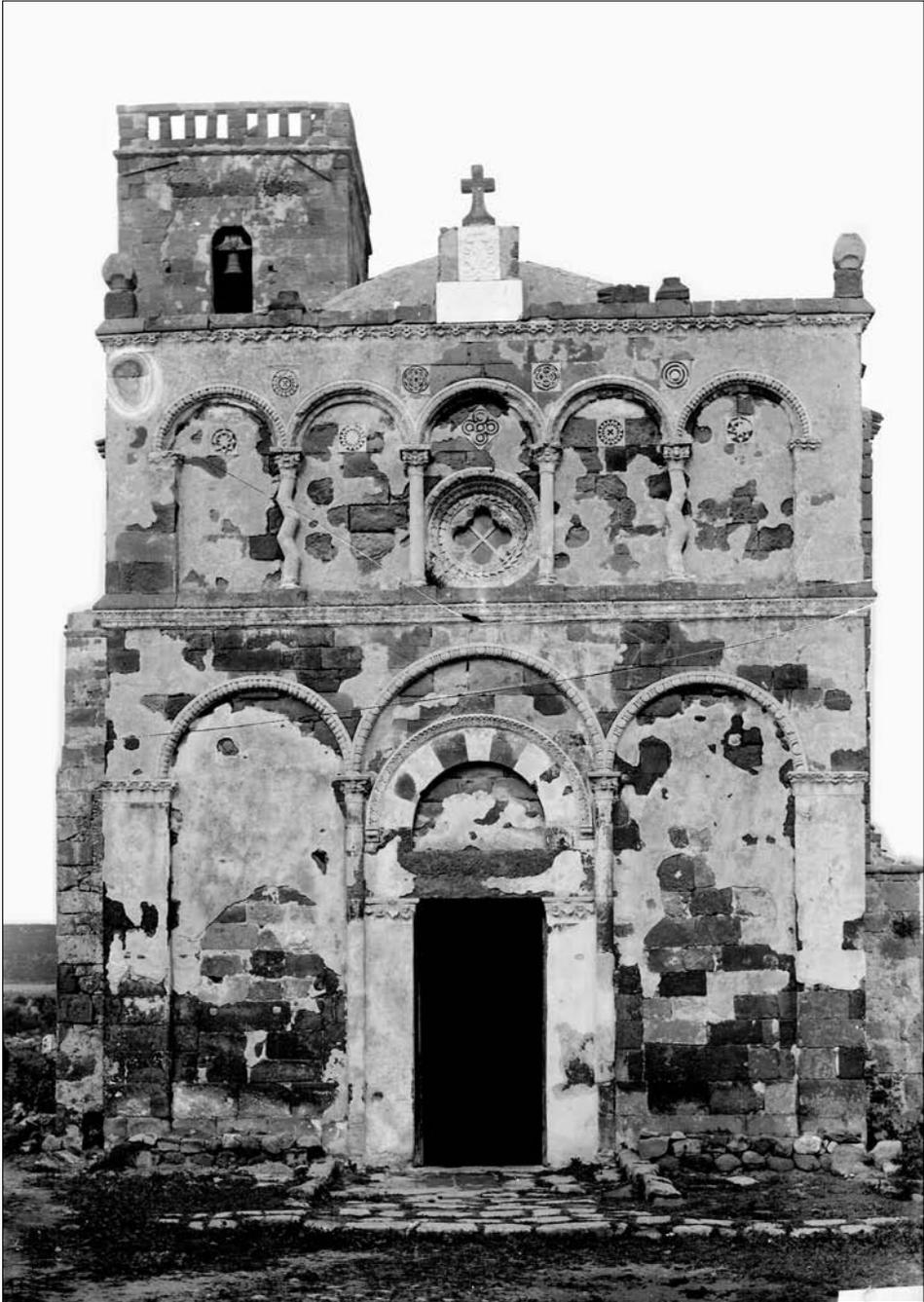


Fig. 1. Chiesa di N.S. Di Tergu (SS), Documentazione allegata al progetto di restauro, prospetto, ante 1911, ASABAPSS negativo n. 11129.



Fig. 2. Chiesa di S. Pietro di Sorres, Borutta (SS), Documentazione fotografica durante i lavori, 1895, ASABAPSS negativo n. 10950.

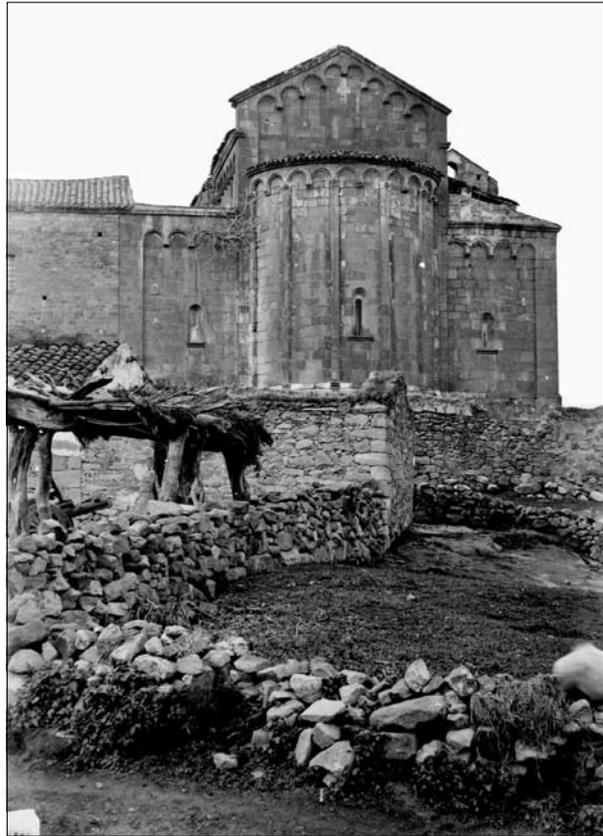


Fig. 3. Chiesa di S. Nicolò, Ottana (NU), Sono visibili gli elementi poi rimossi durante il primo restauro, ante 1896 ASABAPSS, lastra fotografica, negativo n. 14154.



Fig. 4. Chiesa di S. Michele di Plaiano, Sassari, Coronamento della facciata prima delle reintegrazioni, ante 1950, ASABAPSS negativo n. 14345.



Fig. 5. Chiesa di S. Michele di Plaiano, Sassari, Lavori di completamento della facciata, ante 1980, ASABAPSS.



Fig. 6. Basilica di S. Antioco di Bisarcio (SS). Primi saggi in facciata, ante 1946, ASABAPSS negativo n. 3927.



Fig. 7. Basilica di S. Antioco di Bisarcio (SS). Reintegrazione del capitello con una struttura metallica, post 1958, ASABAPSS negativo n. 46810.



Fig. 8. Chiesa di S. Pietro Extra Muros (NU). Condizione della chiesa dopo anni di abbandono, ante 1907, ASABAPSS negativo n. 10890.



Fig. 9. Chiesa di S. Pietro Extra Muros (NU). Facciata dopo i primi interventi di messa in sicurezza, 1938 circa, ASABAPSS negativo n. 14949.



Fig. 10. Chiesa di S. Pietro Extra Muros (NU). Ricostruzione dei pilastri interni, ante 1952, ASABAPSS negativo n. 14995.

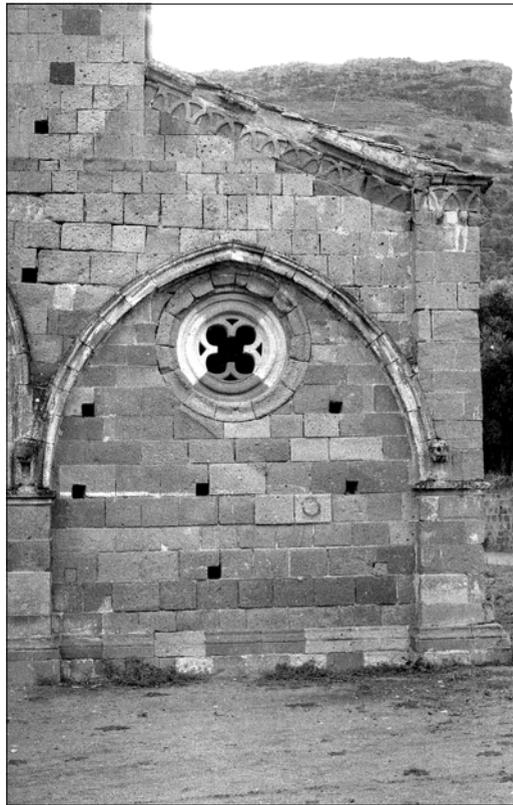


Fig. 11. Chiesa di S. Pietro Extra Muros (NU). I rosoni ricostruiti su disegno della Soprintendenza, 1952 c., ASABAPSS negativo n. 18704.

EMERENZIANA USAI

## L'ARTE DELLA XILOTECNICA NELLA SARDEGNA ANTICA

SOMMARIO: 1. Premessa. - 2. *Xoana* nel mondo antico. Interpretazioni e sommaria storia degli studi. - 3. *Xoana* dal tempio a pozzo di San Salvatore a Gonnosnò (OR). Il tempio e l'area archeologica. - 4. Il rinvenimento dei *xoana* di Gonnosnò. - 5. *Xoana* di Olbia, Nora e Sulki. - 6. Conclusioni e considerazioni.

1. *Premessa*. – L'arte della xilotecnica, nella Sardegna antica, si è manifestata con la realizzazione di alcune statuette di grande interesse<sup>1</sup>. L'antropomorfismo in legno è meno diffuso di quello in pietra, in terracotta e in altri materiali, ma non è meno rilevante delle altre forme di architettura dell'immagine espresse in diversa materia. Le statuette intagliate nel legno sono state interpretate come *xoana*, e sono state intese come immagini legate al mondo del sacro, lavorate con tecnica e modalità attenta, anche se la resa dei dettagli è sommaria, con aspetti nell'intaglio di schematicità, arrotondamento approssimativo e appiattimento. Questa è l'interpretazione che si vuole attribuire agli *xoana* della Sardegna antica, anche se si sono riconosciuti nel mondo antico *xoana* realizzati in diversi materiali, come l'avorio, l'argento e altri.

Finora, in Sardegna, sono stati scoperti e conosciuti solo pochi esemplari di *xoana* in legno, che diventano quindi ancora più preziosi per la loro rarità e il loro simbolismo. Si tratta di appena tre statuette, riconosciute pertinenti alla civiltà punica, cui ora se ne aggiungono altre tre, rin-

---

<sup>1</sup> Con infinito affetto dedico questo mio studio a Renata Serra, confidenzialmente per me zia Nata, amica carissima di mia zia Rosaria Crabai e della mia famiglia, la quale mi ha conosciuto fin dalla nascita. Di lei conservo ricordi bellissimi legati a tanti momenti di svago e di studio, alle sue magistrali lezioni, alle gite e ai viaggi d'istruzione del periodo universitario, fra i quali quello alle isole Baleari con la Scuola di specializzazione in Studi Sardi, condotto assieme ai professori Giovanni Lilliu, Piero Meloni e Giovanna Sotgiu. La ringrazio come professoressa Renata Serra per il contributo fondamentale da lei apportato allo studio della storia dell'arte nella nostra Isola, e come zia Nata per l'affetto e la stima che ha costantemente nutrito nei miei confronti. Estendo i ringraziamenti alla professoressa Luisa D'Arienzo, Presidente della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, per l'invito a partecipare alla miscellanea di studi in ricordo della Studiosa.

venute sempre in contesto punico, dallo scavo del pozzo sacro di San Salvatore in comune di Gonnosnò (OR)<sup>2</sup>.

2. *Xoana nel mondo antico. Interpretazioni e sommaria storia degli studi.* – È difficile intendere con sicurezza il significato assunto dal vocabolo *xoanon*. L'argomento è complesso e ricco di interpretazioni. Il termine *xoanon* ricorre, come anticipato, con il significato di statua di culto in legno legata al mondo del sacro e, in effetti, la maggior parte degli *xoana* è in legno. Giovanni Filopono e Servio, infatti, segnalano che il termine conserva in età tarda il riferimento originario al legno e in diverse opere si fa cenno al tipo di legno utilizzato.

Gli *xoana* sono, in effetti, oggetti intagliati nel legno e levigati. Etimologicamente il termine è tecnico, descrittivo, con derivazione dal verbo ξέω (lisciare, levigare): esso definisce quindi un'opera levigata, accurata. La rappresentazione dei dettagli negli *xoana* è però sommaria, schematica. Ulteriori denominazioni antiche della statua (βοηθός) ne accentuano il carattere religioso.

Lo *xoanon* potrebbe rappresentare uno stadio di antropizzazione del primitivo idolo betilico in forma di pilastro o di pietra betilica e raffigura forme umane (ἄνδρις; εἰκών). Si indicano col termine *xoanon* le statue primitive di arte greca, con testa e braccia espresse plasticamente, ma col corpo cilindrico in forma di colonnetta o squadrato in forma di nave<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> I materiali si trovano attualmente presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza archeologica, ubicato nel porto di Cagliari. Ringrazio la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Cagliari e le Province di Oristano e Sud Sardegna, il soprintendente Monica Stochino e il funzionario archeologo Gianfranca Salis, per l'autorizzazione all'accesso al laboratorio del porto con il fotografo Nicola Castangia e l'archeologo Giulio Arca, che ringrazio rispettivamente per la documentazione fotografica e grafica dei reperti. Sono grata a Giovanna Merella, della Biblioteca della Soprintendenza, per l'aiuto prestatomi nel reperimento di vari testi necessari, e al funzionario archeologo ora responsabile per il territorio di Gonnosnò, Maura Vargiu. Un ringraziamento particolare al funzionario per le tecnologie Ignazio Sanna, per l'assistenza prestatami nel corso dell'esame dei reperti.

<sup>3</sup> Sugli *xoana* e in riferimento a quanto su esposto, cfr. G. CAPUTO, *Tre xoana e il culto di una sorgente sulfurea in territorio gelo-agrigentino*, in «Monumenti Antichi Lincei», XXXVII, 1938, coll. 585-684; R. BIANCHI BANDINELLI, s.v. *Xoana*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, VII, Roma 1966, p. 1236; G. CAPUTO, *Gli arnesi per tre xoana*, in «Prospettiva», 9, 1977, p. 59; J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata. Testimonianze delle fonti scritte*, Roma 1980, pp. 1-4, 7-9; S. MOSCATI, *Le stele di Sulcis. Caratteri e confronti*, Roma 1986, pp. 50-52, 57; S. MOSCATI, *Technè. Studi sull'artigianato fenicio*, Roma 1990, pp. 28-29; S. MOSCATI, M.L. UBERTI, *Scavi a Mozia*.

Nel complesso delle testimonianze provenienti dalle fonti è bene notare come predominino, per gli *xoana*, quelle relative a luoghi greci o di forte influenza greca, come le coste dell'Asia Minore, quelle siriane e soprattutto quelle egiziane. Le figurine interpretate come *xoana*, statue cultuali di struttura generalmente lignea, sono note dai tempi più arcaici nella tradizione greca, soprattutto insulare e orientale, e si hanno attestazioni del mondo occidentale sia nelle fonti, quali Apollodoro, Euripide, Sofocle, Filone, Pausania, sia nella documentazione archeologica<sup>4</sup>.

Il significato più comune di statua divina è attestato in un frammento di Sofocle, del V secolo avanti Cristo. Pausania, nel II secolo d.C., usa il termine per statue sempre in legno e riferibili soprattutto alla Grecia antica e alla tradizione egizia<sup>5</sup>. Del resto, come sottolineato da Boardman, «il rigore e il senso della forma di cui sono permeate rivelano una mano greca ancora fedele alle convenzioni geometriche, ma chiaramente debitrice nella tecnica a un artigiano orientale, che potrebbe anche esser stato attivo ad Atene ed è probabile che tali opere siano testimonianza della più antica tra le scuole di intagliatori sorte in Grecia»<sup>6</sup>. Per Pausania *xoanon* era l'effigie di una divinità, in legno, di tipo arcaico; Strabone parla di *xoana* in marmo, avorio, oro; Luciano di *xoana* in metallo. Nel I secolo a.C. il termine indicò statue di culto in generale e senza riferimento a un materiale in particolare. Diodoro descrive il procedimento, insolito per i Greci, con il quale Telekles e Theodoros crearono la statua di Apollo Pythios per i Sami e la chiama *Xoanon*<sup>7</sup>.

*Xoana* in legno, di piccole dimensioni, sono stati trovati in Sicilia, a Palma di Montechiaro (AG), presso una sorgente sulfurea, fra materiale databile alla metà del VI secolo a.C., i quali mostrano i segni lasciati dagli arnesi impiegati per la loro realizzazione, come la paletta e la lama, che servivano a eseguire le parti sporgenti e ricavare la forma<sup>8</sup>.

---

*Le stele*, Roma 1981, p. 299; R. BIANCHI BANDINELLI, s.v. *Statua di culto*, in *Enciclopedia dell'arte antica*, Secondo supplemento 1971-1994, Roma 1997, pp. 382-392, in particolare p. 382.

<sup>4</sup> J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., pp. 1-4.

<sup>5</sup> G. CAPUTO, *Tre xoana e il culto*, cit., coll. 585-684; G.M. RICHTER, *Korai. Archaic Greek Maiden. A Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, London 1968; A. BOTTINI, *Il deposito votivo del santuario di Mefite*, in «Notizie Scavi», 1970, pp. 374-382; G. CAPUTO, *Gli arnesi per tre xoana*, cit., p. 59; J. BOARDMAN, *I Greci sui mari. Traffici e colonie*, Firenze 1986; J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., p. 2.

<sup>6</sup> J. BOARDMAN, *I Greci sui mari*, cit., p. 67.

<sup>7</sup> J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., p. 2.

<sup>8</sup> G. CAPUTO, *Tre xoana e il culto*, cit., coll. 585-684.

Si è ipotizzato che gli *xoana* fossero modelli lignei utilizzati per le opere in terracotta e che gli schemi angolosi, le partizioni semplicistiche, gli arrotondamenti sommarî siano i segni lasciati dalla paletta, dalla lama, dall'accetta e dagli arnesi impiegati per la lavorazione<sup>9</sup>. Si è anche pensato che fossero modelli lignei e matrici per oggetti in bronzo, come pure che avessero rivestito la funzione di cartoni, rifiutando quindi di riconoscere in essi un carattere votivo, basandosi sulla considerazione che il materiale utilizzato, il legno, non poteva durare a lungo<sup>10</sup>.

È stata avanzata anche l'interpretazione che si trattasse di simulacri di divinità. Euripide chiama *xoanon* il cavallo di Troia, che non è un simulacro di divinità, né una statua di culto, ma è comunque in legno. Sarebbe pertanto che né la materia impiegata, né l'arcaicità reale o imitata valgano a distinguere uno *xoanon*. Abbiamo infatti *xoana* eseguiti ancora in età romana, mentre per statue arcaiche anche in legno il termine non è di necessità impiegato<sup>11</sup>. Un importante richiamo è stato avanzato anche con i c.d. "idoli a bottiglia", facendo supporre che nei sacelli punici dovesero adorarsi idoli lignei di tale conformazione<sup>12</sup>.

In un frammento del *Thamyris* il termine è attestato «in riferimento a strumenti musicali, in particolare alle loro parti lignee intagliate, ma evidentemente ampliato a comprendere genericamente ogni strumento musicale»<sup>13</sup>.

Nella letteratura archeologica, il termine *xoana* è convenzionalmente riferito alle statuine, manifestazioni dell'arte xilotecnica<sup>14</sup>.

---

<sup>9</sup> G. CAPUTO, *Gli arnesi per tre xoana*, cit., p. 59; G. LILLIU, *Le stele puniche di Sulcis (Cagliari)*, in «Monumenti Antichi Lincei», XL, 1944, coll. 341-347, in particolare col. 342; S. MOSCATI, *Techne*, cit., p. 28.

<sup>10</sup> G. LILLIU, *Le stele puniche di Sulcis*, cit., col. 342; M.L. UBERTI, *La statuina in legno*, in E. ACQUARO, S. MOSCATI, M.L. UBERTI, *La collezione Biggio. Antichità puniche a Sant'Antioco*, Roma 1977, pp. 27-28; S. MOSCATI, *Conclusioni*, *ibidem*, pp. 70-71; S. MOSCATI, *Techne*, cit., pp. 28-31.

<sup>11</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Xoana*, cit., p. 1236; J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., pp. 1-6.

<sup>12</sup> S. MOSCATI, M.L. UBERTI, *Scavi a Mozia. Le stele*, Roma 1981; S. MOSCATI, M.L. UBERTI, *Scavi al tofet di Tharros. I monumenti lapidei*, Roma 1985; P. BARTOLONI, *Le stele di Sulcis. Catalogo*, Roma 1986.

<sup>13</sup> J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., p. 1.

<sup>14</sup> F. BARRECA, *La Sardegna fenicia e punica*, Sassari 1973, pp. 176-178, in particolare p. 177; F. NICOSIA, *La Sardegna nel mondo classico*, in *Ichnessa. La Sardegna dalle origini*

3. *Xoana dal tempio a pozzo di San Salvatore a Gonnosnò (OR). Il tempio e l'area archeologica.* – Nella Sardegna antica sono state finora rinvenute a Olbia, Sulki e Nora tre statuette lignee, interpretate come *xoana* (figg. 5-6), che verranno riconsiderate di seguito e che sono state analizzate in un interessante studio di Marcello Madau: questi ne rilevava l'importanza e la rarità, insieme alla difficoltà di definire il relativo contesto di rinvenimento, pur riconoscendole all'interno del mondo fenicio e punico, e, più specificatamente, in quello punico<sup>15</sup>.

Assieme si presentano, in questo studio, altri tre *xoana* in legno e un piccolo basamento, sempre in legno, che potrebbe aver costituito il sostegno di una delle statuine rinvenute (figg. 1-4), ritrovati nel corso dei lavori di scavo e restauro svoltisi nel 2007 presso il tempio a pozzo di San Salvatore a Gonnosnò (OR)<sup>16</sup>.

Il restauro di questi importanti reperti, insieme a quello di ulteriori dodici frammenti la cui tipologia risulta al momento indefinibile, potrebbe portare al riconoscimento di altre statuette o di altri eventuali oggetti. L'analisi dei legni impiegati potrà anch'essa fornire utili indicazioni circa le particolari essenze utilizzate e le relative tecniche di lavorazione<sup>17</sup>.

I materiali oggetto del presente studio sono stati rinvenuti in data 25 e 26 settembre 2007, durante il cantiere archeologico rivolto fondamentalmente alla messa in sicurezza del tempio a pozzo di San Salvatore. Il monumento presenta una planimetria tipica di questa tipologia di edifici: atrio, scalinata, camera sotterranea con copertura a tholos e strutture murarie realizzate in opera sub-isodoma, con blocchi di marna di forma

---

*all'età classica*, Milano 1981, pp. 419-476, in particolare pp. 471-472; J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., pp. 1-4; M. MADAU, *Xoana lignei e idoli fenici*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica per le provincie di Cagliari e Oristano», 10, 1993, pp. 69-80.

<sup>15</sup> M. MADAU, *Xoana lignei*, cit., p. 69.

<sup>16</sup> Nel tempio a pozzo e nell'area archeologica circostante sono stati effettuati, finora, due cantieri, di cui uno tra i mesi di maggio 2001 e aprile 2002 e l'altro tra i mesi di luglio e settembre del 2007, grazie a un finanziamento del Consorzio Due Giare ex L.R. 14/1996, con progettazione e direzione dei lavori dell'ing. Maurizio Manias e direzione scientifica a cura di scrive, validamente supportata dal geom. Michele Sannia. I lavori sono stati eseguiti dal personale delle ditte Irei di Villagrande Strisaili, e delle cooperative Larco di Orune e Archeotour di Sant'Antioco, col supporto della dott.ssa Elisabetta Gaudina, con la direzione sul terreno della dott.ssa M. Cristina Ciccone. A tutti un sentito ringraziamento per il loro lavoro.

<sup>17</sup> In attesa del restauro, la scrivente e la collega M. Cristina Ciccone hanno rimandato lo studio dei materiali, che qui preliminarmente si presentano.

parallelepipedo, quadrati, lavorati a martellina e sovrapposti a filari sfalsati<sup>18</sup>.

La presenza del santuario nuragico era nota sin dalla prima metà del 1900. Antonio Taramelli, nel 1918, pubblicò una breve notizia all'interno di un suo studio sul tempio a pozzo di Sant'Anastasia di Sardara, corredata da una fotografia attraverso la quale sottolineava la raffinatezza della copertura del vano scala. La presenza del santuario di San Salvatore risulta inoltre segnalata da Doro Levi nel 1938<sup>19</sup>.

Nel sito di San Salvatore a Gonnosnò, finora, le indagini hanno consentito di individuare la presenza, oltre che del tempio a pozzo, anche delle strutture murarie di un edificio di grandi dimensioni, con pianta absidata, riferibile probabilmente alla chiesa di San Salvatore, da cui il sito deriva il nome. In quest'area, ogni mese di aprile e ancora oggi, i fedeli del territorio convergono in processione per la celebrazione del santo.

Nel settore adiacente a un muro perimetrale della chiesa, e in prossimità della probabile abside, è stata inoltre indagata una necropoli che ha restituito numerose sepolture del tipo "a fossa", appartenenti per lo più a individui inumati di giovane età, deposti pressoché privi di corredo funerario, i cui scarni oggetti di accompagnamento riconducono a un periodo compreso tra il XIV e il XV secolo d.C.<sup>20</sup>.

Il tempio a pozzo e l'area circostante, costituita dall'edificio chiesastico con l'annesso cimitero, hanno continuato a rappresentare un elemento catalizzatore della vita religiosa del territorio fino all'epoca altomedievale e ancora in seguito, forse fino al pieno Cinquecento. In base alle indagini finora effettuate nell'area del tempio a pozzo, a giudicare dall'assenza di materiale archeologico posteriore al XVI secolo, sembra doversi registrare un abbandono dell'area a far data da questo periodo.

---

<sup>18</sup> M.C. CICCONE, E. USAI, *Il pozzo sacro di San Salvatore - Gonnosnò (OR)*, in «Tharros Felix», 4, 2011, pp. 437-450; E. USAI, *I culti della Part'e Montis in età antica fra tradizioni indigene e apporti punici*, in P.G. SPANU, R. ZUCCA (a cura di), *Oristano e il suo territorio. 1. Dalla preistoria all'alto medioevo*, Roma 2011, pp. 383-407, in particolare pp. 390-391. Alcune immagini del tempio a pozzo a p. 399, figg. II, 9-10.

<sup>19</sup> A. TARAMELLI, *Il tempio nuragico di Sant'Anastasia di Sardara (CA)*, in «Monumenti Antichi Lincei», XXV, 1918, p. 42, nota 1 e fig. 16; p. 43, fig. 17; D. LEVI, *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, in «Le Arti», I, 2, 1938, pp. 197-216, in particolare pp. 214-215.

<sup>20</sup> E. USAI, M.C. CICCONE, E. USAI, R. FLORIS, *Gli inumati presso il pozzo sacro di San Salvatore (Gonnosnò, OR): la prima campagna di scavi*, in *Atti del XVII Congresso degli antropologi italiani*, in «International Journal of Anthropology», numero speciale, Roma 2008, pp. 231-237.

In occasione dei lavori realizzati nell'anno 2007, rivolti prevalentemente alla messa in sicurezza della struttura, si è reso necessario proseguire lo scavo iniziato nel 2001-2002. Si sono così realizzati la prosecuzione dell'indagine nell'atrio e lo scavo della camera sotterranea.

Nello spazio dell'atrio, l'indagine ha permesso di documentare una risistemazione dell'area e una sua frequentazione in epoca punica, tra il V e il II secolo a.C., da interpretare in continuità con l'uso sacrale più antico. I materiali rinvenuti, di grande interesse, sono riferibili a una lunga frequentazione a partire all'età nuragica, attraverso la fase punica e fino all'epoca basso medioevale, mancando l'età romana imperiale. Alcuni di questi importanti reperti, col contesto di riferimento, sono stati presentati a Gonnosnò in una conferenza e in un poster in occasione delle allora annuali rassegne ministeriali denominate "Settimana della Cultura". Un poster, inoltre, fu presentato nell'ambito del convegno *I Nuragici, i Fenici e gli altri*, tenutosi nel dicembre del 2007 in occasione dei 25 anni del Museo di Villanovaforru. Lo scavo e il contesto sono stati editi in studi sul territorio dell'Oristanese<sup>21</sup>. Lo studio preliminare dei resti ossei pertinenti agli inumati deposti nell'area cimiteriale è stato realizzato a cura dell'antropologa Elena Usai, che ha effettuato in prima persona lo scavo affiancandosi alle archeologhe preposte alla conduzione del cantiere<sup>22</sup>.

Fra gli studi editi, quello a firma di M. Cristina Ciccone e di chi scrive riguarda la descrizione del monumento e l'indagine di scavo condotta presso l'atrio del pozzo, in relazione al suo riutilizzo in età punica a scopo cultuale. In questo periodo, lo spazio dell'atrio risultava caratterizzato da una pavimentazione di ciottoli contestuale alla presenza di un betilo, alto circa m 1 e largo m 0,60, infisso nel terreno in posizione centrale rispetto allo spazio antistante l'ingresso del pozzo, e sostenuto con pietre di piccole dimensioni inserite alla base come zeppe. In posizione adiacente al betilo era ubicata una "cista litica" di piccole dimensioni, delimitata da lastre infisse nel terreno<sup>23</sup>.

4. *Il rinvenimento dei xoana di Gonnosnò.* – Il riutilizzo del monumento in epoca punica è attestato anche in relazione al vano scala. La parte basale

---

<sup>21</sup> M.C. CICCONE, E. USAI, *Il pozzo sacro di San Salvatore*, cit., pp. 437-450; E. USAI, *I culti della Part'e Montis*, cit., pp. 390-391.

<sup>22</sup> E. USAI, M.C. CICCONE, E. USAI, R. FLORIS, *Gli inumati presso il pozzo sacro di San Salvatore*, cit., pp. 231-237.

<sup>23</sup> M.C. CICCONE, E. USAI, *Il pozzo sacro di San Salvatore*, cit., pp. 437-450.

della scalinata di accesso al pozzo è stata indagata per un breve tratto nei due ultimi giorni di cantiere del 2007, in corrispondenza dei gradini di accesso alla camera sotterranea. La sopravvenuta necessità di collocare vari sostegni metallici, per sorreggere la copertura a rischio statico, ha imposto l'asportazione del materiale di crollo che si ipotizzava andasse a coprire i gradini, in prossimità dell'accesso alla camera, al fine di poter disporre di un piano d'appoggio regolare. A seguito della asportazione del materiale di crollo costituito da pietrame accumulato, verosimilmente scivolato dalle posizioni poste alle quote superiori del vano scala, e al di sotto di una probabile rudimentale sistemazione del piano di calpestio costituita da pietrame posto in opera in maniera grossolana, forse a livellare l'ultimo tratto del percorso di accesso alla camera del pozzo, è stata documentata la presenza di un deposito costituito da terriccio di colore scuro contenente frustuli di carbone di piccole dimensioni. Essendo il terreno oggetto di scavo fortemente intriso di acqua ed essendo le condizioni di intervento assai sfavorevoli, anche in ragione degli angusti spazi operativi, si è riscontrata la difficoltà oggettiva nell'eseguire l'indagine scientifica e la relativa documentazione. Le operazioni di scavo hanno tuttavia consentito di individuare la sequenza stratigrafica descritta e la presenza del deposito con resti carboniosi in corrispondenza dei quattro gradini terminali del vano scala oggetto di scavo. L'ultimo gradino presentava una situazione differente, essendo privo del deposito carbonioso e di materiale archeologico. Anch'esso realizzato scavando la roccia naturale mostrava la presenza di un terreno limaccioso privo di materiale, sotto il quale era collocato, in posizione centrale, un blocco litico probabilmente impiegato quale nuovo piano di calpestio nel corso della fase di vita del monumento di epoca punica, durante la quale si sarebbe realizzata una risistemazione della scala, con relativo sollevamento del suo livello originario. Il deposito relativo alla fase di riutilizzo di età punica ha restituito frammenti anforacei di IV secolo a.C. e numerosi elementi lignei, alcuni dei quali in buono stato di conservazione in relazione all'aspetto formale, seppur assai fragili in relazione alla consistenza del materiale, danneggiato a causa della immersione continua nell'acqua e nel fango. All'analisi autoptica risultavano da subito ben visibili alcuni stacchi ad asola lungo le fibre, che ne segnalavano la delicatezza e la fragilità<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> La scrivente e l'assistente tecnico geom. Michele Sannia, avvisati dall'archeologa in cantiere Maria Cristina Ciccone, si recarono rapidamente sullo scavo, mentre il tecnico restauratore Ignazio Sanna, impossibilitato a raggiungere il sito, diede comunque preziose indicazioni telefoniche che permisero il corretto recupero dei reperti, senza esposizioni e

Tra i reperti lignei rinvenuti spiccano almeno tre elementi interpretati come *xoana* (figg. 1-3), i quali risultavano collocati, immersi nel deposito carbonioso che copriva tre gradini basali del vano scala, in posizione longitudinale rispetto al piano di calpestio (denominati R 35, R 36, R 37). Un ulteriore reperto denominato R 34 parrebbe interpretabile come base di uno *xoanon* (fig. 4) e risultava collocato in corrispondenza del terz'ultimo gradino della scala (US 116). Il R 35, una statuina, si trovava nel penultimo gradino (US 117), così come l'analoga figurina R 37 (US 117), mentre la statuina R 36 era alloggiata nel terreno del quartultimo gradino (US 118).

Le murature che delimitano il vano scala in prossimità del settore di accesso alla camera risultavano fortemente compromesse, soprattutto in relazione ai livelli di base, in corrispondenza dei quali si è documentato lo sfaldamento delle superfici esterne. Il degrado del materiale lapideo delle murature si valuta fosse in atto già in epoca antica in quanto, in taluni casi, sono stati riconosciuti interventi di integrazione dei blocchi con materiale lapideo di dimensioni inferiori, posto in opera costipato con terra. Anche la sistemazione del piano di calpestio che conduce alla camera nuragica, attribuibile ad epoca punica, va ad appoggiarsi alla reintegrazione dei blocchi basali della muratura. L'azione erosiva, tuttora in atto, sembra peraltro essere stata notata ancora in epoca storica, come attestano i numerosi ulteriori interventi di "restauro" realizzati nel tempo mediante il posizionamento di pietrame e terra e, più recentemente, mediante l'impiego di pietrame e calce. Rimaneggiamenti realizzati in epoca basso medievale sono attestati dalla presenza di materiale archeologico riconducibile a un periodo compreso tra 1500 e 1700.

Il cedimento del paramento orientale interno della muratura del vano scala è stato la causa, nel tempo, dell'abbassamento di diversi centimetri dell'architrave che, attualmente, non occupa più la sua sede originaria. Per questa ragione si è valutato necessario posizionare un elemento di sostegno alle murature ubicate presso l'accesso alla camera.

L'indagine nella camera sotterranea ha interessato i depositi accumulati e ha consentito il raggiungimento del piano basale, nel quale è stata individuata una depressione di forma subcircolare, realizzata in antico forse allo scopo di far decantare l'acqua e, verosimilmente, anche per scopi rituali.

---

sbalzi termici. Protetti con carta stagnola essi sono stati riposti in un frigorifero portatile, in modo da non alterare le condizioni di deposito rispetto alla giacitura originaria ed evitare la formazione di elementi biodeteriogeni. Il materiale è stato quindi immediatamente trasportato presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza archeologica di Cagliari.

Lo scavo della camera non ha restituito materiale archeologico di epoca nuragica o punica, mentre si è riscontrata la presenza di materiali di età recente, a causa di continuità d'uso antiche e moderne.

5. *Gli xoana dal tempio a pozzo di Gonnosnò. Catalogo e studio.*

- a. Statuina antropomorfa in legno R 36, US 118, quartultimo gradino (fig. 1).
  - Rappresentazioni anatomiche sommarie. Corpo rigido ma ammorbidito nella parte tra il busto e le gambe. Braccia distese lungo i fianchi. Differenziazione accennata di piani fra testa, collo, busto, gambe, piedi. Testa subrettangolare.
  - Legno consunto marron scuro tendente al rosso e al violaceo (ginepro?).
  - Stato di conservazione buono, pressoché integro. Lievi sbreccature nel corpo.
  - H. cm 25,2; largh. cm 4,5; sp. cm 3; testa h. cm 4,5; largh. cm 4,2; sp. cm 3; piedi h. cm 4; largh. cm 4, sp. cm 0,6.
  
- b. Statuina antropomorfa in legno R 37, US 117, penultimo gradino (fig. 2).
  - Corpo rigido a bottiglia o colonna. Braccia distese lungo i fianchi. Rappresentazioni anatomiche sommarie. Testa subrettangolare.
  - Legno consunto marron scuro tendente al rosso e al violaceo (ginepro?).
  - Stato di conservazione buono. Lievi sbreccature in tutto il corpo e lacuna nella parte inferiore.
  - H. cm 16,1; largh. cm 3; testa h. cm 3; largh. cm 2,5; sp. cm 2.
  
- c. Statuina antropomorfa in legno R 35, US 117, penultimo gradino (fig. 3).
  - Corpo rigido a bottiglia o colonna. Braccia distese lungo i fianchi. Rappresentazioni anatomiche sommarie. Testa subrettangolare stilizzata, leggermente allargata nella parte superiore.
  - Legno consunto marron scuro tendente al rosso e al violaceo (ginepro?).
  - Stato di conservazione buono. Lievi sbreccature nel corpo.
  - H. cm 14,5; largh. cm 2,4; testa cm 3,5; largh. cm 2; sp. cm 1,8.
  
- d. Base di statuina R 34, US 116, terzultimo gradino (fig. 4).
  - Forma a parallelepipedo rettangolo. Modanatura nella parte superiore. Incavo al centro del piano superiore. Nel piano inferiore s'individuano, in prossimità degli angoli, quattro fori.
  - Legno leggermente consunto marron scuro tendente al rosso e al violaceo (ginepro?).
  - Stato di conservazione buono. L'oggetto è integro e rifinito.
  - H. cm 4, 2; largh. cm 6,5; sp. cm 5,5.

Per quanto riguarda i materiali frammentari, al momento definibili come oggetti indeterminabili, riesaminando i materiali per questo studio si segnala che con la statuina R 36, US 118, è presente un reperto in legno che, alla scrivente, è sembrato – sebbene con molte perplessità – la raffigurazione di un guerriero, sullo stile dei bronzetti, di cui si vedrebbe un probabile corno dell'elmo; a meno che non si tratti di parte di una statuina seduta o, addirittura, di parte di un animale (h. cm 18,5; largh. cm 4,5; corno o sporgenza, h. cm 5; viso h. cm 3,4; largh. cm 3). Sempre con le stesse indicazioni, US 118, si segnala un altro pezzo indefinibile (h. cm 22; largh. cm 4,5). In attesa del restauro, che l'attuale Soprintendenza archeologica ha in programmazione, non si possono tuttavia avanzare considerazioni conclusive di nessun tipo.

Le statuette di Gonnosnò possono essere considerate come *xoana* e possono definirsi statue di culto o comunque legate al mondo del sacro. Si affiancano alle altre analoghe statuette rinvenute a Olbia, Sulki e Nora, finora riconosciute come tali<sup>25</sup>.

Gli *xoana* rinvenuti a Gonnosnò, opere dell'arte xilotecnica, come le altre tre statuette di provenienza sarda, rispondono ai concetti dell'accuratezza della lavorazione, sebbene la rappresentazione dei dettagli vi sia resa solo in modo schematico.

Possono considerarsi offerte votive e il particolare luogo di rinvenimento, il tempio a pozzo di San Salvatore, di carattere sacrale, sembrerebbe confermarlo. Conservano la forma dell'idolo betilico che già nel nome *bet el*, "casa del dio", avvala la caratterizzazione sacra e la probabile raffigurazione di una divinità. Queste statuette, *xoana*, potevano essere oggetti votivi, offerti alla divinità dell'acqua ritenuta sacra, o deposti nella scalinata o portati da chi scendeva nel tempio a pozzo per i sacrifici rituali. Sono certamente degne di interesse le osservazioni fatte, in passato, sulla problematicità dell'attribuire a una statuetta in legno, facilmente deperibile, il carattere di ex voto, offerta votiva<sup>26</sup>. Nel caso dei manufatti rinvenuti a Gonnosnò, la scrivente ritiene che si tratti di ex voto, legati alla spiritualità del mondo fenicio e punico, riutilizzati nel tempio a pozzo nuragico in un contesto ormai punico. I nuragici offrivano i bronzetti e i punici, in questo caso, offrivano le loro statuine in legno, considerate oggetti di grande valo-

---

<sup>25</sup> F. NICOSIA, *La Sardegna nel mondo classico*, cit., pp. 471-472; M. MADAU, *Xoana li-gnei*, cit., pp. 69-79.

<sup>26</sup> Cfr. *supra*, nota 10; S. MOSCATI, *Le officine di Sulcis*, Roma 1988, p. 14

re, legati al gesto del dono in momenti particolarmente importanti del rituale.

La statuina più grande, rinvenuta in buono stato di conservazione, pressochè integra, è la R 36, proveniente dalla US 118, nel quart'ultimo gradino (fig. 1). Essa trova confronto con la statuina rinvenuta nel pozzo sacro di Sa Testa-Olbia (figg. 5-6,1), e, come quella di Olbia, mostra una differenziazione di piani fra le parti della testa, del collo, del busto, delle gambe e dei piedi, benché nella statuina di Gonnosnò essi risultino meno evidenziati, come è meno evidente il distacco tra le spalle. La testa subrettangolare è accostabile alla testa della statuina di Olbia e meno a quella della statuina di Sulki, più tondeggiante. Nella statuina di Olbia si nota la lavorazione dell'intaglio che separa appena le gambe e le braccia, queste ultime distese allungate sui fianchi, analogamente alla statuina R 36 di Gonnosnò<sup>27</sup>. Da evidenziare che, anche nel caso del rinvenimento di Olbia, il contesto di provenienza è quello di un tempio a pozzo e, più specificatamente, la camera dell'edificio, all'interno di uno strato punico intercalato tra la frequentazione di epoca nuragica e la frequentazione di epoca romana. Nel tempio a pozzo di Olbia, come nel monumento di Gonnosnò, anche nell'atrio risulta attestato un riutilizzo in epoca punica, in associazione con reperti ascrivibili alla frequentazione in epoca nuragica nel corso dell'età del Ferro<sup>28</sup>.

Resta al momento da verificare il tipo di legno impiegato, sia per gli *xoana* di Gonnosnò, sia per gli altri rinvenuti in Sardegna. Per la statuina di Olbia, si è ritenuto che si tratti di ginepro, come parrebbe anche per le statue di Gonnosnò, il cui legno si presenta di colore marron scuro, tendente al rosso-violaceo, ma resta sempre la mancanza, finora, di specifiche analisi dendrologiche. Nelle fonti si è notato che, per gli *xoana*, non è specificamente attestato l'uso del legno di ginepro, anche se si è sottolineato come esse non tengano conto della grande diffusione di idoli lignei tra i popoli del

---

<sup>27</sup> M. MADAU, *Xoana lignei*, cit., tavv. I-II,1, pp. 78-79. Si vedano i riferimenti al mondo greco e all'orientalizzante e relativa bibliografia. Una bella fotografia della statuina di Olbia compare nel volume M. GUIRGUIS (a cura di), *Corpora delle antichità della Sardegna. La Sardegna fenicia e punica. Storia e materiali*, Nuoro 2017; la statuina di Olbia precede l'articolo di R. D'ORIANO, *Olbia fenicia, greca e punica*, a p. 250, didascalia a p. 251.

<sup>28</sup> Per i rinvenimenti di materiali dell'età del Ferro dal tempio a pozzo di Sa Testa Olbia, cfr. D. LEVI, *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, cit., pp. 214-215; F. LO SCHIAVO, *Il pozzo sacro di Sa Testa (Olbia)*, in AA.VV., *Preistoria e Protostoria della Sardegna centro-settentrionale (Guida alle escursioni)*, Sassari 1980, pp. 27-29; F. LO SCHIAVO, *Pozzo Sacro Nuragico di Sa Testa*, in AA.VV., *Archeologia e Territorio*, Nuoro 1990, pp. 34-36, in particolare p. 36.

mondo antico e quindi offrano una documentazione assai limitata<sup>29</sup>. Questo potrebbe far azzardare l'ipotesi che le statuine sarde siano opera punica, tuttavia non d'importazione ma realizzate da un artigiano attivo in Sardegna, che avrebbe utilizzato un legno locale<sup>30</sup>.

Le statuette R 37 e R 35 (figg. 2-3) mostrano una iconografia rigida, caratteristica della tradizione orientalizzante. La rigidità di queste statuine è più accentuata rispetto alla statua R 36 di Gonnosnò e a quelle di Nora, Olbia e Sulki. Il corpo di forma rettangolare allungata, a bottiglia o colonna, tipica di vari tipi di stele, la testa, anch'essa molto stilizzata, la derivazione dalle antiche immagini aniconiche, come anche la resa a placca o a tavola caratteristica della xilotecnica, potrebbero presagire la statua di forma umana, come osservò il teologo scrittore cristiano Clemente Alessandrino (*Prot.* IV, 2), il quale sottolinea che il simulacro dell'Hera samia, in precedenza, fosse costituito da una tavola e, successivamente, fosse stato sostituito da una statua di forma umana<sup>31</sup>.

La base di statua R 34, che rappresenta un *unicum* nel panorama isolano, ha forma di parallelepipedo rettangolo, è ben rifinita su tutti e quattro i lati, elemento questo che induce a ritenere che l'oggetto fosse visibile a 360 gradi e che potesse costituire un oggetto votivo a sé, un'*arula*. La scrivente ritiene tuttavia più attendibile considerarla come base modanata atta a sostenere una delle statuine rinvenute, come sembra peraltro suggerire la presenza di un foro posto in posizione centrale sulla faccia superiore e di quattro fori agli angoli della faccia piatta inferiore, sui quali potessero essere stati inseriti dei piedini d'appoggio (fig. 4).

6. *Xoana di Olbia, Nora e Sulki*. – Si richiamano in questa sede gli *xoana* editi di Olbia, Nora e Sulki. La statua di Olbia (figg. 5-6,1) proviene dalla camera del pozzo sacro di Sa Testa, in relazione a uno strato punico e

---

<sup>29</sup> Per il legno di ginepro e l'attestazione dei tipi di legno nelle fonti, cfr. D. LEVI, *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, cit., p. 214; J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., pp. 7-8, 115; M. MADAU, *Xoana lignei*, cit., note 17 e 22 a p. 74.

<sup>30</sup> M. MADAU, *Xoana lignei*, cit., nota 18, p. 74; J. PAPADOPOULOS, *Xoana e sphyrelata*, cit., pp. 7-8, 115.

<sup>31</sup> G. LILLIU, *Le stele puniche di Sulcis*, cit., p. 342; S. MOSCATI, M.L. UBERTI, *Scavi a Mozia. Le stele*, Roma 1981, p. 45; S. MOSCATI, M.L. UBERTI, *Scavi al tofet di Tharros. I monumenti lapidei*, Roma 1985, p. 44; S. MOSCATI, *Le stele di Sulcis. Caratteri e confronti*, cit., p. 15; P. BARTOLONI, *Le stele di Sulcis. Catalogo*, cit., *passim*.

già Doro Levi nel 1938 ne dà una prima notizia, poi richiamata anche in altre pubblicazioni. La statua presenta la differenziazione dei piani tra testa, collo, busto, gambe, piedi. La resa della testa è accostabile ai tipi orientalizzanti e protoarcaici<sup>32</sup>. Gennaro Pesce la riferisce a un Osiride mummiforme; Gianni Tore la data al VI sec. a.C. e l'avvicina ai *kouroi* greci; Francesco Nicosia la ritiene d'importazione e di ambito etrusco<sup>33</sup>.

La statuetta sulcitana (fig. 6,3) proviene dalla collezione privata del Cav. Biggio, e un elenco pertinente all'atto di notifica della collezione del 1938, ne indica il ritrovamento in una tomba a pozzo di Sulki<sup>34</sup>. Gli studi hanno evidenziato che la resa dei dettagli del corpo è molto sommaria, la testa sporge appena dal collo e la lavorazione è accurata. La testa è più tondeggiante rispetto a quella della statua di Olbia e a quella della statua R 36 di Gonnosnò (fig. 1). Può istituirsi un confronto con le terrecotte figurate, in quelle dove la rappresentazione del corpo è rigida, idoliforme, soprattutto con quelle a braccia distese.

La statuetta di Nora (fig. 6,2) fu rinvenuta in una cisterna di una «casa punica di età ellenistica». Gennaro Pesce, scopritore del reperto, e di seguito altri studiosi, lo identificarono con il dio Bes, ma tale attribuzione fu respinta da Sabatino Moscati, che vi riconobbe uno schema egittizzante, un legame al patrimonio formale dell'arcaismo, richiamando riscontri con le terrecotte figurate. Secondo lo studioso, la figurina norense presenta una caratterizzazione più

---

<sup>32</sup> La prima notizia in D. LEVI, *Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri*, cit., pp. 214-215; una sintesi della relazione di scavo dell'assistente Francesco Soldati in F. LO SCHIAVO, *Pozzo Sacro Nuragico di Sa Testa*, cit., pp. 27-29; D. PANEDDA, *L'agro di Olbia nel periodo preistorico, punico e romano*, Roma 1954, p. 67; F. LO SCHIAVO, *Il pozzo sacro di Sa Testa*, cit., pp. 34-36; F. BARRECA, *La Sardegna fenicia e punica*, cit., p. 177; S. MOSCATI, *Italia punica*, Milano 1986, p. 324; G. TORE, *La civiltà fenicio punica. Categorie artistiche e artigianali*, in V. SANTONI (a cura di), *Il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*, Milano 1989, pp. 129-146, in particolare pp. 134, 136 e fig. 10 a p. 134; M. MADAU, *Xoana lignei*, cit., *passim*: *ivi* riferimenti e confronti e tavv. I-II. Cfr. anche *supra*, nota 27.

<sup>33</sup> G. PESCE, *Sardegna punica*, Cagliari 1961, p. 97; G. TORE, *La civiltà fenicio punica*, cit., p. 134; M. GRAS, *Bronzetto arcaico da Olmedo*, in M. GRAS, G. TORE, *Bronzetti dalla Nurra*, in «Quaderni della Soprintendenza di Sassari», 9, 1981, pp. 7-9; F. NICOSIA, *La Sardegna nel mondo classico*, cit., pp. 471-472.

<sup>34</sup> M.L. UBERTI, *La statua in legno*, cit., p. 27. La pertinenza a contesto tombale è messa in discussione da G. Tore, che aveva visto un'etichetta manoscritta dal Cav. Biggio con l'indicazione della provenienza da una fonte sacra: cfr. G. TORE, *Elementi culturali semitici nella Sardegna centro-settentrionale*, in *Atti della XXII riunione scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria* (Sassari-Nuoro, 21-27 Ottobre 1978), Firenze 1980, pp. 487-511, nota 23, p. 494. Per riferimenti e confronti vedi S. MOSCATI, *Techne*, cit., p. 31; M. MADAU, *Xoana lignei*, cit., *passim*.

spiccata rispetto alle altre statuine. L'arco delle braccia si apre su entrambi i lati rispetto al busto, il bacino è arrotondato e le gambe sono divaricate<sup>35</sup>.

7. *Conclusioni e considerazioni.* – Questo studio è stato indirizzato principalmente ad accrescere le conoscenze sulle statuine in legno finora rinvenute in Sardegna. Tali opere, ritenute puniche, sono poco numerose ma significative e rilevanti, anche se quasi dimenticate nei più recenti studi. Nei volumi di carattere generale *La Sardegna fenicia e punica. Storia e materiali*, edito nel 2017, e *Il tempo dei Fenici. Incontri in Sardegna dall'VIII al III sec. a.C.*, edito nel 2019, vengono infatti trattate le tematiche connesse agli incontri mediterranei tra Oriente e Occidente, ai contatti tra Fenici e Nuragici. Alcuni studi di queste monografie miscellanee richiamano inoltre i templi, le divinità, gli insediamenti. Sono presenti schede di molti reperti di diversa tipologia e materia, ma delle statuine in legno non si fa cenno nel testo, anche se vengono presentate due bellissime foto dello *xoanon* di Olbia<sup>36</sup>.

L'apporto dato allo sviluppo degli studi sull'arte xilotecnica dai ritrovamenti avvenuti nel tempio a pozzo di San Salvatore a Gonnosnò, che in unica soluzione hanno raddoppiato il numero dei reperti di questo tipo finora conosciuti in Sardegna, con l'aggiunta oltretutto della probabile base di una statuina, sempre in legno, potrà sperabilmente sbloccare lo stallo, incoraggiando gli specialisti ad approfondire la materia sulla base di riscontri materiali più ampi e sicuri. Il restauro, poi, potrà dare nuova vita alle statuine e cercare di ricomporre altre e individuare eventuali altri oggetti.

Anche se in via preliminare e senza alcuna pretesa di esaustività, sembra comunque importante rilevare come le statuine lignee rinvenute a Gonnosnò, confrontate con quelle di Olbia, Sulki e Nora, richiamino gli idoli betilici e a bottiglia e le terrecotte figurate del mondo punico, i *kouroi* greci e analoghi esemplari del mondo egizio e cipriota. Gli studi sulla Sardegna nell'età del Ferro, infatti, hanno messo in evidenza come essa fosse un'isola non isolata, ma oggetto di interesse, nel nostro caso, da parte delle popolazioni egizia, greca, fenicia e cipriota, sia per i commerci sia per gli stanziamenti.

---

<sup>35</sup> G. PESCE, *Nora. Guida agli scavi*, Cagliari 1978, p. 47, fig. 90; S. MOSCATI, *Le officine di Sulcis*, cit., p. 14; S. MOSCATI, *Techne*, cit., p. 31; G. CHIERA, *Testimonianze su Nora*, Roma 1978, p. 69, nota 62; G. TORE, *La civiltà fenicio punica*, cit., pp. 134-135.

<sup>36</sup> Cfr. *supra*, nota 27. Nessun cenno anche nel bel volume C. DEL VAIS, M. GUIRGUIS, A. STIGLITZ (a cura di), *Il tempo dei Fenici. Incontri in Sardegna dall'VIII al III sec. a.C.*, Nuoro 2019.

menti. I contatti e le reciproche influenze tra popolazioni portarono alla formazione di società miste, costituite dalle comunità locali, i Sardi, e da quelle di origine orientale<sup>37</sup>.

In definitiva, poco e molto si è detto dell'arte della xilotecnica nella Sardegna antica. Vorrei tuttavia concludere auspicando la ripresa delle ricerche nel tempio a pozzo di San Salvatore di Gonnosnò, che si eseguano le analisi dei legni delle statuine di Gonnosnò e di quelle di Olbia, Sulki e Nora, e che si arrivi possibilmente a nuove scoperte in materia, in modo che non si risenta più della «scarsità globale delle attestazioni e quindi dei raffronti disponibili»<sup>38</sup> per lo studio dell'arte xilotecnica nella Sardegna antica.

---

<sup>37</sup> La problematica è stata affrontata in studi passati e recenti fra i quali si annoverano G. LILLIU, *Rapporti tra la civiltà nuragica e la civiltà fenicio punica in Sardegna*, in «Studi Etruschi», 18, 1944, pp. 323-370; R. ZUCCA, *Rapporti di interazione tra Fenici e Nuragici*, in M. GUIRGUIS (a cura di), *La Sardegna fenicia e punica. Storia e materiali*, cit., pp. 45-54. Si vedano anche, nello stesso volume, gli studi di A. Mastino sui miti e le fonti, a pp. 19-30; di M. Guirguis sulle presenza fenicia in età arcaica (VIII-VI sec. a.C.), pp. 55-62; di P. Bernardini sulla Sardegna fenicia e il mondo greco, pp. 63-66; di M. Rendeli sulla Sardegna e il mondo etrusco, pp. 67-72; di M. Botto sulla Sardegna lungo le rotte dell'Occidente fenicio, pp. 73-78, e sui bronzi d'uso e figurati, pp. 487-498. Si richiamano anche gli studi raccolti nel volume *Il tempo dei Fenici* e, tra questi, lo studio di M. BOTTO su *I primi contatti tra Fenici e Nuragici: la produzione e il consumo di vino*, pp. 32-40 e quello di A. STIGLITZ, *L'isola più grande del mondo. Incontri mediterranei e oltre*, pp. 18-25, in particolare pp. 15, 25. Per una sintesi aggiornata sugli etruschi e greci in Sardegna, si vedano i contributi di Stefano Santocchini Gerg e di Carlo Tronchetti nel medesimo libro *Il tempo dei fenici*, rispettivamente alle pp. 392-395 e 396-399. L'archeologia deve tener conto anche degli studi di antropologia, tra i quali si segnala il libro di G. ANGIONI, *Fare, dire, sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Nuoro 2019.

<sup>38</sup> M. MADAU, *Xoana lignei e idoli*, cit., p. 72.

## APPENDICE FOTOGRAFICA



Fig. 1. GONNOSNÒ - Statuetta lignea R 36, US 118 dal tempio a pozzo di San Salvatore (disegno: Giulio Arca - fotografia: Nicola Castangia).



Fig. 2. GONNOSNÒ - Statuetta lignea R 37, US 117 dal tempio a pozzo di San Salvatore (disegno: Giulio Arca - fotografia: Nicola Castangia).



Fig. 3. GONNOSNÒ - Statuetta lignea R 35, US 117 dal tempio a pozzo di San Salvatore (disegno: Giulio Arca - fotografia: Nicola Castangia).



Fig. 4. GONNOSNÒ - Base lignea R 34, US 116 dal tempio a pozzo di San Salvatore (disegno: Giulio Arca, foto: Nicola Castangia).



Fig. 5. OLBIA - *Sa Testa*. Statuetta lignea dal tempio a pozzo nuragico (da Madau 1993, tav. I).

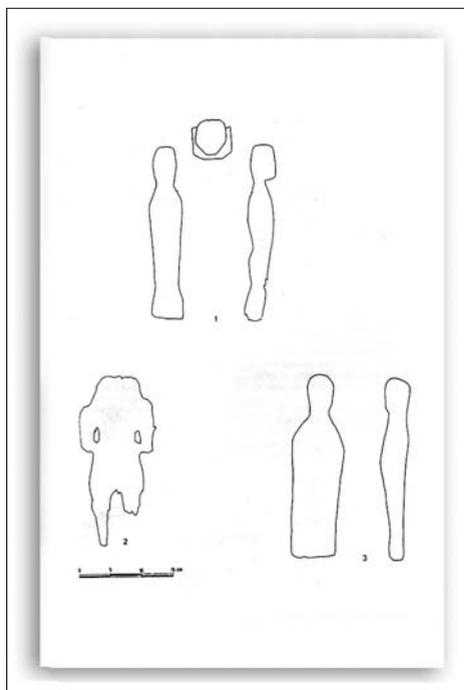


Fig. 6. Xoana lignei provenienti da Olbia (1), Nora (2), Sulki (3) (da Madau 1993, tav. II).



GIANPIETRO DORE

“ORME” DEI PELLEGRINI IN SARDEGNA E NON SOLO.  
AGGIORNAMENTI, INTEGRAZIONI E ALTRE ACQUISIZIONI

È ancora vivido il ricordo in chi scrive di quando, nel 1994, ebbe modo di pubblicare, unitamente ad altre due chiese nel frattempo aggiuntesi, un riferimento alle “impronte di sandali, simbolo del lungo cammino per raggiungere quel luogo santo” evidenziate, intorno al 1980, nell’archivolta d’accesso al sagrato della chiesa di S. Maria di Tergu e negli ambienti contigui che vi s’affacciano, nel corso dei rilievi a complemento della Tesi di laurea<sup>1</sup>.

O di quando, nel 1999, per la prima volta – almeno così parve e comunque senza alcun riferimento bibliografico<sup>2</sup> – accolse l’invito a scrivere del-

---

<sup>1</sup> Discussa con la Prof.ssa Renata Serra, docente di Storia dell’arte medioevale dell’Università di Cagliari, che accogliendo generosamente la richiesta da me suggerita e liberalmente favorita dal Relatore Prof. Roberto Togni dell’Università di Sassari, s’assunse il compito di seguirmi da Correlatrice durante la stesura della Tesi di laurea “Saggio di rilevamento dei motivi ornamentali architettonici romanici. S. Maria di Tergu.”, A.A. 1982-83, in cui riversai anche le pratiche del disegno acquisite all’Istituto d’Arte ed al Liceo Artistico. A Lei fui legato sia nel corso degli studi, infondendomi conoscenze e amore per l’Arte e la Sardegna e sia, soprattutto, dall’affettuosa benevolenza e squisita ospitalità che, congiuntamente al caro marito Alberto Deplano, espresse fino all’ultimo nei confronti miei, di mia moglie Angela e nostro figlio Simone, dedizione e affetti di cui serberò sempre ricordo e gratitudine.

Tesi di laurea da cui scaturirono diverse pubblicazioni tra le quali il riferimento più diretto è in G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria di Tergu. La decorazione architettonica*, Milano, Edizioni ennerre S.r.l., 1994, dalla cui p. 50 è tratto il virgolettato.

<sup>2</sup> Ricordo la risposta negativa dei molti studiosi che furono interpellati. Risposta che mi convinse ad accogliere l’invito a parlarne e scriverne da parte della Prof.ssa Luisa D’Arienzo, presidente della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, che ancora ringrazio per avermi stimolato ad intervenire al Congresso Internazionale “Gli Anni Santi nella Storia”, tenutosi a Cagliari nel 1999, ed oggi a collaborare alla miscellanea di studi in Memoria della stimata Prof.ssa Renata Serra. Nel 2010, il Tardio ancora scriveva “Sui graffiti medievali la letteratura non è molto ricca: si può vedere in generale di A. PETRUCCI, la voce *Graffito*, in *Enciclopedia dell’arte medioevale*, vol. VII, Roma 1996, p. 64; C. CARLETTI, *Iscrizioni murali* e A. QUACQUARELLI, *Gli Apocrifi nei riflessi di un graffito del Calvario e il «Liber de apparitione»*, entrambi in *Il santuario di S. Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia della Longobardia meridionale* (Atti del convegno tenu-

l'ancora misconosciuta presenza sui muri di diverse chiese (e nel tempo anche di alcuni castelli), di graffiti raffiguranti plantari di calzature od "orme"<sup>3</sup> incisi dai pellegrini, a "testimonianza" del proprio passaggio, come a dire "io ho messo piede qui", sorta di "firma" vezzo ancor'oggi di molti turisti (fig. 1). Presenza che già allora si definì molteplice e diffusa nell'Isola, ritenendola forma di raffigurazione espressiva e simbolica insieme, legata al rinnovato interesse al pellegrinaggio<sup>4</sup>, cronologicamente coincidente con i fatti derivanti dallo scisma d'Oriente, del 1054, fra la Chiesa Romana e la Chiesa Ortodossa, che vide l'allontanamento dei monaci bizantini, prettamente contemplativi, e la loro sostituzione con religiosi di liturgia latina<sup>5</sup>. Soprattutto i monaci benedettini il cui motto "*ora et labora*" doveva avvicinarli maggiormente alla gente e comunque, più tardi, da correlare all'impulso per il pellegrinaggio dato dalle crociate. Infatti, già dal 1063 o 1064, su richiesta di Barisone di Torres<sup>6</sup>, regnante nell'area nordoccidentale dell'Isola, giunsero i monaci benedettini di Montecassino, inviati dall'abate Desiderio, futuro

---

tosi a Monte Sant'Angelo il 9-10 dicembre 1978), Bari 1980, pp. 7-180. G. MASSOLA, *La strada, il sacro, la pietra nell'esperienza del pellegrino alle porte della Lomellina. Ipotesi di lettura dei graffiti di Sant'Andrea e di San Paolo di Vercelli*, in De Strata Francigena, a cura del Centro Studi Romei, Firenze 1999, VII/2, pp. 165-189.", cfr. G. TARDIO, *Le credenziali, le insegne pellegrinali e i "ricordi" del pellegrinaggio garganico*, Testi di storia e tradizioni popolari, San Marco in Lamis (Foggia), Edizioni SMiL 2010, p. 107, nota 177.

<sup>3</sup> Quando intrapresi lo studio di queste incisioni, giunsi alla scelta di questo termine perché tra quelli che allora trovai – plantari, sandali, impronte, calzari, profili di piedi, figure "piediformi", ecc. – anche quello che pareva più confacente, "sandalo del pellegrino", alla luce delle forme dei diversi profili che via via avevo modo d'osservare non mi parve esaustivo. Infatti, il ritrovare tanta varietà di forme e dimensioni mi convinse a denominarli con una parola che non avesse un nesso diretto all'anatomia o alle distinte parti strutturali della calzatura o, ancora, a un particolare modello. Un termine, insomma, che da solo comprendesse tutti questi caratteri: "orma", appunto. Così come è definita in *La Grande Enciclopedia della Sardegna, Aggiornamenti 2008*, a cura di Francesco Floris, Sassari, La Nuova Sardegna, 2007-2008, sia nel lemma *Dore Gianpietro*, pp. 52 s. e sia, con più specifico riferimento, nel lemma "*Orme*" dei *Pellegrini*, pp. 133 s. Proponendomi, inoltre, d'affrontare anche l'aspetto evolutivo della produzione dei calzari per il confronto con i graffiti che, però, l'entusiasmo per la novità della ricerca ha fatto sì che altri ne seguisse ... le "orme".

<sup>4</sup> N. TURCHI, *Pellegrinaggio*, in «Enciclopedia Italiana», Roma 1949, p. 622.

<sup>5</sup> F. CHERCHI PABA, *La Repubblica Teocratica Sarda nell'Alto Medioevo*, Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1971, p. 128.

<sup>6</sup> Cfr. L.L. BROOK, F.C. CASULA (a cura di), *Casate indigene dei giudici di Torres*, in AA.VV., *Genealogie medioevali di Sardegna*, Cagliari-Sassari, DUE D Editrice Mediterranea, 1984, tav. V, lemma 5. La controversa cronologia può forse dipendere dal favore degli studiosi per una datazione calcolata secondo lo stile dell'incarnazione "pisano" oppure "fiorentino".

papa Vittore III. A questo primo insediamento seguì ben presto quello d'altri Ordini monastici: nel giudicato di Torres, si stanziarono i monaci di Montecassino (1065), dell'Opera di S. Maria di Pisa (1082), di Camaldoli (1105-1113), Vallombrosa (1116), S. Vittore di Marsiglia (1135), Cistercensi (1147) e, nella seconda metà del XII secolo, anche quello dell'Ordine *ospitaliero* dei Templari o Gerosolimitani. Nel giudicato di Gallura, l'Ordine di S. Vittore di Marsiglia (1089) al quale subentrerà l'Opera di S. Maria di Pisa e, intorno alla metà del XII secolo, l'Ordine dei Templari. In quello di Cagliari si stabilirono i monaci di Montecassino (1066), di S. Vittore di Marsiglia (1079-1089), dell'Opera di S. Maria di Pisa (1104), dell'Opera di S. Lorenzo di Genova (1107), i monaci di S. Mamiliano dell'isola di Montecristo (1119), in seguito anche i Lerinensi, i Vittorini e, nel XIII secolo, i Templari. Infine, nel giudicato di Arborea s'insediarono i monaci dell'Opera di S. Lorenzo di Genova (1131), di Camaldoli (1146) e di S. Vittore di Marsiglia (dopo il 1185). Monachesimo che si diffuse con logiche il cui carattere verteva talvolta più che sulla religione su interessi politici ed economici, instaurati tra i Giudicati sardi dapprima con i Comuni di Pisa e Genova – i cui contrasti, riflettenti quelli della Chiesa e dell'Impero, non tardarono a ripercuotersi in Sardegna – e poi con l'Aragona. Concomitanze che fecero ritenere le “orme” una peculiarità, una manifestazione di devozione, espressamente localizzata in Sardegna, tanto da invogliare chi scrive ad associare, seppure in via prettamente ipotetica, i due termini.

Il tempo e l'interesse destato da quell'iniziale studio, hanno fatto sì che chi scrive ed altri studiosi si dedicassero ulteriormente a quelle forme di “orme” e di numerosi altri graffiti raffigurati sulle pietre di edifici sacri e non solo, pervenendo, come avrebbe dimostrato il proseguimento della ricerca, a documentarle anche in altre regioni d'Italia e all'estero.

Pertanto, il presente lavoro si propone il fine di riesaminare e riconsiderare quanto si ebbe già modo di scrivere<sup>7</sup> e mostrare<sup>8</sup> in merito alle raffigurazioni

---

<sup>7</sup> Avviso il cortese lettore che, in questa sede, alcuni argomenti sono solo accennati od indicati in nota poiché già esposti in precedenti lavori cui si rimanda: G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, in L. D'ARIENZO (a cura di), *Gli Anni Santi nella Storia*, Atti del Congresso Internazionale promosso dalla Deputazione di Storia Patria per la Sardegna e dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, Cagliari 16-19 ottobre 1999, Cagliari, Edizioni AV, 2000, pp. 497-534; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio in Sardegna*, «De strata francigena. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del Medioevo», VIII/1 2000, Firenze, Centro Studi Romei, 2000, pp. 73-84; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze dei percorsi penitenziali medioevali nell'Isola*, Catalogo alla Mostra itinerante, Sestu (CA), Zonza Editori, 2001; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze dei percorsi*

di “orme” o plantari di calzari del pellegrino, realizzate nella pietra e, magari, anche in altri materiali, non ancora ritrovati o più degradabili e comunque non pervenutici, se può pensarsi che, così come per molti altri simboli del pellegrinaggio, potesse essere raffigurata in oggetti “ricordo” e/o a “protezione” del viaggio di ritorno, acquistati, ieri come oggi, nei luoghi visitati<sup>9</sup>.

Non solo, poiché anche l’arco temporale, che pareva coincidere col Medioevo in ragione dei ritrovamenti esclusivamente su luoghi sacri di quel periodo, si è dilatato. Infatti, il procedere degli studi ha evidenziato raffigurazioni di “orme” sia in tempi precedenti e sia successivi al periodo in cui si erano inizialmente circoscritte. Per i primi avevamo trovato possibili riferimenti, quantomeno iconografici, anche al periodo paleocristiano e, in seguito, a quello tardo-romano<sup>10</sup>.

---

*penitenziali medioevali nell’Isola*, “Libertà” settimanale cattolico, nn. 36 e 37 (12 e 19 ottobre), Sassari, Tipografia Moderna, 2001; ID., *Testimonianze di fede a Sant’Antioco di Bissarcia: le “orme” dei pellegrini*, in *Scritti in onore di Francesco Amadu*, Sassari, Isola Editrice, 2005, pp. 311-320; ID., *Nuove osservazioni ed acquisizioni allo studio sulle “orme” dei pellegrini*, «De strata francigena. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del Medioevo», XIV/1 2006, Firenze, Centro Studi Romei, 2006, pp. 53-106; ID., *Forme d’orme. Cenni sull’evoluzione della ricerca sulle “orme” dei pellegrini*, in «Iubilantes», Como 2007, pp. 227-240. A questi scritti si rimanda per una più completa informazione sull’evoluzione della ricerca.

L’argomento è stato illustrato anche nella relazione “Le ‘orme’ di pellegrinaggio in Sardegna”, presentata al Convegno “Momenti e luoghi del pellegrinaggio nei regni giudicali sardi”, 2-10 dicembre 2000, Aula Consiliare del Palazzo Comunale, Selargius e nell’ambito delle Relazioni ed Escursioni del “Programma Archeologia e Arte Incontri di Primavera 2000”, a cura della Soprintendenza Archeologica e della Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici Artistici e Storici per le province di Sassari e Nuoro. Gli aggiornamenti sul tema furono esposti nella Conferenza “Le ‘orme’ dei pellegrini: nuove osservazioni ed acquisizioni”, promossa dall’Associazione Culturale ArceoArchi di Nuoro nell’ambito dell’ “VIII Settimana della Cultura” (aprile 2006) ed ancora, a Monteleone Rocca Doria, col titolo “Orme’ e altri ‘segni’”, nel corso della manifestazione “Un Monte di Cultura”, promossa da: Comune, ERSU, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i Beni Archeologici per la Sardegna, Università degli Studi di Sassari, Associazione Culturale Aidu Entos, Gruppo Studentesco “Le Sembianze” (2009).

<sup>8</sup> La Mostra itinerante è stata organizzata grazie al concorso iniziale della Soprintendenza ai Beni Archeologici per le province di Sassari e Nuoro, dell’Amministrazione Provinciale di Sassari e del Comune di Pattada cui si è aggiunta, nel proseguimento del percorso, la collaborazione degli Enti organizzatori delle località che l’hanno finora ospitata: Pattada (nell’ambito della “Settimana per i Beni e le Attività Culturali 2001”), Oliena (2001), Ozieri (2001), Sassari 2001 (nel contesto delle “Giornate Europee del Patrimonio”), Selargius (2001), Cagliari (2001) e, più tardi, ad Ardara (2010).

<sup>9</sup> G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., pp. 83 ss.

<sup>10</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., pp. 53 ss.

E poiché ci apparivano cronologicamente già troppo lontane quelle similari ritrovate nella ceramica romana del I a.C. - I d.C. e poi del VI d.C., con la quale si provò a trovare un possibile collegamento anche, magari, attraverso il sincretismo che conservò ataviche credenze pure nel cristianesimo, mai avremmo immaginato<sup>11</sup> che si sarebbe andati tanto indietro nel tempo.

Infatti, la ricerca a ritroso, ha dato modo di ritrovarle, soprattutto, fra le espressioni d'arte rupestre, sia scavate<sup>12</sup>, sia incise a solo contorno oppure con la superficie della “suola” completamente picchiettata, su conformazioni naturali di roccia o, ancora, con la demarcazione fra suola e tacco, con diverse possibilità d'ipotesi sul significato della loro presenza, così come di molti altri “segni” tramandati nel tempo, spesso associati.

Limitandoci alla sola Italia valgano come esempio ai fini della nostra ricerca le incisioni presenti nell'arco alpino dove testimonianze di “orme” sono state evidenziate in molti siti, soprattutto della Valcamonica, attribuite “all'orizzonte cronologico dell'età del ferro avanzata”<sup>13</sup>, ma anche più indietro nel tempo, a partire dall'isolata impronta del Monte Bego, attribuibile all'Età del Rame o del Bronzo Antico (3000 - 1700 a.C.). O quelle, più recenti, scoperte nella Roccia del Sole<sup>14</sup>, nelle Alpi Apuane dove, fra altri segni<sup>15</sup>, si

---

<sup>11</sup> Nonostante gli studi e il lavoro in ambito universitario e archeologico.

<sup>12</sup> In merito a similari raffigurazioni rupestri preistoriche è stato scritto che si tratta di “incisioni pediformi, presenti in molte parti del mondo e che sulle Alpi hanno fatto nascere miti a sfondo religioso: esse sarebbero state lasciate dalla Madonna o da un santo che avrebbe calcato questa pietra prima d'involarsi dopo una fugace presenza nel territorio. Gli studiosi formulano ipotesi diverse; fra esse, ad esempio, l'idea della proprietà del luogo o l'invito allo spirito superiore a discendere posandovi il proprio piede”, cfr., A. POZZI, *Incisioni rupestri e religiosità preistorica nelle Alpi*, in «Sardegna Antica: culture mediterranee», n. 23, a. XII, Nuoro, CSCM, 2003, pp. 5-7, p. 5.

<sup>13</sup> E. ANATI, *I Camuni alle radici della civiltà europea*, Milano, Jaca Book, 1982, in A. BACCI, P.E. BAGNOLI, *Le rocce dei pennati delle Alpi Apuane. Incisioni rupestri quale rappresentazione di riti di iniziazione all'età adulta o semplice testimonianza del passaggio di lavoro dell'uomo?*, in “Revista Santuàrios”, III Congresso Internazionale santuari, cultura, arte, rogazioni, pellegrinaggi, persone, Valcamonica, Italia, 9-13 luglio 2016, nn. 4-5, Lisbona, Università di Lisbona e CCSP, 2016, pp. 1-9, p. 5.

<sup>14</sup> Il sito è stato così denominato in G. CITTON, I. PASTORELLI, *Incisioni rupestri sulle Apuane e in Alta Versilia*, Massarosa (LU), Tipografia Massarosa Offset, 1995, cfr. A. BACCI, P.E. BAGNOLI, *Le rocce dei pennati*, cit., p. 4.

<sup>15</sup> Soprattutto pennati (roncole da boscaiolo) e altri strumenti da lavoro, una mano, cerchi, talvolta con motivi geometrici all'interno, rosoni a sei petali, e trie (giochi quadrangolari), cfr. *Ibidem*.

nota un raggruppamento di coltelli e pennati ai quali sono associate cinque 'orme' di cui due paia formate da una grande e una più piccola collegate da due linee che, oltre a demarcare il tacco<sup>16</sup>, indicherebbero il rito d'iniziazione al lavoro d'un giovane accompagnato da un anziano in un luogo la cui valenza sacrale perdurò nel tempo, verosimilmente entro un ambito cronologico riconducibile agli inizi del medioevo<sup>17</sup>, inequivocabilmente riferibile al cristianesimo, per la presenza di croci greche come attesta peraltro l'edificazione nelle vicinanze del santuario di Santa Maria della Solca a Pescaglia (sec. XVII)<sup>18</sup>. Ancora, lungo le Prealpi bresciane, a Capo di Ponte (BS), nel Parco Nazionale di Naquane e nella Riserva Naturale Foppe di Nadro (BS) sono state individuate anche numerose "orme" personalizzate da iscrizioni in caratteri nord etruschi o con figura d'antropomorfo al loro interno<sup>19</sup>.

Si è anche visto come, sempre dal punto di vista cronologico<sup>20</sup>, il riscontro più prossimo non sia da riferire ai marchi *in planta pedis* impressi

---

<sup>16</sup> Particolarità che trova immediato confronto soprattutto con le "orme" raffigurate nel chiostro della chiesa di S. Tecla a Nulvi (SS), cfr. più oltre la relativa scheda.

<sup>17</sup> Come dimostrano le analisi sulle pietre, attestanti per le incisioni dei pennati una datazione "intorno all'anno 1000 d.C. (+/- 100 anni) mentre le tre croci greche sembrano essere posteriori di almeno 200 anni", A. BACCI, P.E. BAGNOLI, *Le rocce dei pennati*, cit., p. 3.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>19</sup> Foppe R(occia) 6, centinaia di impronte di piede, interpretate come rituale d'iniziazione o come ex-voto; Foppe R29 un paio di impronte di piede con dettaglio delle dita; Foppe R26-27, nel cosiddetto "tempio di Nadro" nel quale, fra molteplici raffigurazioni, compaiono anche impronte di piede; Foppe R36, anche qui, tra molte altre raffigurazioni si trovano impronte di piede, cfr. *ibidem*, pp. 4-8.

<sup>20</sup> In altri scritti, accennando alle lontane origini della volontà dell'uomo di lasciare testimonianza del proprio passaggio nei luoghi sacri, avevo portato ad esempio le impronte di mani lasciate dagli uomini primitivi nelle caverne-santuario in cui si propiziava la caccia come, per esempio, nella Grotta di Gargas in Francia (cfr. W. TORBRUGGE, *L'arte europea delle origini. Preistoria e protostoria*, Milano, Rizzoli Editore, 1969, pp. 48 s.) ed i contorni di mani incisi dai pellegrini medioevali nel santuario di S. Michele a Monte Sant'Angelo in Puglia, già segnalatemi dal prof. Renato Stopani, accanto alle quali figurano anche diverse "orme" indicatemi dalla dott.ssa Ambra Garancini, presidente dell'Associazione Culturale Iubilantes di Como, per cui li ringrazio. Un confronto più diretto con le "orme" mi parve trovare invece con alcune loro rappresentazioni in iscrizioni funerarie cristiane o incise su sarcofagi (cfr. M. GUTSHOW, *Das Museum der Protestate Katakombe*, «Atti della Pontificia accademia romana di archeologia», 3ª serie, 4 [1938, II], Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1938, p. 101 s.) o nella raffigurazione con funzione di canone metrico dimostrativo del "piede bizantino" in seguito all'editto di Flavio Enea (cfr. F.M ABEL, *Inscriptions grecque de l'aqueduc de Jérusalem avec la figure du pied byzantin*, in «Revue bibliographique», 35, Paris, Joseph Gabalda, 1926, pp. 284-288) che trova riscontro con le "orme"

da matrici in legno, terracotta o bronzo in ceramiche romane del I a.C. - I

incise nella pietra di misura costruttiva, utilizzata per l'edificazione della chiesa medioevale (Cfr. K. LLOVERAS I MONTSERRAT, *Piedra de Mesura de Veruela*, Zaragoza, Servicio de Cultura de la Diputación de Zaragoza, 1990, in particolare pp. 18 ss.; ringrazio per l'informazione il prof. Pedro Novella) o, ancora, con le impronte di piedi della lastra marmorea già in S. Maria in Palmis sull'Appia Antica (ora nella basilica di S. Sebastiano) che si attribuiscono all'apparizione di Gesù a Pietro – e, perciò, dette *Domine quo vadis?* – di cui è stato scritto “in origine non furono che un monumento votivo in un qualsiasi santuario pagano a significare la strada percorsa da un pellegrino e il suo desiderio di eternare la sua presenza nel santuario stesso” (E. JOSI, *Pietro apostolo, santo*, in *Enciclopedia Cattolica*, IX, Firenze, Sansoni, 1952, coll. 1400-1427, col. 1424). Asserzione che mi parve confacente alle “orme” incavate in una lastra lapidea erratica che ebbi modo di documentare nell'Asclepion di Pergamo in Turchia (sull'argomento si vedano anche le note 46, 479).

Un possibile nesso con la salubrità delle acque termali avevo già suggerito (G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 501) osservando il paio di sandali raffigurati tra aryballoi e strigili nel mosaico pavimentale proveniente dalla villa romana di Santa Filitica in territorio di Sorso (già nel Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari ed oggi alloggiato nel Palazzo Baronale di Sorso, SS), a rappresentare quelli lasciati da chi s'immergeva nella piscina, cfr. S. ANGIOLILLO, *Modelli africani nella Sardegna di età romana: il mosaico di S. Filitica a Sorso*, in «L'Africa Romana», atti del IV Congresso di Studio, a cura di A. Mastino, Ozieri, 1987, pp. 603-614, od a ricordare di calzarli prima d'entrare nel *calidarium*, cfr. D. ROVINA, *I mosaici*, in D. ROVINA (a cura di), *Santa Filitica a Sorso dalla villa romana al villaggio bizantino*, Viterbo, BetaGamma 2003, pp. 16-17, p. 17. “Con riferimento ancora da chiarire si accompagnano a soggetti di contenuto religioso o profano le rappresentazioni dei sandali sui mosaici di età bizantina del Gallicanto e della chiesa armena di Gerusalemme”. (P.B. BAGATTI, *L'archeologia cristiana in Palestina*, Firenze, Sansoni, 1962), in P.B. SERRA, *Segni e oggetti del pellegrinaggio medioevale in Sardegna. L'Alto Medioevo*, in L. D'ARIENZO (a cura di), *Gli Anni Santi nella Storia*, Atti del Congresso Internazionale promosso dalla Deputazione di Storia Patria per la Sardegna e dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, Cagliari 16-19 ottobre 1999, Cagliari, Edizioni AV, 2000, pp. 431-463, p. 452, che alla nota 58 aggiunge “È plausibile che tali iconografie possano simboleggiare il viaggio di trapasso dell'anima del defunto per partecipare al banchetto celeste”. La venerazione di pietre con cavità naturali in forma di piede è praticata in più parti del mondo, basta pensare all'“orma” detta di Buddha, Shiva, Adamo e san Tommaso, presente nel Picco d'Adamo nello Sri Lanka, adorata dai credenti di quattro religioni, cfr. C. REYNOLDS, *Sri Lanka. L'isola sacra del buddismo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 1981, pp. 15-20 o, per tornare in Sardegna, a quella detta *Noli me tollere*, presso l'omonima cappella in agro di Sorso (SS) o a quella della Madonna di Monte Gonare in territorio di Sarule (NU) o, ancora, a quella conservata nel Convento della Madonna dei Martiri di Fonni (NU), ringrazio dell'informazione p. Sebastiano Decortes. Più recentemente, mi è stata segnalata l'impronta escavata nel marmo conservato nella parrocchiale di S. Martino a Puria (CO) in Valsolda presso il lago di Lugano, attorno alla quale l'iscrizione recita “QUESTA E LA VERA FORMA DE LA PIANTA DE LO PE DEL NRO S IESV XPO QUALE E STATA PORTATA ET TOLTA LA MISVRA SVL MONTE OLIVETO QVANDO NRO S ASCESE IN CELO DOVE E LA PLENARIEA INDULGENTIA DE ANI II [...] OGNI VOLTA CHE SERRA VISITATO ET TOCATO COLE MANE” (sic). Ringrazio dell'informa-

d.C. (fig. 2)<sup>21</sup>, bensì a raffigurazioni similari, ed analogamente definite pur non presentando iscrizioni al loro interno, che si è avuto modo di osservare su ceramica sigillata con motivi a stampo datata al VI d.C., proveniente da Leptis Magna<sup>22</sup> e Kasserine<sup>23</sup>, in Africa Settentrionale, e dall'Asia Minore (fig. 3)<sup>24</sup>. Una cronologia quindi molto più ravvicinata alle incisioni presenti nelle chiese romaniche ed alla quale, in qualche caso, potrebbero riferirsi le "orme" che troviamo graffite nel loro contesto ma su conci ap-

---

zione la dott.ssa Ambra Garancini, presidente dell'Associazione Iubilantes di Como. Parimenti, sono grato al prof. Paolo Marcias per l'indicazione della presenza, presso l'ingresso della parrocchiale di S. Giovanni Battista a Siniscola (NU), di una lapide marmorea recante le incisioni delle impronte dei piedi e una misura dell'altezza che un'iscrizione, datata 1627, afferma essere quelle di Gesù Cristo, ed al lontano compagno di scuola e padrino prof. Francesco Delogu, per l'aver gentilmente realizzate le immagini e rilevate le dimensioni della lastra (altezza cm. 200, larghezza cm. 53). Della stessa lapide un breve cenno è in F. FRESI, *Siniscola. L'elegante impianto signorile della rete viaria urbana della capitale della Baronia*, «Il Messaggero Sardo», N. 11, Anno XXXVIII/Novembre, Cagliari, Cooperativa «Messaggero Sardo» s.r.l., 2006, p. 20. Ultimamente mi è stata cortesemente segnalata, dal prof. Attilio Mastino che ringrazio, un'impronta escavata nelle mura lungo la Via Dolorosa a Gerusalemme nella quale ha ravvisato vedervi un piede, opinione che condivido per quanto sia interpretata anche come mano, giacché solitamente quest'ultima è raffigurata evidenziando le cinque dita separate della mano aperta, se si indica che il pellegrino ne tracciasse i contorni, cfr. G. Tardio, *Le credenziali cit.*, p. 105. Ringrazio inoltre lo studioso d'epigrafia medioevale Giuseppe Piras, che mi segnala l'"orma di pellegrino" raffigurata, fra iscrizioni paleocristiane, nella lapide n. 260 del chiostro della chiesa di S. Agnese a Roma.

<sup>21</sup> Come a suo tempo ipotizzai sulla scia delle testimonianze conservate al Museo Nazionale G.A. Sanna di Sassari e riferimenti, cfr. A. BONINU, *La Sardegna in Età Romana*, in F. Lo Schiavo (a cura di), *Il Museo Sanna in Sassari*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi Editore, 1986, pp. 129-156, p. 146, fig. 211 (in cui, così come nell'esemplare proposto in questa sede a fig. 2, l'impronta del piede comprende anche le dita), con rimando alle matrici in bronzo dei timbri di cui uno "in forma di piede", reca esclusivamente il nome "HONORATA", p. 153, fig. 218; G. SPANO, *Sigilli figulini in forma di piede umano*, in «Bullettino Archeologico Sardo», VIII, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1862, pp. 49 ss.; G. SOTGIU, *La civiltà romana. L'epigrafia*, in V. SANTONI (a cura di), *Il museo archeologico nazionale di Cagliari*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi Editore, 1989, pp. 221-246, p. 244; A. SANCIU, *Su Cuguttu 1992: la terra sigillata italica, tarde italica e sud gallica*, in A. MASTINO, P. RUGGERI (a cura di), *Da Olbia ad Olbia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Olbia 12-14 Maggio 1994, Sassari, EDES Editrice Democratica Sarda, 1996, pp. 373-406, figg. 7, 8, 9, 10.

<sup>22</sup> Cfr. *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Atlante, I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, tav. LXV, 18 e 19, che rimanda a J.W. HAYES, *Late Roman Pottery*, London, British School at Rome, 1972, p. 307, figg. 62c e 62d.

<sup>23</sup> *Ivi*, tav. LXVII, 21b, che rimanda a *ibidem*, p. 301, fig. 58d.

<sup>24</sup> *Ivi*, tav. CXV, fig. 37, che rimanda a *ibidem*, p. 354, fig. 74g. Il reperto è oggi a Parigi, Louvre

partenenti a strutture preesistenti<sup>25</sup> o provenienti da altre architetture, bizantine o proto-romaniche, a testimonianza di una continuità d'utilizzo di questo simbolo per ben maggiore arco temporale.

Si osservava, inoltre, che questi più recenti modelli non presentando al loro interno il nome del ceramista avessero perso la funzione di “cartiglio”, divenendo pura e semplice rappresentazione dell'impronta di calzari con diverse varianti<sup>26</sup> nelle quali col tratteggio e/o col puntinato si è voluta forse descrivere la cucitura o la chiodatura se non già raffigurare un particolare motivo ornamentale<sup>27</sup>. È da dire, ancora, che queste rappresentazioni non sono più uniche

---

<sup>25</sup> Il concetto potrebbe essere avvalorato dalla presenza di “orme” di tale fattura sulle pareti dell'archivolto d'accesso originario al sagrato della chiesa di S. Maria di Tergu (SS), ossia la parte più interna, che, unitamente ad altre emergenze e reperti, quali il rilievo raffigurante la “Vergine intercedente”, sembrano potersi datare al IV-V secolo o, al più, ad un momento immediatamente successivo al movimento iconoclasta (726-834), cfr. F. CHERCHI PABA, *La Repubblica Teocratica*, cit., p. 128, e in ogni modo durante lo stanziamento monastico greco-ortodosso che precedette quello benedettino, naturalmente sempre tenendo presente che i graffiti poterono realizzarsi anche in tempi successivi. Cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 53, sch. 50 a pp. 176-179, *ibidem*, *Santa Maria di Tergu (SS). La “Vergine intercedente”*, in «Bollettino di Archeologia», nn.13-15, (gennaio-giugno) 1992, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. 249-250.

<sup>26</sup> Frammenti: 1) nel coccio, orlato da sei linee, sono presenti due orme disposte in parallelo, a doppio contorno lineare comprendente un fitto tratteggio ortogonale, mentre al centro, per quasi tutta la lunghezza, è disegnata una linea più spessa; 2) il frammento, presenta il bordo delimitato da due linee delle quali la più interna è interrotta da due “orme” convergenti al centro, definite dal doppio contorno comprendente al centro una fila di puntini; 3) è rappresentata un’“orma” costituito da perimetro esterno tracciato a linea continua ed altro, parallelo, a puntini ravvicinati, con all'interno due distinti contorni a linea continua in corrispondenza della suola e del tacco; 4) la ciotola, dall'orlo delimitato da quattro linee, presenta al suo interno, disposte in modo disordinato, cinque “orme”, aventi la particolarità d'essere campite di nero e presentare presso il perimetro e la parte interna della pianta un irregolare puntinato bianco.

<sup>27</sup> D'altronde, sembra destino. A chi doveva capitare d'occuparsi di “orme” se non al figlio di un calzolaio? Quante scarpe ho visto da bambino rigirare fra le mani di mio padre in quel primo dopoguerra nella devastata Cagliari, in cui gli si chiedeva soprattutto di rappazzare la suola o i tacchi logorati, magari sovrapponendo salvapunte e salvatacchi in metallo per eternarne la durata, così come usava farsi agli scarponi che chiodava con bullette dalla grossa testa quadra o semisferica disponendole lungo il perimetro e, con fantasia, nella restante superficie. Era un gusto per l'ornamentazione che trovava maggiori possibilità di compimento, allorchè gli era richiesta la risuolatura, totale o parziale. Era allora che, dopo il monotono lavorar di lesina e tirar di spago o martellare chiodini ad eguale distanza, poteva dar estro alla fantasia: acceso lo stoppino di un fornello a petrolio vi poneva a scaldare la “buscetta” con la quale avrebbe poi sciolto e spalmato la cera sul cuoio per imprimervi la decorazione di finitura. Quella superficie nera che lo strofinio di un

ed impresse sul fondo delle ciotole, bensì iterate sulla superficie, perdendo quindi il carattere di marchio di fabbrica per assumere quello decorativo<sup>28</sup>.

E se il profilo delle “orme” con forte restringimento al centro e punta accentuatamente affusolata sembrava un elemento datante riferibile al gusto gotico<sup>29</sup>, per i confronti addotti potrebbe forse, almeno in alcuni casi, ricondurre a calzature più propriamente orientali, consentendo quindi, come accennato, di retrodatare parti architettoniche di un edificio o testimoniare la provenienza da strutture eremitiche e monastiche bizantine o proto-romaniche, da suffragare comunque con altre prove. E anche se, nel frattempo, “orme” del pellegrino siano state documentate in alcune chiesette di quel periodo<sup>30</sup>, permane il dubbio se siano coeve a questo momento o realizzate in tempi successivi.

Non essendo stata trovata, finora, in Sardegna ceramica con tale ornamentazione<sup>31</sup>, non è dato sapere se possa esservi un nesso diretto fra queste raffigurazioni fittili e le similari incisioni osservate sui muri di chiese e monasteri<sup>32</sup> edificati in stile romanico e gotico lungo percorsi che proprio la presenza di

---

panno di lana rendeva levigato e lucido diventava allora il supporto pronto ad accogliere quelle forme che in tempi successivi, apposte su fogli, tele e supporti vari, avrebbero fatto la fortuna di tanti artisti. Con alcuni altri arnesi preventivamente riscaldati imprimeva, infatti, su quella cera segni di vario tipo: con la rotella dentata a sezione conica, in dipendenza dell'angolo di contatto, creava tratteggi paralleli, che lungo il contorno simulavano la cucitura nascosta, o segmenti ravvicinati e continui, con i quali realizzava tratti paralleli, sinuosi, a zig-zag, archi, cerchi, ruote raggiate, serie di puntini, ecc., mentre con tondini di diverso diametro imprimeva cerchi ora staccati, ora secanti, ora tangenti, a formare “disegni” sempre diversi, secondo l'estro e l'umore del giorno.

<sup>28</sup> “... nel volgere del tempo ogni segno, quale che esso sia, acquista significati di volta in volta diversi, e sovente perde addirittura ogni significazione, perché è diventato esclusivamente motivo ornamentale.”, cfr. G. COCCHIARA, *La prospettiva storica*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, voce *Popolare*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1980, vol. X, coll. 783-802, col. 795.

<sup>29</sup> Il suggerimento deriva dal confronto con le calzature raffigurate in dipinti e sculture del tempo. Come, ad esempio, nell'opera di Jan Van Eyck “Ritratto dei coniugi Arnolfini”, cfr. L. RAGGHIANI COLLOBI, *Fiandre Olanda*, in *National Gallery Londra*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1979, p. 85.

<sup>30</sup> Ne è prova l'“orma” ritrovata nella chiesetta di S. Elia a Nuxis (di cui si dirà nella relativa scheda), cortesemente segnalatami dall'archeologo Nicola Dessì che ringrazio.

<sup>31</sup> Per quanto a mia conoscenza.

<sup>32</sup> Si potrebbe pure ipotizzare che siffatte ceramiche poterono giungere nell'Isola portate da qualche monaco bizantino partito dall'Africa o dal Vicino Oriente per convertire la popolazione e che l'esempio di santità della sua vita possa aver indotto i fedeli a

questi graffiti suggerisce di definire devozionali. Tra altri segni e simboli già noti erano soprattutto quelle forme d’“orme” di cui si tentava di comprendere il significato ad intrigarci ed invogliarci, con curiosità ed interesse, ad intraprenderne lo studio, col fine di divulgarne la conoscenza. Ciò che invece sembra potersi determinare è il perdurare delle loro raffigurazioni osservandone le testimonianze graffite in edifici di cui si conosce la data di costruzione.

Così, un riferimento cronologico più preciso della realizzazione d’alcune di esse è dato dalle “orme” incise nelle colonnine originarie del portico della SS. Trinità di Saccargia (Codrongianos, SS), costruito nella seconda metà del XII secolo<sup>33</sup>, e nel corpo aggiunto a due piani, galileo, antistante alla facciata del S. Antioco di Bisarcio (Ozieri, SS), del 1170-90<sup>34</sup> o primi del secolo successivo<sup>35</sup>, che alle prime indagini sembravano le più recenti mentre successivi ritrovamenti conducono a datazioni più alte, come per quelle incise nel S. Pietro di Zuri (Ghilarza, OR), del 1291 ed abside del 1336. Il che, ovviamente, impone di dilatare il riferimento cronologico a suo tempo ipotizzato, dovuto anche ad una svista in merito alla chiesa di S. Gavino Monreale <sup>36</sup>, giacché è dato trovarle anche in chiese edificate in

---

considerare una reliquia quella ciotola così diversa che gli era appartenuta, dando valenza sacra alle “orme” che ne decoravano la superficie facendone il simbolo del pellegrinaggio verso il suo eremo, poi esteso a queste manifestazioni di fede.

<sup>33</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura Romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1993, pp. 137-144, sch. 46, con bibliografia precedente.

<sup>34</sup> Cfr. R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, La Libreria dello Stato, 1953, p. 155. In merito si veda R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 90 ss., sch. 19, con bibliografia precedente, che fa anche riferimento alla data 1164-74 proposta per la sua consacrazione da F. AMADU, *La diocesi medioevale di Bisarcio*, Cagliari, ed. Fossataro, 1963, pp. 11-40.

<sup>35</sup> Cfr. F. POLI, *La decorazione scultorea del Sant'Antioco di Bisarcio. Nuovi dati per vecchie attribuzioni*, in «SACER» n. 6, Bollettino dell'Associazione Storica Sassarese, Sassari, Tas, 1999, pp. 167-199. La studiosa confuta la cronologia già assegnata specificando a p. 188 “Riteniamo dunque che i fregi del portico di Bisarcio, di sicuro riutilizzo, appartengano ad un tempo che deve fissarsi alla seconda metà del XII secolo: la datazione 1170-90 proposta dal Delogu per la costruzione del manufatto va riferita a nostro avviso a queste sculture, ma non può abbracciare l'intera struttura architettonica, più tarda di almeno qualche decennio”. Asserzione che, a mio parere, lascia spazio a molti interrogativi.

<sup>36</sup> Errore evidenziato nel 2007 (cfr. I. GRECU, *Le orme dei pellegrini nelle chiese della Sardegna medievale*, in S. ANGIOLILLO, M. GIUMAN, A. PASOLINI, con la collaborazione di F. DORIA, S. PETRUCCI (a cura di), *Ricerca e confronti 2006*, Cagliari, Edizioni AV, 2007, pp. 391-399, p. 393, nota 9) in cui incorsi non tenendo presenti le date 1347 e 1387/88 e quindi ipotizzando in merito alla cronologia delle “orme” che “sembra potersene più facilmente

epoche successive, come la chiesa del Rosario a Nulvi (SS) datata 1630, sebbene, soprattutto per quelle di tempi a noi più vicini, valga il dubbio del possibile riutilizzo dei conci in cui sono incise<sup>37</sup>.

Pure l'individuazione di "orme" all'interno delle chiese induce a dover riconsiderare l'ipotesi a suo tempo suggerita sulla scorta delle testimonianze allora note che lasciavano ritenere fossero incise – oltre che in qualche caso in ambienti contigui o prossimi – esclusivamente sul paramento esterno, soprattutto dell'abside<sup>38</sup>, o, al più, nello spessore e nel lato interno degli stipiti. Ma è da tener presente, come accennato, che almeno per alcune la posizione dei conci che le raffigurano non sia quell'originaria, bensì la prova tangibile del loro recupero da strutture preesistenti, forse anche in virtù della valenza simbolica assunta da quel segno, o di seriori lavori edili, con l'impiego, alla rinfusa, dello stesso materiale di crollo, in un momento

---

determinare il momento finale al XIII secolo", cfr. G. DORE, *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 51. Una svista, se si considera che quelle date fossero indicate nello stesso testo, nella scheda dedicata alla chiesa di S. Gavino a San Gavino Monreale, posticipandone, ovviamente, la datazione al XIV secolo. Datazione che riproposi nel 2006 in ID., *Nuove osservazioni*, cit., p. 57, e che potei comprovare, anche in seguito all'individuazione di "orme" nel corso delle escursioni, pure nell'abside della chiesa di S. Pietro di Zuri, riedificata entro il 1336, cfr. *ibidem*, p. 55. Evidenziazione che non è dato trovare in nota tutte le volte che, oltre l'aver poco originalmente ripreso in parte il titolo di mie pubblicazioni, ha estrapolato scritti, riferimenti bibliografici ed immagini del mio seppure ancora embrionale lavoro, come ovviamente scrivevo, trattandosi dell'iniziale studio presentato al Convegno del 1999 e pubblicato negli Atti nel 2000, in "De strata francigena", sempre del 2000 e poi in quello che costituì il "Catalogo alla Mostra" del 2001. Testo, quest'ultimo, cui è fatto riferimento in I. GRECU *Le orme dei pellegrini nelle chiese* (cit.), pubblicato nel 2007 ma ancora inerente 15 chiese facenti parte delle 17 che pubblicai appunto sei anni prima (12 delle quali con relativa scheda e le altre 5 solo menzionate perché non verificate), e pertanto con confronti non più appropriati all'evoluzione degli studi sulle "orme", proseguiti da chi scrive e pubblicati nel 2006. Studi dai quali si evidenziava che le loro raffigurazioni non si trovano soltanto nell'architettura *romantica e medioevale* ma anche su rocce naturali e reperti archeologici di tempi precedenti così come in edifici di periodi successivi e che la loro presenza non è limitata entro i confini della sola Sardegna, chiudendo lo scritto con le "acquisizioni" di numerose "orme" nel frattempo "ritrovate", divulgandone i contributi col più adeguato e, ovviamente, più generico titolo *Nuove osservazioni ed acquisizioni allo studio sulle "orme" dei pellegrini* (cit).

<sup>37</sup> A tal proposito sarà utile la conoscenza dei luoghi e della loro storia, onde verificare la possibile presenza di edifici andati in rovina da cui quei conci potrebbero provenire.

<sup>38</sup> Ad analoga conclusione è giunto C. ALETTO, *Tracce del passato: epigrafia, grafica, figurazioni sulla pietra*, in C. ALETTO (a cura di), *Graffiti: iscrizioni e figurazioni incise sulla pietra da Cantoni*, Villanova Monferrato (AL), Diffusioni Grafiche S.p. A., 2004, cit., pp. 13-83, p. 15.

in cui la cognizione di quella valenza si era probabilmente ormai persa. A solo titolo d'esempio si pensi alla chiesa di S. Pietro di Zuri, o ancora, le chiese di S. Paolo di Milis e di S. Maria di Seve a Banari. Così come la presenza di meridiane capovolte o, senza evidente razionalità, poste all'interno<sup>39</sup> potrebbe far pensare, almeno in qualche caso, alla possibilità che fossero considerate anche segni con valenza simbolica<sup>40</sup>, forse ad indicare il trascorrere del tempo del proprio pellegrinaggio, come lascerebbero pensare alcune altre che, pur poste all'esterno, sono però incise su muri non esposti a sud, come vorrebbe la regola, oppure in punti poco visibili o, ancora, non presentano un'esatta suddivisione delle barre in angoli di 15 gradi, corrispondenti ad un'ora solare, o multipli, relativi ai tempi canonici e spesso realizzate in basso, entro un'altezza non superiore all'estensione del braccio.

### Forme

In merito alle forme, le differenze evidenziate consentendo il riconoscimento dei diversi tipi di calzari, come auspicavamo, hanno dato avvio a studi più specifici<sup>41</sup> e a una catalogazione pervenuta a definire sei tipologie diverse<sup>42</sup> utili

---

<sup>39</sup> Altre meridiane così disposte sono state individuate in altre chiese oggetto di ricerca dello studioso Mario Arnaldi: sullo specifico argomento cfr. M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula, Orologi Solari Medievali Italiani*, vol. 2, *La Sardegna*, Opus Dei Project. un archivio per lo studio e la tutela del patrimonio gnomonica medievale in Italia, s.l., Youcanprint, 2015.

<sup>40</sup> In Sardegna un esempio è dato vedere nell'epigrafe funeraria del I secolo d.C. proveniente da Ardara per la presenza di “due piccole meridiane, una incisa nella parte superiore e l'altra nella parte inferiore del blocco” cfr. F. TEDDE, *Ardara capitale del giudicato di Torres*, Cagliari, Ettore Gasperini Editore, 1985, p. 51, riprendendo da E. COSTA, *Un giorno ad Ardara*, Sassari, G. Dessì, 1899, p. 32, di cui riferisce G. PIRAS, *Un miles della cohors III Aquitanorum in un'iscrizione funeraria proveniente da Ardara (SS)*, in «L'Africa Romana», Atti del XV convegno di studio, Tozeur 11-15 dicembre 2002, a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara, Roma, Carocci editore, 2004, pp. 1543-1556, p. 1545, nota 13 e p. 1555, nota 48, dove è indicato che il simbolo della margherita esapetala inscritto entro un cerchio si ritrova anche su steli funerarie, cfr. F. CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funéraire*, Paris, Geuthner, 1942, pp. 225 ss. Il fatto che nella lapide questo simbolo figurò solo nella parte superiore potrebbe dipendere dal taglio del concio effettuato per il suo reimpiego. La lapide è conservata presso la Soprintendenza Archeologica, belle arti e paesaggio di Sassari e Nuoro.

<sup>41</sup> Cfr. I. GRECU, *Le “orme” dei pellegrini nelle chiese della Sardegna medievale*, in G. MELONI, O. SCHENA (a cura di), *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nelle penisola iberica attraverso il medioevo e l'età contemporanea*, Genova, Brigati, 2006, pp. 149-190; ID., *Le orme dei pellegrini nelle chiese*, cit., pp. 391-399.

<sup>42</sup> Cfr. A. PALA, *Flussi di circolazione delle merci e della cultura mediterranea, alla luce della documentazione sulla scultura lignea in Sardegna*, in «RiMe» Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n. 4, giugno, CNR, Cagliari, ISEM Editore, 2010, pp. 107-124, p. 108.

sia ad una più precisa datazione dei passaggi penitenziali e sia alla determinazione dell'appartenenza dei pellegrini ai diversi ceti sociali, già evidenziata e così ben distinta nei citati rilievi del duomo di Fidenza<sup>43</sup>.

### Dimensioni

Per quanto attiene le dimensioni, nella sola chiesa di S Pancrazio a Sedini, in cui se ne contano oltre 200, variano da pochi ad oltre 24 cm, quasi a costituire la firma dei singoli individui che parteciparono al pellegrinaggio, forse intere famiglie, com'è dato vedere nei rilievi del portale cinquecentesco della chiesa annessa all'Hospital del Rey, ospizio fondato nel XII secolo a Burgos, in Spagna<sup>44</sup> od in quelli nella facciata del S. Donnino di Fidenza (Parma), del sec. XIII, scolpiti nelle lunette dei portali laterali, rispettivamente una famiglia di pellegrini ricchi e una di poveri<sup>45</sup>.

### Tecnica

Per quanto attiene le tecniche, la cui diversità era già stata evidenziata nell'intervento presentato al Congresso Internazionale "Gli Anni santi nella Storia" del 1999, reputiamo debba aggiungersi pure quella ottenuta per escavazione, della quale, seppure a suo tempo non distinta perché fin'allora non ritrovata in Sardegna, di fatto, pur con altra plausibile argomentazione, si diede testimonianza<sup>46</sup>. E proprio la diversa tipologia d'esecuzione consente d'evidenziare nella loro realizzazione le differenze sia dal punto di vista squisitamente tecnico e sia per l'intendimento espressivo della raffi-

---

<sup>43</sup> Cfr. A.C. QUINTAVALLE, *Pellegrinaggio*, in *Enciclopedia dell'Arte Medioevale*, vol. IX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1991, p. 285.

<sup>44</sup> Cfr. A. BONET CORREA, *San Giacomo di Compostella. La via dei pellegrini*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1981, fig. a p. 19, cfr. G. DORE, *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 23.

<sup>45</sup> Cfr. R. SERAFINI, *Le strade dei pellegrini. Strutture di ospitalità, architettura e iconografia lungo un itinerario appenninico: il valico di Monte Bordone (XIII secolo)*, in «De strata francigena, Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del medioevo», VIII/1, Firenze, Centro Studi Romei, 2000, pp. 9-36, p. 22, figg. a p. 35 e A. GERVAZIONI, *La lettura "Giubilare" della facciata della cattedrale di Fidenza*, in «De strata francigena, Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del medioevo», VIII/1, Firenze, Centro Studi Romei, 2000, pp. 39-43, p. 42), cfr. G. DORE, *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 17, n. 33.

<sup>46</sup> Il riferimento è alle due "orme" escavate che ebbero modo di documentare presso i templi dedicati alla divinità della salute nell'Asclepion di Pergamo, in Turchia, cfr. G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 502 e le successive pubblicazioni sull'argomento di chi scrive. Cfr. P. VERZONE, *Pergamo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, voce *Turchia*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1984, coll. 212-214. Nel presente scritto si vedano anche le note 20, 479.

gurazione. “Orme” la cui realizzazione discende oltre che dal “modello”, sia esso reale – riproducendo il perimetro della suola del calzare seguendo il suo contorno, com’è documentato almeno per quelle raffigurate nei gradini della Grotta-Santuario di S. Michele Arcangelo a Monte Sant’Angelo in Puglia<sup>47</sup> – o più o meno similare, a seconda del profilo del calzare cui ci si riferiva o dell’idea che dello stesso si aveva, della capacità manuale nel trasportarla sulla pietra e, ovviamente, degli strumenti adoperati oltreché del tempo necessario all’esecuzione di cui si disponeva.

Infatti, anche l’intendimento espressivo proviene dalle caratteristiche tecniche proprie dei singoli strumenti, più spesso da taglio e punte acuminate, talvolta anche trapani, ma, ovviamente, anche dalla sollecitazione meccanica dovuta alla pressione esercitata sull’arnese stesso, così come dall’inclinazione datagli e, naturalmente, dalla diversa tipologia e consistenza della pietra o qualsiasi altro materiale utilizzato. Troviamo così “orme” dai contorni incisi debolmente con punte o lame pressate dalla sola mano (fig. 4), oppure con l’ausilio di pietre o martelline a solcature più o meno ampie e profonde (fig. 5) o a successione di forellini (fig. 6)<sup>48</sup> mentre all’opera di martelli e scalpelli si devono quelle ottenute per escavazione (fig. 7). Strumenti questi ultimi che, come avemmo modo d’evidenziare, pareva strano potessero essere usati, addirittura, all’interno delle chiese (per esempio nel piano superiore della galilea di S. Antioco di Bisarcio a Ozieri), senza l’approvazione dei monaci<sup>49</sup>. Dubbio legittimo se apprendiamo che il consenso all’adempimento del voto in modo così ostentato e rumoroso derivasse da un appropriato compenso devoluto ai monaci da parte di personaggi potenti cui era dato modo di scolpire stemmi, simboli, nomi e quant’altro utile a perpetuarne la memoria nella pietra, per opera di scalpellini al loro seguito o pronti sul posto alla bisogna<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., pp. 105 s. Sulla storia del monumento si veda G. OTRANTO, C. CARLETTI, *Il Santuario di San Michele Arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Bari, EDIPUGLIA, 1990.

<sup>48</sup> Tutte considerazioni che espressi nel Convegno del 1999 ed in tutti i successivi scritti.

<sup>49</sup> Cfr. G. DORE, *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 26.

<sup>50</sup> Scrive G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., p. 105, “Ma i nobili hanno anche un’altra preoccupazione tipica del loro rango. Oltre a quella di portare in patria preziosi ricordi, desiderano anche lasciare traccia di sé nei luoghi visitati. Ed è ancora meglio se questa traccia può dare loro un beneficio spirituale come quello che deriva dall’aver inciso il proprio stemma nobiliare all’interno della chiesa del Santo Sepolcro. A questo scopo, mentre si-

## Tipologia

In base alle caratteristiche principali, le “orme” si sono prestate alla catalogazione secondo la seguente tipologia che fedelmente riportiamo<sup>51</sup>.

*tipo A* - A questa categoria appartengono le incisioni che per dimensioni e forme rispecchiano fedelmente la sagoma di un plantare. Le differenze sono dovute alle misure, a volte molto ridotte, e alla tecnica utilizzata. Si distinguono a loro volta due varianti: quella che presenta una base e una punta arrotondata e quella che presenta una punta aguzza.

*tipo B* - Questa categoria presenta una forma generica con punta aguzza rivolta verso il basso o verso l'alto a base arrotondata. Le varianti riguardano soprattutto la base, non sempre arrotondata, e il collo, in alcune notevolmente strozzato. Di solito le “orme” di questo genere presentano dei prolungamenti finali nella punta, dovuti forse alla fase d'incisione.

*tipo C* - Una curiosa forma a “birillo” caratterizza questo tipo particolare di “orme”. Presenta una base arrotondata quasi a formare una cir-

---

mulano di pregare, dopo aver portato con sé uno scalpello e un mazzuolo, incidono le superfici interne della basilica con cura e profondamente. Intagliano i rivestimenti di legno o le pareti decorate anche di altre basiliche o dei luoghi più importanti e significativi sul loro itinerario”.

<sup>51</sup> Al fine d'apportare ulteriore conoscenza sull'argomento, ho estrapolato e riportato la tabella tipologica elaborata da I. GRECU, *Le orme dei pellegrini nelle chiese*, cit., p. 395. È da rilevare che nella precedente p. 394 lo studioso scrive dei concii in cui “è incisa la sagoma di una scarpa del pellegrino” presenti nella chiesa di S. Pancrazio di Nurchis a Sedini” con riferimento alla pubblicazione del 1993 di R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 128, sch. 36, tralasciando di menzionare il libro di chi scrive, del 1994, in cui, oltre la stessa, elencavo anche le “orme” raffigurate nelle chiese di S. Maria di Tergu e di S. Antioco di Bisarcio ad Ozieri, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 50, nota 71. Inoltre, considerando che il suo scritto è, come detto, del 2006, avrebbe avuto modo di menzionare anche tutti gli altri miei lavori sull'argomento, mentre, invece, ancora nel 2006 scrive soltanto delle “orme” di cui avevo già parlato nel 1999 e scritto nel 2000 e nel 2001 con riferimenti a 15 chiese (l'unico testo citato nelle sue pubblicazioni), quando in quello stesso anno 2006, contemporaneamente quindi, pubblicavo i risultati del prosieguo dello studio e della ricognizione che mi diedero modo di documentare “orme” in 40 Comuni dell'Isola, in particolare: 47 chiese, 2 castelli ed un concio erratico ed inoltre di quelle ritrovate anche in 13 chiese di 12 comuni della nostra Penisola. Rimarcando peraltro “La ricerca in Sardegna ha portato all'individuazione delle “orme” nel paramento murario di 15 chiese medievali.” e nella nota di riferimento, anziché – logicamente e con correttezza deontologica – citare chi effettivamente ha compiuto la ricerca, ossia l'autore del presente contributo, scrive senza alcun nesso diretto “Per l'inquadramento e la bibliografia delle singole chiese cfr. R. Coroneo, *Architettura romanica* [ecc.]”, cfr. I. GRECU, *Le orme dei pellegrini*, cit., p. 392, n. 6.

conferenza e un allungamento nel vertice. Le varianti riguardano soprattutto le dimensioni e la solcatura più o meno profonda.

*tipo D* - In questa categoria possiamo includere quelle incisioni che presentano una sagoma “lanceolata”. Questa si caratterizza per avere una base di solito incisa orizzontalmente che termina con un vertice arrotondato o aguzzo. Molte “orme” presentano in prossimità della base uno o più solchi orizzontali.

*tipo E* - Forma ad “asso di picche”.

*tipo F* - Molte “orme” non appartengono a queste tipologie formali ma presentano delle sagome squadrate, alcune parallelepipedo. Data la loro specificità e singolarità possono essere incluse in un’unica categoria.

## Significato

Sul possibile significato di questi particolari graffiti chi scrive formulò l’ipotesi che potesse trattarsi del segno-simbolo dei percorsi penitenziali nell’Isola, anche in considerazione del riferimento suggerito dalla sua conformazione geografica per la quale anticamente era denominata Ichnussa e Sandalya (sandalo)<sup>52</sup>. Simbolo esemplato da quelli adottati dai pellegrini che visitavano i più ambiti luoghi santi: un ramo di palma o un’eulogia<sup>53</sup>, per chi si recava a Gerusalemme, le chiavi decussate o le placchette di

---

<sup>52</sup> Il riferimento è tanto immediato che solo nel corso della revisione del testo richiestomi per la pubblicazione negli Atti del Congresso Internazionale “Gli Anni santi nella Storia”, ebbi modo di costatare che un tale accostamento – seppure relativo ai soli timbri in *planta pedis* impressi nella ceramica romana – era già stato evidenziato in G. SPANO, *Sigilli figulini*, cit., pp. 49-51, p. 51, nota 1.

<sup>53</sup> Dal greco “benedizione”. Si tratta di una fiaschetta, impastata con l’argilla della Terra Santa ma talvolta anche forgiata in metallo, atta a contenere acqua od oli miracolosi, cfr. F. CHERCHI PABA, *La Chiesa Greca in Sardegna*, Cagliari, Scuola tipografica francescana, 1962, p. 70. Una fiasca simile, recante impressa l’immagine di S. Mena (soldato romano martirizzato sotto il regno di Diocleziano la cui sepoltura presso Alessandria d’Egitto fu meta d’intenso pellegrinaggio) ed appartenente al Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari è stata esposta nella Mostra “Le Medaglie pontificie degli Anni Santi. La Sardegna dei Giubilei”, realizzata nell’ambito del citato Congresso tenutosi a Cagliari, cfr. P.B. SERRA, *Segni e oggetti del pellegrinaggio*, cit., in cui informa del ritrovamento di altre due eulogie: a Porto Torres e Cabras, pp. 450 s.; ID., *Eulogia fittile di San Menna*, in L. D’ARIENZO, G. ALTERI (a cura di), *Le medaglie pontificie degli Anni Santi. La Sardegna dei Giubilei*, Catalogo della Mostra (Cagliari 10 ottobre 1999-9 gennaio 2000), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2000, pp. 279 s. Il pendaglio bronzeo raffigurante una “fiasca del pellegrino”, proveniente dal Tempio nuragico Nurdole di Orani (NU), di tradizione ci-

piombo, *quadrangula*<sup>54</sup>, con le effigi dei santi Pietro e Paolo, per chi andava a Roma e la valva della conchiglia o una sua raffigurazione di piombo o in *azabache* (giaietto)<sup>55</sup>, per chi giungeva a Santiago de Compostela. E l'elenco molto lungo degli oggetti potrebbe continuare, come attestano più recenti studi, a dimostrazione che costituivano il surrogato della reliquia vera a propria, riservata a pochi, essendo comunque un segno tangibile dell'avvenuto pellegrinaggio, il "ricordo" da mostrare al rientro dal viaggio, destinato alla devozione privata e portare con sé nella tomba per riceverne in cambio benevolenza divina o magari, da gettare al suo rientro a casa, preferibilmente nel fiume<sup>56</sup>. Esplicito esempio è dato trovare ad Ardara (SS) con la testimonianza del rinvenimento nell'area del Palazzo giudiciale d'una conchiglia di provenienza atlantica, evidentemente portata

---

priota e documentata anche in contesti etruschi che ebbero contatti con la Sardegna (cfr. M.A. FADDA, *Il Museo Archeologico Nazionale di Nuoro*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2006, p. 64), testimonia una forma d'eulogia che trova precedenti in Sardegna almeno dalla Civiltà Nuragica, come attestano fonti e pozzi sacri, conservatasi nel tempo, se sorgenti con acque ritenute miracolose sono presenti in diverse chiese (p. es. S. Salvatore di Sinis) ed altre, termali e salutari, sono spesso dedicate a martiri e santi dell'agiografia greca e latina.

<sup>54</sup> Un esemplare datato al XII-XV secolo è stato rinvenuto a Selargius (CA) in una sepoltura nell'area del portico antistante la chiesa di S. Giuliano, cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 176, sch. 72, p. 182, forse portata da un pellegrino o da un commerciante, cfr. M. RASSU, *Pellegrini e Templari in Sardegna*, Cagliari, Artigianarte editrice, 1997, p. 40, nota 5. Si veda anche R. CORONEO, *Segni e oggetti del pellegrinaggio medioevale in Sardegna. L'età giudiciale*, in L. D'ARIENZO (a cura di), *Gli Anni Santi nella Storia*, Atti del Congresso Internazionale promosso dalla Deputazione di Storia Patria per la Sardegna e dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, Cagliari 16-19 ottobre 1999, Edizioni AV, Cagliari 2000, pp. 465-496, in particolare pp. 481-489, fig. 8; P.B. SERRA, *Segni e oggetti del pellegrinaggio*, cit., pp. 431-463, p. 452, nota 58. Un riferimento si trova anche in G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., p. 85, nota 140.

<sup>55</sup> Ho tratto l'informazione da F. BULGARELLI, P. MELLI, *L'abbigliamento del pellegrino*, in *Archeologia dei pellegrinaggi in Liguria*, in F. BULGARELLI, A. GARDINI, P. MELLI (a cura di), Savona, Marco Sabatelli Editore, 2001, pp. 41-43, p. 42. Ciò avvalorava quanto intuitivamente feci quando, riesaminando i reperti della Sala Medioevale del Museo Sanna di Sassari alla ricerca di materiale da presentare nella Mostra itinerante, decisi di esporre un grano di giaietto (lignite fossile) – rinvenuto, con altri più piccoli e lisci, nel Nord dell'Isola – raffigurante la conchiglia, ritenendolo appartenuto, probabilmente, ad un pellegrino recatosi in Galizia.

<sup>56</sup> G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., pp. 83 ss. In merito alla placchetta plumbea o "quadrangula" raffigurante gli apostoli Pietro e Paolo ritrovata a Selargius, cfr. R. CORONEO, *Segni e oggetti*, cit., in particolare il paragrafo 5 *L'insegna del pellegrinaggio romeo*, pp. 481-489.

come “ricordo”, appunto, da un pellegrino di ritorno dal Santuario di S. Giacomo di Compostela, in Spagna<sup>57</sup>. Santo che, con l’agiografico simbolo della conchiglia, è effigiato in una delle sedici colonne affrescate nel Seicento che ripartiscono le tre navate della locale chiesa dedicata a Santa Maria del Regno, la chiesa palatina della Reggia giudicale di Ardara, che ha restituito anche altre possibili testimonianze di “pellegrinaggi”, come alcune reliquie provenienti da Gerusalemme<sup>58</sup>.

Tutte ipotesi che vanno ad aggiungersi a quelle che si è già avuto modo di prospettare, ivi compresa la considerazione che il significato può, più semplicemente, aver avuto origine dalle impronte impresse nel terreno dagli stessi pellegrini<sup>59</sup> per i quali poterono diventare sinonimo del sacrificio<sup>60</sup> volto all’ot-

---

<sup>57</sup> Nel corso della riproposizione della Mostra Itinerante tenutasi ad Ardara nel 2010, la dott.ssa Lucrezia Campus, al tempo Direttrice del Museo Civico Archeologico di Ozieri e membro del Comitato Organizzatore della Manifestazione, ha evidenziato il passaggio dei pellegrinaggi anche in quel sito, documentato dal ritrovamento nell’area del Palazzo giudicale di una conchiglia di provenienza atlantica, testimonianza di qualche pellegrino (ardarese?) che visitò la tomba di S. Giacomo di Compostela, ne scrivono S.A. TEDDE, *Ardara. Mostra fotografica sui percorsi penitenziali nell’Isola*, in «Voce del Logudoro», Ozieri, Ass.ne “Don Francesco Brundu”, n. 20, 30 maggio 2010 p. 11, Ringrazio per le cortesi informazioni Manuela Niedda, segretaria dell’Associazione; ID., *Ardara. Festa di N.S. del Regno, un cammino di fede di 903 anni*, in «Voce del Logudoro», Ozieri, Ass.ne ‘Don Francesco Brundu’, n. 18, 16 maggio 2010, p. 11; A. MAVULI, *Sarà inaugurata sabato la mostra itinerante ‘sulle orme del pellegrino’. Ardara, una passeggiata nel Medioevo*, in «La Nuova Sardegna», 7 maggio 2010, p. 24; ID., *Ardara. Grandi feste per la patrona*, in «La Nuova Sardegna», 25 maggio 2010, p. 26.

<sup>58</sup> Le reliquie sono state ritrovate entro due astucci in argento all’interno di una piccola urna protetta dall’epigrafe di consacrazione (15 luglio 1099) della chiesa palatina, in cui alle stesse è fatto riferimento, “oggi affissa sulla parete di fondo del presbiterio, a destra del grandioso retablo ...”, cfr. M. DADEA, *L’epigrafe di consacrazione della chiesa palatina di Ardara e una possibile reliquia di Terrasanta nel giudicato di Torres*, in L. D’ARIENZO (a cura di), *Gli Anni Santi nella Storia*, Atti del Congresso Internazionale promosso dalla Deputazione di Storia Patria per la Sardegna e dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, Cagliari 16-19 ottobre 1999, Cagliari, Edizioni AV, 2000, pp. 371-378, in particolare p. 377.

<sup>59</sup> Quest’intuizione mi è balenata ripercorrendo, fra sole e pioggia, un antico sentiero, forse legato al pellegrinaggio, che dalla chiesa di S. Pietro delle Immagini a Bulzi e passando per altre chiese oggi diroccate, come S. Nicola di Silanis, conduce a quella di S. Pancrazio a Sedini, ricca di questi graffiti.

<sup>60</sup> Il viaggio comportava il superamento di condizioni avverse e fatica se chi possedeva qualcosa, oculatamente, prima di partire, dettava il proprio testamento, al fine di evitare che i suoi beni fossero incamerati dal feudatario. Per maggiore precauzione, o nel caso d’effettiva indisponibilità, vi era anche chi delegava ad altri, dietro compenso, l’effettuazione del pellegrinaggio. Naturalmente, i pellegrini in viaggio dovevano affrontare non solo le inclemenze atmosferiche o gli assalti di voraci animali quanto le insidie degli uo-

tenimento della salvezza dell'anima e, conseguentemente, segno da raffigurare sulle pietre delle chiese raggiunte lungo l'itinerario a testimonianza del proprio "passaggio" lasciate a mo' di firma da quelle genti in massima parte analfabete<sup>61</sup>. Una risposta alle prospettate problematiche è dato trovare in scritti più recenti, che fedelmente riportiamo "La diffusione dell'immagine dell'orma incisa o graffita è un fenomeno di lunga durata che attraversa epoche e luoghi diversi, assumendo inevitabilmente differenti significati, pur mantenendo un senso unificante: quello della presenza – dell'uomo di fronte alla divinità e per converso della divinità nei confronti dell'uomo – quale segno tangibile di riconoscimento del passaggio e di rispetto della sacralità del luogo. Molteplici sono i significati che l'impronta di piede assume nei diversi contesti di rappresentazione, ma in ogni caso sembra costituire il segnale della solennità e della connotazione rituale e sacrale del sito di incisione<sup>62</sup>. Talune volte, l'impronta di piede conservata nella roccia potrebbe simbolicamente costituire l'unica traccia tangibile di un essere trascendente e rappresentare il passaggio di una entità sovranaturale in un luogo che diviene pertanto degno di venerazione (Gavaldo 2009)<sup>63</sup>; tal'altre potrebbe indicare il viaggio ed attestare il sistematico passaggio di pellegrini o devoti (Cerioni, Di Carpegna Falconieri 2012; Dore 2000)<sup>64</sup>; più frequentemente sembra segnalare la protezione concessa al luogo e ai suoi frequentatori. L'impronta di piede – che appare sempre in associazione ad altri petroglifi, di cui sembrerebbe esaltarne il valore – fornirebbe pertanto una precisazione in senso devozionale, consacrando il comples-

---

mini: avidi mercanti, vili malfattori, donne di malaffare, che spesso riuscivano a farla franca nonostante la protezione degli Ordini monastici cavallereschi, lungo il cammino. In ogni caso, è da osservare che attraverso le strade di preghiera muovevano anche la cultura, l'arte, il commercio, il pensiero e l'esperienza: l'essenza dell'umanità.

<sup>61</sup> "I pellegrini tendono a lasciare una firma o un commento sui muri del Santuario o incisi sui banchi della chiesa: si tratta di un'abitudine di certo non educata ma da segnalare a livello antropologico prima ancora che religioso.", cfr. L. BORELLO, *I pellegrini e i loro segni: ciò che si prende e ciò che si lascia nei Santuari*, in «Rivista Maria Ausiliatrice», Mappano (TO), Higraf, 2004-6, in G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., pp. 104 ss.

<sup>62</sup> A. BACCI, P. E. BAGNOLI, *Le rocce dei pennati*, cit., pp. 1-9, pp. 4 ss., fig.3.

<sup>63</sup> S. GAVALDO, *L'impronta di piede*, in U. SANSONI, S. GAVALDO (a cura di), *Lucus Rupestris. Sei millenni di arte rupestre a Campanine di Cimbergo*, Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 2009, pp. 299-304.

<sup>64</sup> C. CERIONI, T. DI CARPEGNA FALCONIERI, *I conventi degli ordini mendicanti nel Montefeltro medievale. Archeologia, tecniche di costruzione e decorazione plastica*, Firenze, University Press, 2012; G. DORE, *Le orme dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 497-534.

so incisorio (Gavaldo 2009)<sup>65</sup>. Inoltre il ricorrente concentrarsi delle orme vicino ad altre orme, quale sottolineatura ripetuta o ritorno insistito nel medesimo luogo (Gavaldo 2009)<sup>66</sup>, pare essere riconducibile alla celebrazione di rituali ad esse connessi<sup>67</sup>.

È stato anche scritto che le “orme” costituiscono “il simbolo della presenza divina, utilizzate per ritrovare la strada”<sup>68</sup>. Un riferimento in tal senso potrebbe allora vedersi nelle impronte che si vuole siano state lasciate da Cristo nell’atto di elevarsi dal Monte Oliveto a testimonianza del suo passaggio terreno<sup>69</sup>, così com’è dato vedere talvolta nell’iconografia dell’Ascensione<sup>70</sup> e come sembrano documentare i plantari in seta recanti distintamente la dicitura “VESTIG.M D.N.J.C. IN MONTE OLIVETI”<sup>71</sup>, o all’Assunzione della Madonna, in quelli con la scritta “VESTIG.M B.M.V.”<sup>72</sup> che, secondo una

---

<sup>65</sup> S. GAVALDO, *L'impronta di piede*, cit., pp. 299-304.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Cfr. A. BACCI, P.E. BAGNOLI, *Le rocce dei pennati*, cit., pp. 6, 8.

<sup>68</sup> NELSON-S. LANDRY, *Piccolo dizionario di scarabocchi e ghirigori. Significati dei segni tracciati distrattamente*, Milano, Club degli Editori, 1993, p. 81.

<sup>69</sup> Cfr. ofm C. BARATTO (a cura di), *Guida di Terra Santa*, Milano, Edizioni Custodia di Terra Santa - Arti Grafiche Marketpress srl, 1992, p. 107. Ringrazio dell’informazione il p. Arcangelo Atzei ofm. della chiesa di S. Maria di Betlem a Sassari.

<sup>70</sup> A puro esempio si cita il pannello raffigurante l’Ascensione nel “Retablo Maggiore” di Ardara (SS) del XVI secolo, cfr., fra gli altri, R. SERRA, *Pittura e scultura dall’Età Romanica alla fine del ’500*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1990, p. 148 e *infra*, sch. 67 (di R. Coroneo), a p. 275. L’Autrice evidenzia la scelta compositiva con la Vergine e gli apostoli in primo piano con gli occhi rivolti ai piedi del Cristo, ormai fuori scena oltre le nuvole, sollevati dal terreno su cui staglia l’incavo delle impronte, testimonianza della sua Resurrezione ed Ascensione: un fermo immagine di una zoomata; ID., *La posizione della pittura nel panorama culturale sardo-aragonese*, in AA.VV., *La Corona d’Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna* (sec. XIV-XV), catalogo alla mostra, Cagliari, Litotipografia Paolo Pisano, 1989, pp. 82 s. Sottoposta a lungo restauro, l’opera fu restituita alla chiesa nel 1995, cfr. W. PARIS, *Santa Maria del Regno*, in AA.VV., *La chiesa di Santa Maria del Regno di Ardara*, Muros (SS), Stampacolor Industria Grafica, 1997, p. 4, il riferimento all’Ascensione è a p. 30, fig. a p. 39. Similare raffigurazione si ritrova anche nella tavola, datata alla prima metà del XVII secolo, dipinta ad olio nella parte retrostante il bassorilievo ligneo policromo con analogo soggetto dell’altare del Rosario della chiesa parrocchiale di Selargius (cfr. L. SIDDI, E. BUSSALAI, S. VIOLANTE, *Selargius. L’altare del Rosario nella Chiesa della Beata Vergine Assunta*, Cagliari, Arti Grafiche Pisano, 1998, fig. a p. 16).

<sup>71</sup> Letteralmente “Vestigio (pianta del piede, orma, impronta) del Signore Nostro Gesù Cristo nel Monte Oliveto”, col palese riferimento al luogo dell’Ascensione.

<sup>72</sup> Letteralmente “Vestigio (pianta del piede, orma, impronta) della Beata Vergine Maria”. “Interessante è l’usanza di acquistare o procurarsi la soletta taumaturgica della Ma-

consuetudine conservatasi fino agli inizi del secolo scorso, i frati questuanti donavano in segno di benedizione alle famiglie che li ospitavano (fig. 8)<sup>73</sup>. Ma avevano anche un valore apotropaico, per propiziare guarigioni invocando preghiere alla Vergine. Nelle calzature si poteva inserire la soletta taumaturgica, forgiata con la giusta misura del piede della Madonna<sup>74</sup>. Adattata alla forma della soletta<sup>75</sup> corre la scritta “VIVA MARIA SS. VERGINE MADRE DI DIO. Giusta misura del Piede della Beatissima Vergine Maria Madre di Dio cavata dalla sua vera Scarpa che si conserva con somma devozione in un Monastero di Saragozza in Spagna ...” cui seguono il nome del pontefice Giovanni XXII con la concessione d’indulgenza confermata da Clemente VIII nel 1603. Fa sorridere il fatto, che sempre con la dicitura “giusta misura del piede della Madonna” sia indicata un’altra soletta molto diversa<sup>76</sup>, nella quale il nome del monastero spagnolo è preceduto dalle parole “... nella Santa Casa di Loreto e ...”<sup>77</sup>.

Naturalmente, è da ritenere che il numero di raffigurazioni di “orme” fosse indubabilmente superiore a quello oggi verificabile. Infatti, potero-no essere cancellate dal naturale sfaldamento della superficie dei conci soprattutto se di pietra tenera, dovuto all’azione degli agenti atmosferici nel corso dei secoli, ma anche dall’intervento umano che nell’esecuzione di lavori edili interessanti quelle architetture talvolta ne rispettò la valenza, tenendole in vista, talaltra, volutamente (per rendere più liscia la nuova parete?) o meno (per mera ignoranza o per abbreviare i tempi lavorativi),

---

donna. I pellegrini inserivano nelle calzature la soletta taumaturgica, forgiata “sulla giusta misura del piede della Madonna”. Alla suoletta era abbinata un’indulgenza per una preghiera e un bacio alla suoletta, che non necessariamente doveva essere benedetta preventivamente. Sicuramente la devozione maggiore era non verso le suolette nuove fatte sulla misura originaria ma sulle suolette che erano state usate nel pellegrinaggio e che quindi erano “state benedette” dal “santo sacrificio del pellegrinaggio” e “dal sudore dei piedi dei pellegrini e dalla polvere della strada percorsa”, cfr. G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., p. 96.

<sup>73</sup> Ringrazio per la segnalazione la dott.sa Lucrezia Campus e la dott.sa Anna Camboni, alla quale si deve anche il prestito per l’esposizione in Mostra, grazie alla disponibilità della Famiglia Camboni - Cuccu di Pattada. L’argomento è stato trattato più diffusamente in G. DORE, *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 59.

<sup>74</sup> Debbo la cortese informazione alla studiosa Marisa Uberti che ne scrive anche nel proprio sito “duepassinelmistero”. Cfr. anche G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., p. 96.

<sup>75</sup> I. GRECU, *Le orme dei pellegrini nelle chiese*, cit., pp. 395 ss. la riferisce al tipo A nella variante a punta arrotondata.

<sup>76</sup> *Ibidem*. Infatti, per la configurazione del contorno è catalogata nel tipo B.

<sup>77</sup> G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., p. 96.

considerandole semplici graffi, le occultò nello spessore di nuove opere murarie oppure rivestì d'intonaco o, ancora, fece sì che andassero trafugate o disperse.

Così, oltre le considerazioni seppur sinteticamente suesposte, oggi si ha modo d'annoverare alle iniziali testimonianze, attinenti esclusivamente edifici religiosi, che nel 1999 diedero l'avvio alla ricerca, le nuove individuazioni di cui si diede doverosa pubblicazione: nel 2000, se ne indicarono diciassette, nel 2001, diciannove per giungere nel 2006, al numero di quaranta località, per un totale di quarantasette edifici religiosi e pertinenze o concii erratici d'incerta provenienza. Cui si aggiunse, e questa fu la vera sorpresa, l'individuazione di “orme” non più solo in architetture sacre, ma anche edifici civili. Infatti, a quella data, loro raffigurazioni furono individuate in due castelli o, per meglio dire, fra i loro ruderi. Il che induce, comunque, a chiedersi se i concii in cui sono incise possano, magari provenire da strutture preesistenti. Inoltre, per quanto ancora non sia stato avviato l'auspicato istituzionale censimento, nel frattempo si è avuto modo di individuare, direttamente o per il tramite di nuove segnalazioni, altre “orme” sia in Sardegna e sia oltre i suoi confini, di cui si dirà nelle schede seguenti.

## **Viabilità**

Pure le più recenti ricognizioni sul territorio, che hanno portato ad individuare nuove “orme” in altre chiese soprattutto nel meridione dell'Isola, inducono a dover, almeno in parte al momento, riconsiderare anche quanto si scrisse in merito alla loro diffusione che, di fatto, non sembra avvantaggiare in modo particolare il giudicato di Torres<sup>78</sup>.

I nuovi ritrovamenti consentono di ampliare la mappa delle località in cui sono state accertate e disegnare la fitta viabilità, che ripercorreva quella romana<sup>79</sup> a sua volta legata a più antichi tracciati<sup>80</sup>, dei percorsi peniten-

---

<sup>78</sup> Come in un primo momento si pensò. Il suo territorio comprendeva l'area nord occidentale della Sardegna.

<sup>79</sup> E. BELLI, *La viabilità romana*, in A. MORAVETTI (a cura di), *Il Nuraghe di Santu Antine nel Logudoro - Meilogu*, Roma, Carlo Delfino Editore, 1988, pp. 331-395; V. TETTI, *Appunti sulle strade romane nella zona di Bonorva (Sassari)*, in «Studi Sardi», vol. XXIII, 1973-74, Sassari, Gallizzi, 1975, pp. 191-211 [estratto pp. 3-23].

<sup>80</sup> Cfr. G. LILLIU, *Sopravvivenze nuragiche in età romana*, in «L'Africa romana», Atti del VII Convegno di Studio (Sassari 15-17 dicembre 1989), a cura di A. Mastino, Sassari, Edizioni Gallizzi, 1990, pp. 415-446.

ziali medioevali nell'Isola<sup>81</sup>, lasciandone testimonianza oltreché nei documenti anche nei toponimi<sup>82</sup>. Percorsi di cui ancora permangono dei tratti<sup>83</sup> che man mano si vanno identificando<sup>84</sup> e che, anche a seguito dell'in-

---

<sup>81</sup> Dalle arterie principali colleganti i porti più importanti dell'Isola – Cagliari, Porto Torres ed Olbia – diramavano nel territorio, come la cosiddetta strada “Gallurese”, di cui si va ritrovando il tracciato nella parte nord occidentale dell'Isola. Alcune, invece, sono già note: come la *Bia de Logu*, che da Oristano dirigendo ad est passava per Fordongianus o la *Bia de Aristanis*, che partiva dalla *Bia Casteddu* il cui ramo divergente per Milis era definito la “*via qui fagint sos de Parte de Guicivere ad Aristanis*”, cfr. M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., pp. 27-29, 34. Uno studio specifico sulla viabilità nell'Arborea del periodo giudicale si deve a B. FOIS, *Annotazioni sulla viabilità nell'Arborea giudicale, attraverso il Condaghe di Santa Maria di Bonarcado ed altre testimonianze*, in «Archivio Storico Sardo», XXXII, a cura della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna Cagliari, Tipografia Editoriale S.T.E.F., 1981, (estratto), pp. 27-64. Più recentemente P.G. SPANU, *La Sardegna bizantina tra VI e VII secolo*, Oristano, S'Alvure, 1998, in particolare sulla viabilità pp. 121-128; P.G. SPANU, *La viabilità e gli insediamenti rurali*, in P. CORRIAS, S. COSENTINO (a cura di), *Ai confini dell'Impero: storia, arte e archeologia della Sardegna bizantina*, Cagliari, ED. M&T, 2002, pp. 115-125; B. FOIS, *Sulle tracce dei pellegrini sardi dentro e fuori dall'Isola*, in D. BALESTRACCI, A. BARLUCCI, F. FRANCESCHI, P. NANNI, G. PICCINNI, A. ZORZI (a cura di), *Uomini paesaggi storie: studi di storia medievale per Giovanni Cherubini*, vol. 1-2, pt. 2, Colle Val d'Elsa (SI), SeB Editori, 2012, pp. 633-650.

<sup>82</sup> Ad occidente della Via Turrea vi era la *Bia Grekiska* o *Bia de Grecos* (F. ARTIZZU, *Tre note di topografia storica*, in «Medioevo, Età Moderna», Cagliari, Editrice Sarda Fossataro, 1972, pp. 37-47) atta a collegare il turritano con Alghero per agevolare l'accesso nel Logudoro delle milizie bizantine sbarcate a Porto Conte (A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto-giudicale*, Sassari, Arti Grafiche Editoriali Chiarella, 1978, pp. 117 s.), ma anche con lo scopo di diffondere nella Sardegna Nord-Occidentale l'influsso bizantino (G. PAULIS, *Lingua e cultura nella Sardegna bizantina. Testimonianze linguistiche dell'influsso greco*, Sassari, L'Asfodelo, 1983), detta anche *S'Istrada 'e sos Padres* o *de sa Punta de su Pellegrinu* o, ancora, *de sos Biazzantes*, viaggianti (M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., p. 23); la località *Su Pellegrinu*, forse verso il litorale di Platamona, SS (*ibidem*, p. 26) e *Sa Ia de is Camminantis*, che partiva da Tonara (*ibidem*, p. 30).

<sup>83</sup> Ad esempio avevo già indicato la strada poco distante dalla frazione di Rebeccu, del cui passaggio penitenziale testimoniano le “orme” graffite nei conci dell'abside della chiesa di S. Francesco sopravvissuta al crollo dell'edificio, che, allo stato degli studi sulla diffusione delle incisioni di plantari, doveva interessare le vicine chiese di S. Maria di Perfugas, S. Pancrazio di Nursis e S. Maria di Tergu, verso Nord, S. Michele di Salvenero a Ploaghe, SS. Trinità di Saccarga a Codrongianos, ad Ovest, tutte nel territorio del giudicato di Torres.

<sup>84</sup> Come alcune strade secondarie che dovevano collegare la forte concentrazione di chiese e monasteri dislocati nelle diocesi di Sorres, Ploaghe e Torres lungo la Strada Cagliari-Porto Torres ed in quelle di Sorres, Bisarcio e Castra nel ramo rivolto ad Olbia, o la cosiddetta strada “Gallurese”, di cui si sta ritrovando il percorso attraverso alcuni tratti lungo il fiume Silanis, e ponti, come quello romano di Tisiennari sul fiume Coghinas, oltre che, naturalmente, seguendo le “orme” incise dai pellegrini sui muri dei luoghi sacri, come detto, a Perfugas, Sedini e Tergu.

teresse suscitato dalle “orme” incise dai pellegrini, sarebbe intendimento ritrovare e studiare metodologicamente<sup>85</sup>.

Strade ancora disseminate di chiese, che al tempo dovevano costituire il centro aggregante della miriade di villaggi sparsi nell’Isola, la cui conoscenza va viepiù ampliandosi<sup>86</sup>, e monasteri, cui erano spesso annessi ospizi ed ospedali<sup>87</sup>, nei quali, come visto, talvolta è dato osservare graffiti raffiguranti “orme” del pellegrino, segno che proprio in ragione della sua diffusione in tutto il suo territorio ci parve assurgere a simbolo identificativo del pellegrinaggio devozionale in Sardegna – ma non solo come si vedrà – conservando valenza sacrale, alla luce di nuove osservazioni, ben oltre la cronologia a suo tempo ipotizzata “almeno fino al XIV secolo”<sup>88</sup>, come peraltro si è avuto modo di documentare.

---

<sup>85</sup> A questo proposito ricevetti l’invito dell’ing. Piero Castelli, docente all’Università degli Studi di Cagliari, per creare un gruppo di lavoro multidisciplinare cui però, per quanto con convinto assenso gli avessi anticipato i risultati degli studi fin’allora compiuti, non diede seguito.

<sup>86</sup> Alla loro individuazione hanno contribuito gli studi di J. DAY, *Villaggi abbandonati in Sardegna dal Trecento al Settecento*, inventario, Parigi, Ed. du CNRS, 1973; A. TERROSU ASOLE, *L’insediamento umano medioevale e i centri abbandonati tra il secolo XIV ed il secolo XVII*, in R. PRACCHI e A. TERROSU ASOLE (a cura di) *Supplemento al fascicolo II dell’Atlante della Sardegna*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1974; ID., *La nascita di abitati in Sardegna dall’Alto Medioevo ai giorni nostri*, in R. PRACCHI e A. TERROSU ASOLE (a cura di), *Supplemento al fascicolo II dell’Atlante della Sardegna*, Cagliari-Roma, La Zattera, 1979. Lo spostamento dei pellegrini verso le mete di culto doveva sottintendere che queste fossero in grado di offrire loro ospitalità. Soprattutto la presenza d’acqua era indispensabile per un monastero, anche per renderlo rispondente alla regola benedettina che prescriveva la cura degli infermi, per ciò ogni monastero importante aveva una *domus hospitalis*, cfr. M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., p. 18.

<sup>87</sup> Si trattava essenzialmente di donazioni alla Chiesa da parte dei giudici regnanti, dei loro familiari e dei maggiorenti al fine dell’ottenimento della salvezza dell’anima propria e dei loro cari. Resta il documento (cfr. A. SABA, *Montecassino e la Sardegna medioevale. Note storiche e Codice Diplomatico sardo-cassinese*, Montecassino, Badia di Montecassino, 1927, Appendice, Doc. XVI, p. 164) della ricchissima elargizione che Furatu de Gitil e la moglie Susanna de Lacon-Zori fecero alla chiesa di S. Nicola *in soliu* o di Silanos (Sedini) dalla quale, come mi suggerisce don Francesco Tamponi, la sproporzione numerica fra i sette letti ed il loro corredo, evidentemente destinati ai monaci, e i “C. discos”, cento scodelle, lascerebbe intendere che queste fossero utilizzate per la distribuzione del vitto ai pellegrini. Un’eloquente scena della distribuzione del pane a costoro è raffigurata nel rilievo della tomba del vescovo Martin Rodriguez nella cattedrale di León (Spagna), cfr. A. BONET CORREA, *San Giacomo di Compostella*, cit., p. 20.

<sup>88</sup> Rimando alla scheda sulla chiesa di S. Antioco di Bisarcio ad Ozieri ed in particolare alla nota n. 338.

Infatti, avveratosi quanto a suo tempo presagito e auspicato<sup>89</sup>, l'individuazione di "orme" anche fuori dall'Isola, allontanava quella che la mancanza di conoscenze specifiche rendeva allora un'ipotesi plausibile in considerazione sia dei continui ritrovamenti e sia per la diffusione in tutto il territorio. Impressione peraltro condivisa se per tanti anni altri studiosi ne seguirono, è il caso di dire, le orme, pur con le difficoltà che la ricerca comporta<sup>90</sup>.

Così come altri "segni", l'"orma" costituiva un distintivo opera dei pellegrinaggi che seguivano percorsi penitenziali e devozionali il cui fine era soprattutto l'incontro diretto, "tattile", con le reliquie dei martiri<sup>91</sup> per chie-

---

<sup>89</sup> Dapprima, elencando le sole prime tre chiese, una delle quali oggetto della mia Tesi di laurea, in cui furono distinte fin dal 1980, ebbi modo di scrivere "Il che lascia presumere che una più attenta osservazione potrà consentire di rilevarne anche in altri siti.", cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria di Tergu*, cit., p. 50, ed in seguito "Pertanto, quanto andrò a dire vuole avere il solo intendimento di dare un'informazione su queste presenze che, comunque, si vanno sempre più documentando e stimolarne lo studio sistematico.", cfr. G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini*, cit., p. 498.

<sup>90</sup> Non facile è poterle documentare e quantificare. Innanzitutto raggiungere il sito, talora ubicato in zone impervie che "costringono" al pellegrinaggio a piedi; poter accedere anche all'interno, richiedendo eventuali permessi e disponibilità per l'apertura. E poi individuarle nelle pietre dei paramenti murari, pavimenti, ipogei. Pietre spesso degradate dall'azione dell'uomo o da fattori naturali. Ricordo il viaggio a Cagliari per verificare quella che agli occhi dell'allora laureanda – oggi dott.ssa Stefania Costa, autrice della Tesi di laurea "Seguendo le orme dei pellegrini - Itinerari di pellegrinaggi in Sardegna", discussa con la prof.ssa Barbara Fois, A.A. 2005-2006 – pareva un'"orma" incisa nel bianco calcare della facciata della basilica di Bonaria, il cui perimetro era però "disegnato" dall'alveolizzazione del concio. Ed ancora, la difficoltà di poter raggiungere le parti più alte e nascoste, la necessità di fruire di luce radente e quant'altro. Anche se, forse, un ausilio potrebbe oggi offrirlo la tecnologia, magari con l'utilizzo dei droni. Lavoro che, soprattutto, necessità di tempo, per attuare una capillare catalogazione supportata da documentazione grafica e fotografica che solo le Istituzioni potrebbero compiutamente realizzare e opportunamente far conoscere al fine di apprezzare questo patrimonio culturale, manifestazione di religiosità e arte popolare, testimonianza del nostro passato e per ciò stesso meritevole d'essere rispettato e conservato. Ma anche, correttamente distinguere, tenendo in considerazione quanto successo nel corso dello scavo archeologico di un'area frequentata fin dalla Prima Età del Bronzo nel Monte San Giovanni di Viddalba (SS) che, in seguito alla rimozione di materiali di crollo, ha restituito alla luce un ambiente databile al XII-XIV secolo destinato alla produzione di olio di olive selvatiche e di lentischio, con un piano di lavoro inclinato formato da uno strato di materiale inerte ricoperto di calce, sul quale sono state evidenziate "orme", profonde e ben definite sì, ma ... prodotte dai calzari dei lavoranti, cfr., G. PITZALIS, *Viddalba, Monte San Giovanni. Uno sguardo sul medioevo*, in «Almanacco di Gallura» n. 10, 2002-2003, Sassari, Giovanni Gelsomino Editore, 2003, pp. 95-102.

<sup>91</sup> In Sardegna, oltre i luoghi sacri situati nei punti estremi del grande asse viario (S. Saturno, S. Restituta e S. Lucifero a Cagliari, i Tre Martiri Turritani Gavino, Proto e Gia-

derne l'intercessione d'una grazia o per manifestarne la gratitudine dopo averla ricevuta. Le reliquie costituivano, infatti, per i luoghi che le conservavano, delle tranquillanti presenze.

Al proposito sono documentati i viaggi del giudice o re di Torres Gonnario II<sup>92</sup>, che nel 1147, in occasione della seconda crociata, partì per un pellegrinaggio in Terrasanta, durato ben tre anni<sup>93</sup>, nel corso del quale pas-

---

nuario a Porto Torres, S. Simplicio ad Olbia) erano visitati anche altri santuari ubicati sia lungo le coste sia all'interno dell'Isola (S. Efsio a Nora, S. Antioco a Sulci, S. Giorgio a Suelli, S. Lussorio a Fordongianus, S. Lussorio a Selargius, ecc.). Ad incrementare le forme di pellegrinaggio contribuirono anche le *Passio*, storie intessute di leggende, dei santi martiri locali. Per quanto attiene la Sardegna si veda P.F. CIOMEI, *Gli antichi martiri della Sardegna*, Alghero, Edizioni Poddighe, 1996.

<sup>92</sup> Notizie dal 1116 al 1153. Cfr. L.L. BROOK, F.C. CASULA, *Casate indigene*, cit., pp. 187-197, tav. V, lemma 26. Di questo illustre personaggio ho avuto modo di portare a conoscenza dell'esistenza d'un suo sigillo conservato, unitamente a due frammenti epigrafici, nei depositi del Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari, tutti provenienti da uno scavo effettuato nel santuario di S. Maria di Tergu, cfr. G. DORE, *Un sigillo del giudice Gonnario di Torres*, in «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», vol. LXXXVI, Milano, Società Numismatica Italiana, 1984 pp. 75-90; G. DORE, *Tergu (Sassari). Bolla plumbea di Gonnario di Torres*, in «Bollettino di Numismatica» del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, nn. 2-3, gennaio-dicembre, Roma 1984, p. 365; G. DORE, *Frammenti epigrafici medioevali ritrovati presso la chiesa di S. Maria di Tergu*, in «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», vol. LXXXIX, Milano, Società Numismatica Italiana, 1987, pp. 179-186, in particolare sul sigillo pp. 179, 180, 185; G. DORE, *Appunti su alcuni sigilli di giudici sardi erroneamente attribuiti*, in «Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini», vol. XCIII, Milano, Società Numismatica Italiana, 1991, in cui, tra l'altro, ho evidenziato il palese errore che distorce la conoscenza storica, già così lacunosa, del periodo giudiciale in Sardegna allorquando, a causa di un probabile refuso in P. TOLA, *Dizionario Biografico degli Uomini Illustri di Sardegna*, v. III, Cagliari, Tipografia Chirio e Mina, 1837-8, p. 345, all'immagine di un sigillo di Torchitorio II re di Cagliari corrisponde quella del "Sigillo esistente nel diploma del 3 marzo 1236, sottoscritto da Ubaldo e Adelasia sovrani di Torres e di Gallura", che, però, di fatto è il *signum* dell'archivista apostolico Nicolaus Ferentinus (ma purtroppo il refuso fu ripetuto), come ho avuto modo di esporre nel corso del Convegno "Adelasia regina di Torres. La donna nel Medioevo", nell'ambito della manifestazione "Spazio e Suono" 10<sup>a</sup> edizione, Basilica di S. Gavino a Porto Torres, 24-31 ottobre 1995, cfr. G. DORE, *Precisazioni in merito al sigillo ...*, in «Sardegna Antica: culture mediterranee», n. 23, a. XII, Nuoro, C.S.C.M., 2003, pp. 13 s., dove, finalmente, le didascalie corrispondono alle immagini. Gli oggetti sono oggi esposti nella Sala Medioevale dello stesso Museo, cfr. R. CAPRARA 1986, *Tarda Antichità e Medio Evo*, in FULVIA LO SCHIAVO (a cura di), *Il Museo Sanna in Sassari*, Cinisello Balsamo (MI) 1986, pp. 169-184, in particolare pp. 169 e 172; D. ROVINA, *La Sezione Medioevale del Museo "G.A. Sanna" di Sassari*, Piedimonte Matese (CE) 2000, p. 89, fig. a p. 94.

<sup>93</sup> Il giudice-re poté partire dopo il completamento della facciata della chiesa di S. Maria di Tergu (se si accoglie l'ipotesi avanzata in G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria ecc.*, cit.,

sò per il monastero di Montecassino<sup>94</sup> e in Sicilia<sup>95</sup>, mentre al ritorno, incontrò in Puglia<sup>96</sup> l'abate del monastero di Clairvaux Bernardo che imprese la svolta decisiva alla sua vita<sup>97</sup>, proseguendo quel pellegrinaggio verso la Francia soggiornando a Luni<sup>98</sup> lungo la *Via Francigena*<sup>99</sup> e punto d'incontro con la *Via Francigena del mare*<sup>100</sup> e la *Via Romea*<sup>101</sup>, passando

---

p. 32), ed aver abdicato in favore del figlio e successore Barisone II (P. TOLA, *Codex Diplomaticus Sardiniae*, I, Torino, Stamperia reale, 1861, doc. LVI, p. 216), sebbene sia più giusto parlare di co-reggenza se Gonnario, al ritorno dalla Terra Santa, emanò atti ancora nel 1151 e riconfermò le donazioni a Montecassino nel 1153.

<sup>94</sup> Per confermare le donazioni dei predecessori e dei sudditi (cfr. A. SABA, *Montecassino*, cit., p. 42, doc. XXVI Appendice, p. 183). Va da sé pensare che lungo il percorso, il religiosissimo giudice non tralasciasse di passare per l'altra ambita meta di pellegrinaggio, Roma, e come lui altri conterranei, forse non molti in quei tempi, tenuto conto degli alti costi di un viaggio per lunga tratta percorribile solo via mare, ma comunque partecipi di quei percorsi penitenziali la cui rotta fra la Sardegna e la Penisola italiana meriterebbe d'essere aggiunta nella mappa pubblicata da R. STOPANI, *Provenienze dei pellegrini e itinerari romipeti all'epoca dei primi giubilei*, in L. D'ARIENZO (a cura di) *Gli Anni Santi nella Storia*, Atti del Congresso Internazionale promosso dalla Deputazione di Storia Patria per la Sardegna e dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, Cagliari 16-19 ottobre 1999, Cagliari, Edizioni AV, 2000, cit., pp. 355-369, pp. 367-8, tav. a p. 369.

<sup>95</sup> Per visitare l'Ospedale di S. Giovanni d'Oltremare, fondato a Messina dalla madre, Marcusa de Gunale (cfr. A. BOSCOLO, A. SANNA, *Libellus Judicium Turritanorum*, Cagliari, S'Ischiglia, 1957, p. 47; P. TOLA 1861, *Codex*, cit., tomo I, doc. XXI, p. 192), moglie del giudice Costantino, cfr. L.L. BROOK, F.C. CASULA, *Casate indigene*, cit., tav. V, lemma 14.

<sup>96</sup> "Secondo la coeva cronaca di Erberto e il seriore *Libellus Judicium Turritanorum*..." scrive R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 151.

<sup>97</sup> Decisivo fu l'incontro con Bernardo di Chiaravalle se al suo ritorno in Sardegna fondò e donò all'Ordine monastico del futuro santo il cenobio di S. Maria di *Caputabbas* o di Corte, cfr. A. BOSCOLO, A. SANNA 1957, *Libellus*, cit., p. 15, decidendo quindi di condurre a termine l'esistenza nel monastero di Chiaravalle.

<sup>98</sup> Al confine fra la Toscana e la Liguria, ospite nel Castello dei Malaspina che nel giudicato di Torres possedevano castelli e vasti territori.

<sup>99</sup> Il cammino penitenziale che dall'Europa settentrionale attraversava la penisola italiana ricalcando a sud il tracciato della Via Appia per poi proseguire lungo l'Appia Traiana (cfr. R. STOPANI, *La via Francigena del sud. L'Appia Traiana nel Medioevo*, Firenze, Le Lettere, 1992) e nella sua diversione in direzione di altri luoghi sacri, in particolare il santuario di San Michele Arcangelo sul monte Gargano (cfr. ID., *La via Francigena del sud: via dell'Angelo e cammino per la Terrasanta*, in «De strata francigena. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del medioevo», VIII/1, Firenze, Centro Studi Romei, 2000, pp. 55-71).

<sup>100</sup> Dalla testimonianza documentaria tramandata dall'abate islandese Nikulas Munkathvera, che dal 1151 al 1154 intraprese un viaggio di pellegrinaggio verso Roma e la Terra Santa, s'apprende "che a Luni convergono le strade provenienti dalla Spagna e

per S. Martino di Tours prima di raggiungere il monastero di Clairvaux dove Bernardo gli presagì la vocazione<sup>102</sup> e, dopo l'abdicazione al trono, visse santamente il resto dell'esistenza, meritandosi il “culto immemorabile” di Beato nell'Ordine Cistercense<sup>103</sup>, rappresentato nell'affresco nella chiesa della SS. Trinità di Saccargia a Codrongianos (SS)<sup>104</sup>. Ed ancora i viaggi di Pietro III de Bas d'Arborea, che andò a Gerusalemme tre volte<sup>105</sup>, del curatore dell'Anglona Petru de Serra detto *de Jerusale*<sup>106</sup> probabilmente per aver effettuato un viaggio in Terrasanta<sup>107</sup> e di Furatu de Barca che fece una donazione alla chiesa di S. Pietro di Silki *cando andauat ad Jerusalem*<sup>108</sup>.

Pellegrinaggi documentati, come lo sono quelli interni all'Isola, che favorirono le numerose concessioni d'indulgenza alle sue chiese<sup>109</sup>, anche

---

dalla terra di S. Jacopo. Luni costituiva dunque il punto di convergenza di due percorsi ben distinti: quello della via convenzionalmente definita *francigena*, che, valicate le Alpi, toccava Pavia, Piacenza e Luni, e l'altro, costituito dal reticolo viario delle strade della costa ligure, che ben a ragione può essere indicato come *Via Francigena del mare*”, cfr. V. BASSO, *Per una microstoria del pellegrinaggio. Presenze di pellegrinaggio tra Levanto e Genova*, in F. BULGARELLI, A. GARDINI, P. MELLI (a cura di), *Archeologia dei pellegrinaggi in Liguria*, Savona, Marco Sabatelli Editore, 2001, pp. 87-92, p. 87.

<sup>101</sup> Strada che conduceva i pellegrini verso Roma, detta anche romana o romipeta.

<sup>102</sup> P.F. CIOMEI, *I Santi della Sardegna*, Sassari, Edizioni Poddighe, 2001 (1ª ed. 1998), pp. 60 s.

<sup>103</sup> ID., *I Santi*, cit., p. 62.

<sup>104</sup> Cfr. G.G. CAU, *Il Beato Gonnario Giudice di Torres nell'affresco della SS. Trinità di Saccargia*, in «Sardegna Antica: culture mediterranee», n. 53, giugno, Nuoro, CSCM, 2018, pp. 13 ss.

<sup>105</sup> Cfr. C. ZEDDA, *La figura di Mariano IV d'Arborea attraverso la lettura dei Processos contra los Arborea*, in “Quaderni Bolotanesi”, vol. 23, Cagliari 1997, pp. 235-250, p. 243, nota 15.

<sup>106</sup> Cfr. G. BONAZZI, *Il Condaghe di San Pietro di Silki*, Sassari-Cagliari, Giuseppe Dessì Editore, 1900, pp. 27 s., doc. 96; p. 78, doc. 302; R. DI TUCCI, *Il Condaghe di San Michele di Salvenor. Testo inedito*, Cagliari, Tipografia G. Dessì, 1912, p. 70, doc. 243.

<sup>107</sup> M. RASSU, *Ipotesi sui Templari in Sardegna*, Cagliari, Artigianarte editrice, 1996, p. 13; P.F. CIOMEI, *I Santi*, cit., p. 60.

<sup>108</sup> Cfr. G. BONAZZI, *Il Condaghe di San Pietro*, cit., p. 67, doc. 263; cfr. M. RASSU, *L'Ordine*, cit., p. 51, nota 12.

<sup>109</sup> L. D'ARIENZO, *La Sardegna e il pellegrinaggio in epoca medioevale e Le chiese sarde della perdonanza*, in L. D'ARIENZO, G. ALTERI (a cura di), *Le medaglie pontificie degli Anni Santi. La Sardegna dei Giubilei*, Catalogo della Mostra (Cagliari 10 ottobre 1999-9 gennaio 2000), Cinisello Balsamo, Silvana Ed., 2000, pp. 156-165, citato in P.B. SERRA, *Segni e oggetti del pellegrinaggio*, cit., p. 453.

con riferimento specifico ai “graffiti in forma di plantare lasciati dai pellegrini nei conchi di numerose chiese medioevali, che paiono testimoniare il passaggio dei fedeli alla ricerca della redenzione dell’anima”<sup>110</sup>.

### “Orme” fuori dalla Sardegna

Le sopraggiunte segnalazioni di “orme” dall’Abruzzo<sup>111</sup>, soprattutto in chiese lungo i percorsi della transumanza, affievolivano l’iniziale seppur titubante convincimento che costituissero una peculiarità dei percorsi penitenziali in Sardegna e comunque di pellegrini sardi, ma il ritrovarle poi anche in Piemonte, faceva vacillare ancor più le supposizioni. Sembrava che ormai ci sarebbe voluto un santo per avallare ancora quest’ipotesi e guarda caso, un nesso con la Sardegna chi scrive pensò di trovarlo in Sant’Eusebio, martire sardo venerato soprattutto in Piemonte<sup>112</sup>. Peraltro, pareva concorrere a supportare l’ipotesi del legame fra “orme” e pellegrini sardi anche in questa regione dell’Italia settentrionale il suddetto viaggio di Gonnario di Torres verso la Francia. Casualità? Può darsi.

Così ci si chiese se, magari, a questi pellegrini e altri conterranei si dovessero le “orme” documentate fuori della Sardegna<sup>113</sup>.

In ogni modo, poiché la prosecuzione degli studi sta dimostrando che quantunque ritrovate in gran numero nell’Isola le “orme” non costituiscono il simbolo distintivo dei pellegrini sardi e non a loro debba attribuirsi la

---

<sup>110</sup> ID., *Presentazione*, in L. D’ARIENZO (a cura di), Atti del Congresso Internazionale “Gli Anni santi nella Storia” promosso dalla Deputazione di Storia Patria per la Sardegna e dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, Cagliari 16-19 ottobre 1999, Cagliari, Edizioni AV, 2000, p. XI.

<sup>111</sup> Di cui ringrazio l’amico Mario Arnaldi.

<sup>112</sup> Sant’Eusebio, Vescovo di Vercelli e martire (le spoglie riposano nella parrocchiale), patrono della regione Subalpina, venerato in tutta l’Italia settentrionale ed in particolare in Piemonte. Numerose le località e le chiese che gli sono intitolate, molte di quest’ultime riferibili ai secoli VIII-IX e forse anche precedenti, fondatore dei Santuari del Sacro Monte di Crea, nel Monferrato, e di Oropa a Biella, diramazioni della *Via Francigena*. “Uno dei Santi più insigni della Chiesa e autentica gloria della Sardegna” in cui nacque alla fine del III o ai primi del IV secolo, distinguendosi nella lotta all’Arianesimo unitamente al coregonale S. Lucifero, S. Dionigi da Milano ed altri, cfr P.F. CIOMEI, *I Santi*, cit., p. 11. Non essendo stato “ucciso per non farne un martire” il suo nome non figura in p. F. CIOMEI, *Gli antichi martiri*, cit. Sarà “la Chiesa vercellese riconosciuta dalla Chiesa di Roma e dalla liturgia” a dargli il titolo di martire per l’esilio e le vessazioni subite, cfr. *Santuario B.V. di Crea (Monferrato)*, Genova, Arti Grafiche B.N. Marconi, 1990, s.n.p.

<sup>113</sup> Un’ulteriore relazione con l’Isola si trova a Cella Monte (AL), nel cui territorio esiste anche la località denominata “Sardegna”.

diffusione fuori dai suoi confini<sup>114</sup>, se ne dovrà dedurre che, comunque, sia palesemente rappresentativo del pellegrinaggio e testimoni, quindi, un circuito penitenziale che doveva indubitabilmente includere la Sardegna, comprendendo quindi viaggi sia oltre i suoi confini, verso altre terre al di là del mare, e sia dalle sue coste verso le località del più profondo entroterra. Costatazione che implicherebbe la necessità di unire la Sardegna alla Penisola, all’Europa e anche oltre, nelle mappe dei percorsi del pellegrinaggio seguendo il “filo d’Arianna”, l’“orma” quindi, che le collega e, magari, scoprire il motivo di questa sua presenza nel tempo e nei luoghi pur così lontani.

Sardegna che per posizione geografica, allo stato attuale delle conoscenze, sembra costituire l’epicentro della diffusione delle “orme” nell’area del Mediterraneo.

Come visto, oltre le “orme” raffigurate sui paramenti murari esterni ed interni delle chiese elencate, sono documentati in questi stessi ed altri edifici sacri piemontesi numerosi diversi “segni”, in larga parte già visti in Sardegna<sup>115</sup>, unitamente a testimonianze più moderne “di memorizzazione collettiva d’eventi di rilevanza locale e generale”<sup>116</sup>. È grazie ad essi che si è avuto modo d’evidenziare non solo i numerosi confronti proposti in questa sede, ma anche di ribadire la necessità che quest’argomento diventi oggetto di più approfondito studio.

È superfluo rimarcare l’importanza documentaria di queste manifestazioni espressive, forme d’arte quindi, per la cui realizzazione è sufficiente uno strumento dalla punta adeguatamente dura atta a scalfire il supporto lapideo, uno stilo, nell’appropriata duplice accezione di penna e pugnale.

---

<sup>114</sup> Cfr. G. PIRAS, *Le epigrafi, i segni lapidari e i graffiti*, in M. MILANESE (a cura di), *Villaggi e monasteri. Orria Pithinna. La chiesa, il villaggio, il monastero*, Firenze, All’Insegna del Giglio, 2012, pp. 63-112, p. 94.

<sup>115</sup> Allo stato attuale delle indagini nell’Isola sembrano mancare “gli strumenti del lavoro contadino, utilizzabili al bisogno come armi”, il “filetto” – anche se qui troviamo sorta di scacchiere – i “profili di mani”, elencati in C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 22, ma è da rimarcare che l’indagine da me condotta è stata essenzialmente rivolta alle “orme” perciò sebbene in qualche maniera, soprattutto all’inizio della ricerca, n’abbia fatto cenno, gli altri segni non furono tenuti in particolare considerazione e quindi l’eventuale loro documentazione necessiterebbe di una nuova ricognizione.

<sup>116</sup> Sotto il titolo “Piccola - grande storia” sono state raccolte iscrizioni che denunciano della sempre maggiore transizione alla forma scritta, segno d’una più diffusa alfabetizzazione (cfr. *ibidem*, p. 21, figg. alle pp. 67-77) anche se il trovarle talvolta accompagnate da graffiti che raffigurano l’evento doveva avere lo scopo di renderlo comprensibile pure agli analfabeti ancora ai primi del ’900.

Testimonianze tramandateci da lontane comunità di cui si tenta d'interpretare, senz'esservi, purtroppo, ancora compiutamente riusciti, quanto i loro autori intesero comunicare dell'ambito religioso e civile in cui vivevano. Pochi tratti dai quali emerge il simbolismo proprio del tempo, pervaso di contenuti semantici con valenze di misticismo, mistero, preghiera, invocazione, dedizione, ex-voto, sensazioni, credenze, leggende, sacrifici, privazioni, pericoli, ma anche di storia e cronaca, descrivendo con la sintesi delle immagini avvenimenti che lo scritto non avrebbe al tempo consentito ai più di capire o, ancora, di carattere utilitaristico, cui spesso si frammischiano espressioni narcisistiche dei giorni nostri. Umili testimonianze di fede che quei lontani pellegrini ritennero di eternare incidendole sulle pietre che il trascorrere del tempo, le condizioni climatiche e, più spesso, l'ignoranza degli uomini contribuisce a far scomparire. Da qui il dovere di preservarle e conservarle, quantomeno per mezzo della documentazione, peraltro già avviata da chi scrive, con la consapevolezza di doverle consegnare a chi domani saprà meglio comprenderle ed apprezzare, possibilmente non solo attraverso schede, disegni, fotografie e filmati ma, soprattutto, con calchi che le restituiscano così com'è dato oggi vederle, destinati, in luogo degli originali, allo studio ed all'esposizione<sup>117</sup>. Un tesoro imprevisto del quale, oltre l'aspetto storico, religioso e, perché no? artistico, la Sardegna – ma oggi è il caso di dire ogni luogo in cui siano presenti – dovrebbe saper cogliere anche quello economico, creando degli itinerari turistici alternativi e non meno attraenti delle incantevoli coste che, unitamente a queste testimonianze di fede, scoprono quel mondo atavico e affascinante ancora vivo negli usi e costumi del suo entroterra, una sorta di moderno pellegrinaggio<sup>118</sup>.

“*Le pietre parlano*” titola un noto libro<sup>119</sup>, a noi non resta che imparare ad ascoltarle per tentare di capirne il linguaggio, prima che l'azione del

---

<sup>117</sup> Della bontà dei risultati di quest'operazione testimonia quanto realizzato in occasione della serie d'esposizioni della Mostra itinerante cui s'è fatto cenno. Ringrazio ancora per l'amichevole disponibilità il restauratore Marco Frau. Naturalmente una capillare ed efficace documentazione comporta tempi e costi che, pur con tutta la passione, è difficile affrontare da soli ed è per ciò che rivolgo l'appello alla prodigalità delle istituzioni ed al mecenatismo privato affinché favoriscano il proseguimento della ricerca e lo studio i cui risultati concorreranno alla migliore conoscenza del nostro passato.

<sup>118</sup> Come quello effettuato dai membri dell'Associazione Iubilantes di Como, giunti in Sardegna, mi disse la cortese Presidente Ambra Garancini, incuriositi dal mio scritto sulle “orme”, per visitare alcune delle chiese che le presentano ed ai quali ho così avuto modo di esporre in anteprima i risultati delle nuove ricerche, un cui sunto mi chiesero gentilmente di poter pubblicare nel loro Annuario 2007, cfr. G. DORE, *Forme d'orme*, cit.

<sup>119</sup> S. MOSCATI, *Le pietre parlano*, Milano, Club Degli Editori, 1978.

tempo e l'incuria e l'ingiuria degli uomini le rendano mute” avemmo modo di scrivere argomentando sulla decorazione architettonica della chiesa di Tergu<sup>120</sup> e oggi ci rendiamo conto di quanto ciò maggiormente s'attagli ai graffiti in esame. Se quell'ornamentazione costituisce, infatti, il linguaggio figurativo suggerito ai lapicidi dai prelati al fine di fungere da tramite per educare il popolo illetterato ai dettami della Chiesa<sup>121</sup> e quindi più facilmente comprensibile, il linguaggio dei graffiti può assimilarsi ad un più ingenuo idioma vernacolare. Oltre il segno si dovrà individuarne “il” o “i” significati, palesi o reconditi, attraverso l'analisi di una rigorosa documentazione tecnica e critica<sup>122</sup> che ne ricerchi le origini, i nessi, i confronti anche con le peculiarità dei siti. Restando nella metafora si può aggiungere “sono i reperti, a questo punto, che vanno interrogati e resi per quanto possibile eloquenti”<sup>123</sup>.

### **Segni e simboli**

L'indagine indirizzata alla ricerca delle “orme” dei pellegrini, non solo ha stimolato lo scambio d'informazioni ma ha consentito d'osservare la presenza in Sardegna – e anche oltre i suoi confini – di numerosi altri multiformi graffiti. “Di-segni” che si è cominciato a studiare e documentare sia per le proprie intrinseche valenze e sia per le eventuali reciproche relazioni, in particolare con le stesse “orme”, con l'auspicio che nuovi studi potessero farne meglio comprendere i significati, come peraltro sta avvenendo.

Una miniera in proposito è la chiesa di S. Pietro di Zuri.

Sono graffiti dalle forme più disparate, di soggetto figurativo o geometrico-astratto dal significato spesso ancora misterioso. Oltre le “orme” del pellegrino, alle quali chi scrive ha prevalentemente dedicato lo studio, si è

---

<sup>120</sup> G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 53.

<sup>121</sup> “Un patto non scritto legava il vescovo, l'artista e i fedeli: che queste immagini dovessero essere facilmente comprensibili”, S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 1979, p. 203.

<sup>122</sup> “... vorrei che fosse chiaro che laddove non si è conosciuto l'edificio o l'oggetto direttamente, non se ne può rendere indiretta testimonianza attraverso immagini fotografiche...”, P. SANPAOLESI, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa, Nistri-Lischi, 1975, p. 133 s.

<sup>123</sup> C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma, De Luca Editore, 1962, p. 10.

avuto modo di documentare in Sardegna, ma a lavoro già avanzato, anche altre figure alle quali comunque si è peraltro già accennato anche per i possibili confronti con altre realtà.

Figure umane più o meno stilizzate, o antropomorfe<sup>124</sup>, o, ancora, somatoglifi<sup>125</sup>.

Figure d'animali o zoomorfe<sup>126</sup>, cavalli, uccelli (simbolo di Cristo o dell'anima o dell'aria)<sup>127</sup>, pesci (dal greco *Ichthys* considerato acrostico della parola *Iesoūs Cristós Theoū Hyiós Sotèr* "Gesù Cristo salvatore di Dio" simbolo di Cristo)<sup>128</sup>.

Elementi vegetali o fitomorfi: rami di palme<sup>129</sup> (simbolo di vittoria<sup>130</sup>, talvolta posti accanto ad iscrizioni, potrebbero, forse, rappresentare il segno distintivo di qualche pellegrino che andò a Gerusalemme), sono stati definiti anche figure "alberiformi, albero simbolo di fecondità, di vita in evoluzione e di

---

<sup>124</sup> Sono documentate anche nelle chiese piemontesi di S. Giorgio ad Aramengo (AT), cattedrale di S. Evasio a Casale Monferrato (AL) e della Madonna delle Grazie a Fubine (AL), con un profilo del secolo scorso, cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 53, p. 54, figg. 1, 2, 3, 4.

<sup>125</sup> Intagli, concavità raffiguranti parti anatomiche del corpo umano, in particolare gli arti.

<sup>126</sup> Raffigurazioni zoomorfe sono state documentate anche in Piemonte nella parrocchiale di S. Giovanni Battista a Ponzano (AL) (uccellino), nelle chiese di S. Marziano a Viarigi (AT) (quadrupedi con lunga coda), S. Giorgio e Madonna delle Grazie a Casorzo (AT) (un leone? in un concio di riutilizzo, disposto capovolto), Ss. Nazario e Celso a Montechiaro d'Asti (cavallo), cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 52, figg. 1,2,3,4.

<sup>127</sup> Cfr. L. IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli*. seconda parte, *Animali e creature fantastiche*, in S. ZUFFI (a cura di), *Losapevi dell'arte* (collana), Roma, Electa Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, p. 104.

<sup>128</sup> Cfr. *Ibidem*, *Pesce*, p. 156.

<sup>129</sup> Similari raffigurazioni sono documentate in alcune chiese piemontesi: S. Marziano a Viarigi (AT), Ss. Cosma e Damiano a Sinaccio, Ozzano (AL), S. Michele a Moletto (Ottiglio, AL), cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., fig. a p. 48; p. 49, figg. 1,3,4. Nella modanatura d'un elemento architettonico erratico ritrovato presso la chiesa di S. Maria di Tergu (forse appartenente al primo impianto monastico) sono incise nell'ordine: due rosette, una a sei ed una a cinque petali, un ramo di palma, una rosetta a quattro petali ed altri due rami di palma, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., pp. 166 s., sch. 45, fig. 42.

<sup>130</sup> Il ramo di palma, già per l'antichità Greca e Romana simbolo di vittoria, premio, ricompensa, fu assimilato nella tradizione cristiana quale simbolo della vittoria del fedele, conseguita con la virtù ed il martirio e quindi del premio eterno. Come testimonia la loro presenza nell'iscrizione cristiana con nomi allusivi alla fede (cfr. P. TESTINI, *Archeologia cristiana*, Roma, Desclèe, 1958, p. 370, fig. 160).

ascesa verso il cielo”<sup>131</sup>; rosa celtica<sup>132</sup>, talvolta inclinata, derivata dall’intersecazione della circonferenza esterna, talora ideale ma altre volte realmente incisa, con archi di cerchio formanti sei petali convergenti al centro<sup>133</sup> – denominata anche margherita a sei foglie<sup>134</sup> o esapetala, ma è dato trovarne anche in numero diverso – e talvolta anche altrettanti ottenuti congiungendone le punte con archi contrapposti lungo il perimetro<sup>135</sup> (motivo singolo), oppure per intersecazione di più cerchi (motivo complesso), fiore, costituito da un cerchio con raggi o petali triangolari, (se non da interpretare come stella o sole).

---

<sup>131</sup> C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., didascalia alla fig a p. 48.

<sup>132</sup> Definita anche “rondella celtica”, simbolo del solstizio, porta del cielo, da cui deriva la loro raffigurazione presso le porte.

<sup>133</sup> Motivo ornamentale molto diffuso nella decorazione a bassorilievo nei più diversi materiali (ancor oggi è motivo ricorrente nella decorazione delle cassepanche sarde). Gli esempi del S. Pietro di Zuri richiamano il simbolo della *rondella* o *rosa celtica* inclinata la cui iconografia ha valenza solstiziale, seppure con diversa inclinazione delle foglie, comunque sempre equidistanti fra loro. Esempi ho avuto modo di vedere ad Afrodisias (Turchia) ed è dato trovare nel litostrato a motivi geometrici nella Cattedrale di Grado (cfr. C.L. RAGGHIANI, *Pittura astratta geometrica dei litostrati e delle tarsie marmoree*, in C.L. RAGGHIANI (a cura di) *L'arte bizantina e romanica*, collana L'arte in Italia, vol. II, Roma, Gherardo Casini Editore, 1968, coll. 276-280, fig. 220) e nella lastra per Ilderigo Daghileopa con, forse, il suo ritratto e, certamente, l'autoritratto del Maestro Orso, c. 739, nella chiesa di S. Pietro a Ferentillo, Terni (cfr. ID., *Scultura astratta*, in *L'arte bizantina*, cit., coll. 353-376, figg. 340 e 342).

<sup>134</sup> Gli esemplari piemontesi sono definiti “margherite a sei petali”. Nella cosiddetta torre di S. Quirico ad Odalengo Grande (AL), nella chiesa di S. Giorgio e Madonna delle Grazie a Casorzo (AT) ed in quella di S. Evasio a Casale (AL) due petali sono disposti sulla perfetta verticale; nella chiesa di S. Vitale ad Occimiano (AL) è presente anche a più petali, cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 36, p. 37, figg. 1, 4, 3. Oltre alle rosette affiancate a rami di palme indicate alla nota 139, segnalo ancora quella ad otto petali incisa in uno pseudocapitello nel fianco nord e quelle nei due capitelli d’imposta affrontati, originariamente rivolti verso l’esterno del cenobio, in cui sono vagamente leggibili motivi fitomorfi a foglie disposte a croce entro clipeo, di gusto ancora bizantino, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., pp. 154 s., sch. 39, fig. 37 e, per il secondo, p. 50. Il simbolo della margherita esapetala inscritto entro un cerchio si ritrova anche su steli funerarie, cfr. F. CUMONT, *Recherches*, cit., pp. 225 ss. In Sardegna un esempio è dato vedere nell’iscrizione funeraria del I secolo d.C. proveniente da Ardara ed attualmente a Sassari presso la Soprintendenza Archeologica, belle arti e paesaggio di Sassari e Nuoro, cfr. G. PIRAS, *Un miles*, cit., p. 1547, nota 48 e figg. 1, 2.

<sup>135</sup> L’esemplare nella chiesa di S. Giorgio e Madonna delle Grazie a Casorzo (AT) è definito “margherita a sei petali tracciata col compasso, inscritta in cerchio decorato”, i petali correnti lungo la circonferenza presentano, infatti, incisioni parallele all’arco di cerchio interno, cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 37, fig.2.

Cuore, con profilo a forellini ravvicinati.

Segni astrali: stelle a cinque punte<sup>136</sup>; stella o sole, costituito da un cerchio con raggi o petali triangolari (se non da interpretare come fiore)<sup>137</sup>, poiché “nell’iconografia simbolica la stella serve ad indicare sia il concepimento che la nascita”<sup>138</sup>, il riferimento alla Madonna è palese; ma la stella ad otto punte è anche simbolo equinoziale = porta del cielo (per ciò viene raffigurata presso alcuni ingressi)<sup>139</sup>.

Misuratori del tempo: orologi solari o meridiane<sup>140</sup> con raggi liberi o compresi entro riquadro o cerchio o semicerchio; clessidre; “X” (sintesi di quelle? O iniziale della parola greca Cristo?).

Croci: latine, talvolta pomate<sup>141</sup> – una delle quali coi pomi circoscritti e bracci attraversati da un triangolo equilatero con vertice all’incrocio delle

---

<sup>136</sup> Anche questo segno è presente in Piemonte nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano a Sinaccio (Ozzano, AL), nelle parrocchiali di S. Sebastiano a Serralunga di Crea (AL), nella cattedrale di S. Evasio a Casale (AL), e nelle altre chiese di S. Quirico a Treville (AL) e di S. Michele a Moletto (Ottiglio, AL), cfr. *ibidem*, p. 38, p. 39, figg. 1, 2, 3, 4, che nella didascalia alla prima immagine scrive: “La stella a cinque punte è un segno astrale di antica origine (compare a Cuma nel VII secolo a.C.), detto anche pentagramma, pentacolo o pentalfa dai pitagorici; ha acquisito nel tempo significato esoterico, apotropaico, alchemico, connesso all’iniziazione massonica. Può essere disegnato a tratto continuo con una linea unica spezzata, per cui talora è indicato come “nodo senza fine”. Se tracciato in modo geometricamente regolare vi si riconosce il rapporto della sezione aurea. La facilità con cui si apprende fin da bambini la sua esecuzione a mano libera potrebbe in parte giustificare la diffusione”. Infatti, oltre che in Sardegna, avevo avuto modo d’osservarlo anche nello stipite del portale nel fianco destro della chiesa di S. Francesco a Guardiagrele (CH), grazie alla foto inviata dall’amico Mario Arnaldi, scattata nel corso delle sue ricerche sulle meridiane.

<sup>137</sup> Alcune formelle intarsiate incastonate nella facciata di S. Maria di Tergu sono invece costituite da astro centrale con corona circolare anch’essa raggiata a triangoli, ad otto (in un caso con sette all’interno) o sedici raggi, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., pp. 121 ss., sch. 25, fig. 23; p. 128 s., sch. 27, fig. 25; pp. 136 s., sch. 31, fig. 29; pp. 140 s., sch. 33, fig. 31.

<sup>138</sup> Cfr. FULCANELLI, *Il mistero delle cattedrali*, Roma Edizioni Mediterranee, 1972, p. 60.

<sup>139</sup> Così scrive C. VALDAMERI, *Il computo del tempo e l’architettura medievale. Rapidi accenni*, cfr. <https://spazioinwind.libero.it/iconografia/computoita.htm>. (consultato il 3/dicembre/2022).

<sup>140</sup> A detta dello studioso Mario Arnaldi, la Sardegna ne conterebbe 58, un numero considerevole rispetto alle altre regioni italiane, cfr. M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., p. 15, tab. a p. 246.

<sup>141</sup> Esempi anche nelle chiese piemontesi di S. Germano ad Ottiglio (AL) e S. Michele a Moletto (Ottiglio, AL), S. Quirico a Treville (AL), cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 26, p. 28, figg. 1, 2.

aste –, potenziate, patenti<sup>142</sup>, papali, di Lorena, di S. Andrea o, più spesso, greche, anch’esse talora con bracci terminanti nelle forme suddette, e di Malta, talvolta inscritte entro cerchi o riquadri, in un caso posta all’apice superiore di una C o, ancora, a Tau, mentre recentemente sono state segnalate anche croci su asce bipenni<sup>143</sup>.

Scudi crociati<sup>144</sup>.

Calici dalle forme più diverse (forse con riferimento al calice dell’Ultima Cena, il Sacro Graal, simbolo del sangue e del sacrificio di Cristo divenuto per la sua valenza mistica e filosofica anche simbolo dell’irraggiungibile cui mira il fedele, pur attraverso l’avventura e dure prove quali comporta il pellegrinaggio e perciò stesso sinonimo di redenzione).

---

<sup>142</sup> È documentata anche in Piemonte, nella chiesa di S. Giorgio e Madonna delle Grazie a Casorzo (AT). Agli estremi dei bracci corti della croce patente le lettere *GBG*, alla base di quello lungo un teschio con le tibie incrociate sotto il quale “si riconoscono le lettere onomastiche *L M*. Il teschio è un simbolo di origine medioevale” cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 27, fig.3 È da osservare che l’allegoria del solo teschio alla base della croce ad indicare il Calvario o Golgota, “luogo del cranio” in cui sarebbe stato sepolto Adamo che il sangue del Cristo redime dal peccato originale, ha origini nell’iconografia bizantina. Come è dato vedere nella Crocifissione musiva del sec. XI nel nartece del Monastero ortodosso di Hosios Lucas in Grecia, cfr. A. GUIGLIA GUIDOBALDI, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1996, pp. 219-224, p. 223; [D. FORMATO] FOR.D, *Iconografia Prebizantina Bizantina e Postbizantina*, in particolare il capitolo “Crocifissione di Cristo”, p. 234, fig. 226, cfr. [https://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2020/12/Iconografia\\_Prebizantina\\_Bizantina\\_e\\_PostbizantinaDomenico-FormatoR.pdf](https://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2020/12/Iconografia_Prebizantina_Bizantina_e_PostbizantinaDomenico-FormatoR.pdf) (ultimo accesso 22-02-2023). O nel ciclo musivo datato al sec. XII della Vita di Cristo, nelle scene della “Crocifissione” e della “Discesa dalla Croce” del Duomo di Monreale, *Ibidem*, p. 234, fig. 222. Ancora, l’allegoria si ritrova nel suppedaneo della Croce dipinta nella miniatura del sec. XIII, contenuta nel Messale di Perugia (o di Acri, per la sua provenienza dalla località conquistata dai Crociati), cfr. *ibidem*, p. 236, fig. 227. In Italia, tra le prime raffigurazioni in campo scultorio vediamo la “Crocifissione” del pulpito del Battistero di Pisa, opera di Nicola Pisano, finito nel 1260, cfr. G.C. ARGAN, *Storia dell’arte italiana*, Firenze, Sansoni Editore, v. 1, 1980, pp. 337 ss., figg. 353, 354; mentre, in quello pittorico (tempera su tavola), nel suppedaneo del “Crocifisso” di Giotto, datato dal 1290 al 1300, in S. Maria Novella a Firenze, cfr. E. BACCHESCHI, *L’opera completa di Giotto*, Milano, Rizzoli Editore, 1966, pp. 95 s., sch. 49, tav. I, cui è affine il “Crocifisso”, datato al 1317, proveniente dalla cappella degli Scrovegni oggi nei Musei Civici di Padova, cfr. *ibidem*, p. 111, sch. 114, tav. XLIII.

<sup>143</sup> “... nell’alzato dei perimetrali della chiesa” di S. Giovanni di Tramatzia (CA), P.B. SERRA, *Segni e oggetti*, cit., p. 452, nota 58.

<sup>144</sup> Anche in Piemonte sono stati documentati scudi crociati “di forma trecentesca” incisi in un gran blocco, forse architrave del campanile di una chiesa preesistente, oggi inserito nella muratura del S. Germano ad Ottiglio (AL), ai lati di una scritta datata MDCCLXV, stilata sulla superficie abrasa di un’iscrizione gotica, cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 69, fig. 4.

Bottiglia o ampolla.

Rosari(?).

Architetture di chiese raffigurate con ingenua bidimensionalità<sup>145</sup>, in alcuni casi con manifesta volontà di rappresentare lo stesso edificio.

Elementi e forme geometriche: linee parallele diritte (talvolta ordinate a graticcio o scacchiera o filetto “triplice cinta” che da gioco, impossibile su parete, diviene labirinto, simbolo delle mura di Gerusalemme<sup>146</sup>, ondulate o disposte a raggiera, crocette (poste forse anche a mo’ di firma)<sup>147</sup>, e linee verticali talvolta inserite in rettangoli e spesso barrate (forse indicanti i giorni di permanenza dei pellegrini in quel sito); quadrati, simbolo dell’umanità chiusa nei limiti terrestri dei quattro punti cardinali<sup>148</sup> così come dei quattro elementi (terra, aria, fuoco, acqua) in stato di divisione, perciò simbolo del Creato<sup>149</sup>; cerchi, nella concezione religiosa cristiana “il cerchio è perfezione: simbolizza la divinità che, a somiglianza di una ruota intera pur senza avere né inizio né fine, unisce in sé ogni cosa circoscritta”<sup>150</sup>, simbolo del cosmo, della perfezione, della divinità<sup>151</sup> ma anche “simbolo

---

<sup>145</sup> Sono state evidenziate anche in alcune chiese piemontesi: S. Giorgio e Madonna delle Grazie a Casorzo (AT), della Madonna della Neve a Castell’Alfero (AT) e di S. Pietro ad Olivola (AL), cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 79, figg. 1,2,3,4.

<sup>146</sup> Cfr., fra l’altro, M. UBERTI, G. COLUZZI, *I luoghi delle Triplici Cinte in Italia, Alla ricerca di un simbolo sacro o di un gioco senza tempo?*, Aprilia (LT), Eremon Edizioni, 2008; M. UBERTI, *Ludica, Sacra, Magica. Il censimento mondiale della Triplice Cinta*, Self Publishing, 2012.

<sup>147</sup> “Ad un periodo incerto (Alto Medioevo?) risalgono i gruppi di piccole croci che sono state ritrovate su pietre con delle ubicazioni particolari. Secondo l’ipotesi dell’archeologo ticinese Franco Binda potrebbe trattarsi di una serie di firme ‘diverse decine di croci ravvicinate’ tracciate da persone che in questo luogo sono convenute per prendere delle importanti decisioni comunitarie (definizioni di confine o consolidamento di accordi tra gruppi confinanti).” A. POZZI, *Incisioni rupestri*, cit., p. 6. Va da sé osservare come, ancora in tempi recenti, la croce abbia valore di firma degli analfabeti anche negli atti ufficiali.

<sup>148</sup> E. TORTORELLI, *Contributo alla conoscenza della ratio geometrica nelle strutture delle effigi del primo medioevo (dalle origini al sec. XII)*, in Atti del II Congresso Nazionale d’Archeologia Cristiana, Matera 1969, Roma, L’Erma di Bretschneider, 1971, pp. 445-462, p. 453.

<sup>149</sup> M. CALVESI, *Il significato della Sagrestia nuova di Michelangelo*, in *Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell’Accademia di Carrara*, Roma, Bulzoni editore, 1969, pp. 81-98, p. 82.

<sup>150</sup> Cfr. E. TORTORELLI, *Contributo*, cit., p. 451. Lo studioso riprende un passo di Ildegarda di Bingen dal *Liber divinatorum operum simplicis hominis*, P.L. t.197, I, II, che esprime un concetto molto antico, prepitagorico.

<sup>151</sup> *Ibidem*, pp. 451 ss.

dell'Unità = Creatore”<sup>152</sup> tracciati col compasso o talora a mano libera, sia ad incisione continua sia, più raramente, a forellini ravvicinati<sup>153</sup> (disposti singolarmente<sup>154</sup>, talvolta concentrici<sup>155</sup> anche in numero elevato e quindi interpretati pure come spirale<sup>156</sup>, motivo a sua volta correlato al simbolo del labirinto<sup>157</sup>, talora raggiati sino al centro o con segmenti più o meno lunghi (ruote, soli, aureole<sup>158</sup> che abbiamo anche visto convergere su una circonferenza più piccola con inscritta una croce greca o a formare dei “petali trapezoidali” qualora si vedano come fiori, talvolta con la superficie suddivisa da linee ortogonali, a griglia, o distribuite in maniera apparentemente casuale), o posti accanto ad un triangolo capovolto, oppure tangenti o, ancora, intersecanti<sup>159</sup> in maniera modulare, a formare, come visto,

---

<sup>152</sup> M. CALVESI, *Il significato*, cit., pp. 81-98, p. 82.

<sup>153</sup> Un confronto è dato dall'esemplare realizzato nella chiesa di S. Marziano a Viarigi (AT), cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 31, fig. 3.

<sup>154</sup> In Piemonte è documentato nella chiesa di S. Giorgio e Madonna delle Grazie a Casorzo (AT), cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 31, fig. 2.

<sup>155</sup> Un esemplare fuori dall'Isola, ma a due anelli concentrici, si trova nella chiesa di S. Marziano a Viarigi (AT), cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 31, fig. Tre cerchi concentrici sono raffigurati in una formella intarsiata nella facciata di S. Maria di Tergu, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., pp. 138 s., sch. 32, fig. 30.

<sup>156</sup> Con riferimento al significato iconologico di alcuni simboli le cui origini risalgono prevalentemente al Neolitico è stato scritto che gli anelli concentrici potrebbero raffigurare qualcosa che tende a crescere, a divenire, concettualmente simile alla spirale, ma anche il fenomeno naturale riconducibile alle onde prodotte dal sasso buttato in una pozza o, ancora, al ciclo lunare, anche se non è da escludere che possa rappresentarli entrambi, cfr. D. ORGIU, *Sull'origine*, cit., pp. 8-10, p. 9.

<sup>157</sup> Cfr. M. BATTISTINI, *Simboli e Allegorie*, seconda parte, *Simboli del tempo e dello spazio*, collana *Losapevi dell'arte*, a cura di Stefano Zuffi, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2004, p. 170. Il labirinto rappresenta il simbolo del cammino della meditazione, della ricerca interiore, della redenzione e della purificazione. Diffuso fin dall'antichità fu assimilato e perpetuato fin oltre il Medioevo dalla religione cristiana per la quale percorrere il labirinto (a Chartre, in Francia, i 200 metri di meandri s'effettuavano in ginocchio) diveniva sostitutivo del pellegrinaggio a Gerusalemme così come, forse, lo era per chi l'incideva o per chi, meditando, cercava, seguendo il tracciato col dito, d'arrivare al centro, “Terra Santa”, riservato agli eletti.

<sup>158</sup> Questa interpretazione mi è stata suggerita dall'amico Mario Arnaldi, che ringrazio.

<sup>159</sup> Trovano confronti con gli esemplari piemontesi delle chiese di S. Pietro ad Olivola (AL), S. Giorgio e Madonna delle Grazie a Casorzo (AT), S. Marziano a Viarigi (AT), S. Quirico di Treville (AL), accanto ad un profilo di mano, cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 311, figg. 2,3,4. Originali esempi troviamo in alcune formelle intarsiate inserite nella facciata di S. Maria di Tergu, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., pp. 130 s., sch. 28, fig. 26; pp. 134, sch. 30, fig. 28.

elementi fitomorfi e/o forse croci di Malta (resta da chiedersi se l'intendimento fosse raffigurare uno oppure entrambi i motivi); quadrati con tacche interne che suddividono i lati e gli angoli del perimetro: sintesi delle croci greca e di S. Andrea? o del "filetto"?<sup>160</sup>; triangoli, simbiosi divina di anima, spirito e corpo<sup>161</sup> o della Trinità<sup>162</sup> (anche capovolti, contrapposti, a formare sorta di clessidre, oppure adiacenti a circonferenze, a comporre cerchi raggiati); ovali, divisi a griglia (lato lungo bipartito orizzontalmente ed attraversato da tre linee verticali);

"V" diritte e capovolte (punta della scarpa e quindi sintesi dell'orma o, come si dirà più oltre, lettere dell'alfabeto?) o simbolo del triangolo pubico<sup>163</sup>; e, ancora, contrapposte a formare rombi o losanghe singole o concatenate<sup>164</sup> o,

---

<sup>160</sup> Il nome è stato ripreso dal gioco solitamente proposto nell'altra faccia della scacchiera, per l'analogia disposizione delle linee ripresa nelle incisioni parietali (e quindi non idonee al gioco), interpretate come significato religioso-simbolico della "Gerusalemme celeste con le sue tre cerchie di mura, o il labirinto", cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., didascalìa a fig. a p. 40 e figg. a pp. 41. A questo "segno", definito Triplice Cinta, sono dedicati particolare studi in: M. UBERTI, *Due passi nel mistero il libro! Antiche Civiltà*, s.l., Narcissus Self Publishing, 2012; ID, *Ludica, Sacra*, cit.; M. UBERTI, G. COLUZZI, *I luoghi delle Triplici Cinte*, cit. Con la ricercatrice Marisa Uberti, cui si deve anche la creazione del portale "Due passi nel mistero", intercorre un continuo scambio di segnalazioni e informazioni nella specificità dei rispettivi interessi. Conoscenze che allargano lo spettro geografico della diffusione di "orme" del pellegrino e contribuiscono all'incremento del loro numero. Colgo in questa sede l'opportunità di ringraziarla anche per le gradite sollecitazioni alla prosecuzione dello studio.

<sup>161</sup> M. CALVESI, *Il significato*, cit., p. 82.

<sup>162</sup> E. TORTORELLI, *Contributo*, cit., p. 454, indica nel Beato Angelico ed in Masaccio i due artisti che "daranno un'interpretazione nuova dell'Uomo, non *ad quadratum*, concezione ebraico-alessandrina e vitruviana, ma *ad triangulum*, come la Trinità, concezione cristiana".

<sup>163</sup> Cfr. F. HERMANN, *Il mondo antico extraeuropeo*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, voce *Simbolo e allegoria*, vol. XII, coll. 503-505, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1980, col. 505.

<sup>164</sup> Anche di questi segni la cui origine si riferisce al Neolitico è stato ipotizzato che le due parti simboliche, di cui si compongono, ossia due "V" contrapposte, oltre l'interpretazione di triangolo pubico, simbolo della vulva, avanzata da M. GJMBUTAS, *Il linguaggio della Dea*, Milano, Longanesi & C. 1990, pp. 237 s., *passim*, potrebbero rappresentare anche "un significativo legame con la nozione del tempo, ossia che possa essere stato il simbolo più semplice, più elementare del tempo ciclico scandito dal Sole e dalla Luna", dando luogo con la sua iterazione alla conformazione dello zigzag e, con la sovrapposizione, a quella dello *chevron*, cfr. D. ORGIU, *Sull'origine di alcuni simboli*, in «Sardegna Antica culture mediterranee», n. 23, a. XII, Nuoro, C.S.C.M., 2003, pp. 8-10. Nel merito si vedano pure le note 165, 169, 249 289, 290.

disposte al contrario, delle “X” testimoniate sin dall’Età Neolitica, talvolta una dentro l’altra o, ancora, con bisettrice in forma di punta di freccia<sup>165</sup>.

Per finire poi con quella sorta di “trattato” d’ornamentazione architettonica “disegnato” con punta metallica sulla facciata del S. Salvatore di Sestu.

Segni sia palesi, che è dato spesso vedere nell’ornamentazione architettonica ed in particolare nelle formelle intarsiate che ingentiliscono l’architettura di molte chiese del tempo, sia occulti, a formare la trama compositiva dei partiti architettonici delle stesse<sup>166</sup> o d’opere d’arte figurative che le abbelliscono<sup>167</sup>. Geometria che, come si ebbe modo di scrivere, non è solo espressione d’organicità progettuale architettonica ed ornamentale, ma anche – soprattutto laddove si è liberi dalle leggi imposte dalla statica – espressione di simboli di un pensiero filosofico-teologico che il potere politico e religioso ha trasformato in un linguaggio sintetico indubbiamente più facile da far capire e da far ricordare, e quindi trasmettere, rendendolo così universale nel mondo cristiano dell’epoca. Geometria-simbologia già applicata ed esplicita nelle religioni primitive e che Rabano Mauro, nel-

---

<sup>165</sup> L’averne ritrovate in *situ* nella chiesa dei Ss. Nazario e Celso a Montechiaro d’Asti, tutte rivolte verso l’alto, spesso con un foro al vertice e talora con le ali collegate in basso da una linea (in tal caso le figure sono definite anche “balestriformi”) oltre ad indicarne, forse, l’originaria disposizione, apre a nuove interpretazioni il suo significato che per gli esemplari piemontesi, si vedano anche le chiese di S. Secondo a Cortazzone, S. Marziano a Viarigi (accanto alla quale sembra potersi riconoscere anche parte di un’“orma”), e S. Vittore diruto a Montemagno, è stato diversamente interpretato ipotizzandone un simbolo trinitario o, per la presenza nel solo lato sud, qualche funzione di orologio solare, rimarcando come in contesti più antichi venisse indicato anche quale simbolo vulvare collegato ai riti propiziatori di fecondità, cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 32, p. 33, figg. 1, 2, 3, 4. A ciò maggiormente le accosta la disposizione rivolta verso il basso che ritroviamo in un concio, di evidente riutilizzo, nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Decimoputzu. Ed ancora, con funzione di orologio solare, nella cattedrale di Alghero, cfr. M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 69 s., 229 ss. Sull’argomento si vedano anche le note 164, 169, 249, 289, 290.

<sup>166</sup> Posso portare ad esempio l’esperienza diretta dello studio concernente all’ornamentazione architettonica della chiesa di S. Maria di Tergu, in particolare il capitolo *Descrizione del prospetto ed ipotesi restituiva*, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 39, fig. 2.

<sup>167</sup> Anche in questo caso lo studio della lunetta istoriata della basilica di Porto Torres mi ha dato modo d’intuire e quindi evidenziare graficamente la *ratio geometrica* seguita dall’anonimo autore nel realizzare il bassorilievo, da cui si evince la compenetrazione di simbolismo, allegoria e realismo, tipica dell’iconografia del tempo, cfr. DORE, *San Gavino di Porto Torres. Il portale romanico*, Sassari, Edizioni Poddighe, 1997, si vedano in particolare i capitoli *Direttrici compositive*, pp. 50-52, e *Proporzioni*, pp. 52-55.

l'VIII-IX secolo, considera disciplinatrice e santificatrice, espressione dell'idea divina di perfezione<sup>168</sup>. Un campionario di forme-simbolo da cui i pellegrini potevano attingere e, col loro spostarsi, diffondere.

Tutti graffiti che non paiono riferibili a quei segni d'utilità o d'identità, atti a favorire la progettazione o l'assemblaggio dei concetti o il riconoscimento del lapicida<sup>169</sup>.

Oltre a questi (di)segni-simbolo, sono talvolta incisi caratteri alfabetici, più genericamente distinguibili come "segni accompagnatori", nei quali, in larga parte, sembra identificarsi una simbologia cristiana. Come la lettera X (chi), lettera iniziale del nome greco di Cristo, o l'incrocio delle iniziali del suo monogramma X e P (ro greca), ed ancora la V diritta (simbolo di Vita eterna), la V rovesciata (punta, sintesi dell'"orma"?) forse da leggersi A (che altre volte troviamo completa di stanghetta, a significare la prima lettera dell'alfabeto greco, alfa, quindi inizio di vita eterna), M o MA (iniziale di Maria), T, croce a Tau (senso mistico di croce), AAA o VVV, simbolo della Trinità.

Crittografia mistica costituita da valori simbolici e lettere che troviamo espressa sin dai primordi del cristianesimo, ad iniziare dalle centinaia d'incisioni lasciate dai pellegrini sulla tomba di S. Pietro<sup>170</sup>.

Resta però da stare molto attenti nella "lettura" di questi graffiti e, per quanto possibile, non limitarsi all'interpretazione di un segno prima d'aver verificato se possa far parte di un insieme che potrebbe disincantarci e farci capire che quelle belle pareti lisce, seppur appartenenti ad edifici sacri, come bianche pagine costituiscono supporti ideali anche per i nostri contemporanei che intendano farne uso per esprimere la propria fantasia. Un esempio si trova nella chiesa di Zuri nel cui paramento esterno s'individuano anche graffiti raffiguranti biciclette da corsa. Potrebbero, forse, rappresentare il segno propiziatorio per vincere una gara, così come gli uomini primitivi effigiavano gli animali nelle caverne-santuario per favorirsene la caccia, o raffigurare quello che può essere stato il mezzo di trasporto di moderni pellegrini o ancora, più semplicemente, un modo per esprimere il proprio estro artistico – sulla falsariga di quanto non facciano i moderni

---

<sup>168</sup> Cfr. E. TORTORELLI, *Contributo*, cit., pp. 451-52.

<sup>169</sup> Cfr. note 164, 165, 246, 289, 290.

<sup>170</sup> Un utile riferimento potrà costituire lo studio sui diversi simboli cristiani e caratteri epigrafici graffiti in alcune catacombe. Proprio grazie ai crittogrammi è stato accertato il ritrovamento della tomba del principe degli apostoli, cfr. fra l'altro, M. GUARDUCCI, *Pietro ritrovato. Il martirio, la tomba, le reliquie*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, in particolare il capitolo "Iscrizioni cristiane", pp. 56-84.

graffitarsi con le bombolette spray o i pittori dei *murales* che decorano le pareti esterne delle case di molti paesi sardi – magari prendendo spunto da cerchi raggiati o piccole meridiane ravvicinate o da un graffito approssimabile ad un capitello ionico nei quali la fantasia del novello incisore ha ravvisato vedervi le ruote di una bicicletta che, dando forma alle proprie percezioni<sup>171</sup>, ha inteso bene completare in tutte le sue parti.

A quest’elenco<sup>172</sup> sono da aggiungere i segni-simbolo recentemente ritrovati ed indicati nelle relative schede del presente contributo oltre che in lavori d’altri studiosi.

## SARDEGNA

Il crescente interesse per questi graffiti ha dato modo d’evidenziare numerose “orme” ed in particolare, fra altre incisioni, molti orologi solari, o meridiane<sup>173</sup>.

### ASSEMINE (CA)

#### *Oratorio di S. Giovanni* (secc. IX-X)

“La chiesa è l’unica della Sardegna che presenti la planimetria della croce, cosiddetta, inscritta”<sup>174</sup>. La sua integrità originaria, visibile all’esterno

---

<sup>171</sup> Non capita un po’ a tutti di soffermare lo sguardo su una nuvola, una crepa nel muro, una macchia, la graniglia di una mattonella, eccetera e, con la fantasia, vedervi una forma conosciuta?

<sup>172</sup> Pubblicato in G. DORE, *Testimonianze di fede*, cit., pp. 59 s.

<sup>173</sup> Colgo l’occasione per ringraziare l’amico Angelo Sanna, prematuramente scomparso, cui si deve anche larga parte della documentazione fotografica dovuta all’essersi lasciato letteralmente coinvolgere nella ricerca delle “orme” dei pellegrini che estese in Internet, ottenendo riscontro dallo studioso d’orologi solari medioevali Mario Arnaldi. Dal comune interesse per queste testimonianze del passato è scaturito l’incontro che ci convinse a compiere una lunga ricognizione, purtroppo ancora non capillare, in numerose zone dell’Isola, consentendoci d’individuare e documentare numerosi edifici recanti incisioni raffiguranti non solo “orme” e meridiane od orologi solari, ma anche molteplici altri graffiti di simboli e segni accompagnatori. In merito alle meridiane o, più appropriatamente, orologi solari, come da studioso definisce questi graffiti l’amico Mario Arnaldi, che ringrazio per l’avermi consentito di scriverne, è da dire che mi sono soffermato solo su quelli catalogati come “sicuri” presenti su chiese medioevali della Sardegna per la contestuale presenza di “orme”, oggetto del mio studio, poiché alcuni sono ancora “senza risposta o di complessa argomentazione”. Gratitudine estesa a quanti si sono appassionati ed hanno contribuito alla ricerca, debitamente citati nelle note.

<sup>174</sup> DELOGU, *L’architettura*, cit., p. 30 ss.

solo dall'alto<sup>175</sup>, evidenzia i quattro bracci uguali della croce greca o bizantina che si dipartono dal tiburio cupolato. Incisioni di "orme" sembrano intravedersi nel fianco, in un concio ad angolo con la facciata<sup>176</sup>.

#### ASSEMINI (CA)

##### *S. Pietro Apostolo* (XVI secolo).

La chiesa parrocchiale gotica, ad aula mononavata con cappelle laterali, si caratterizza per il prospetto a terminale piatto che si ritrova in diverse chiese del Campidano<sup>177</sup>. Sulla parte sinistra della facciata, fra i numerosi segni frammisti a lettere alfabetiche ottenuti per incisione o per successione di forellini, sembrano potersi distinguere anche "orme"<sup>178</sup>, sebbene l'attenzione sia attratta soprattutto dai tre cerchi concentrici comprendenti sei petali che costituiscono il disegno della rosa inclinata a sei petali (sulla falsariga di quelle viste nel S. Pietro di Zuri) o rondella celtica, segno del solstizio e quindi porta del cielo, perciò stesso spesso raffigurata presso le porte. In altre parti del paramento esterno sono inglobati frammenti lapidei decorati, risparmiati fra l'alto strato d'intonaco<sup>179</sup>. Considerando la datazione dell'edificio e le molteplici modifiche pare evidente che per la sua costruzione sia stato utilizzato materiale di recupero da strutture preesistenti alle quali, verosimilmente, sembrano appartenere i concii graffiti.

#### BANARI (SS)

##### *S. Maria di Seve* (sec. XIII)

La chiesa e l'annesso monastero dipendevano, forse, dell'Ordine ospitaliero d'Altopascio, come lasciano intendere le due croci a Tau che precedo-

---

<sup>175</sup> R. CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, Poliedro, 2000, pp. 62 ss.

<sup>176</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 233.

<sup>177</sup> Sull'opera si veda: R. SERRA, *Le parrocchiali di Assemini, Sestu e Settimo S. Pietro. Note per una storia dell'architettura tardogotica in Sardegna*, Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura, Sardegna, Cagliari, 6-12 aprile 1963, I, Roma, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, 1966, pp. 225-243; F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1994, p. 42, sch. 10 di M. Serreli.

<sup>178</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 233.

<sup>179</sup> In una lunga pietra (architrave?), disposta orizzontalmente a livello del piano stradale, sono scolpite cinque croci clipeate o di Malta, probabile riferimento all'Ordine monastico cui appartenne la chiesa da cui fu recuperato; una piccola superficie in *opus reticulatum*; un bassorilievo con figurina umana, dalla curiosa postura.

no altrettante iscrizioni in facciata<sup>180</sup>. Il pavimento (un vero *puzzle*, se si eccettua la croce potenziata presso la Porta Santa), realizzato almeno in parte con l'impiego del materiale di crollo del fianco sud poi ricostruito<sup>181</sup>, presenta diversi conci con incisioni di segni non facilmente decifrabili, fra i quali sembrano riconoscersi anche “orme”. Pure nelle prime assise della parte interna dell'abside alcuni conci presentano incisioni fra le quali par di vedere anche impronte di calzari.

“Orme” che, comunque, ritroviamo realizzate anche a forellini ravvicinati più distintamente all'esterno, fra diverse altre forme (fig. 9)<sup>182</sup>. Due orologi solari sono stati identificati, uno per parte, sulle pietre di base all'arco che dava accesso al complesso<sup>183</sup>.

## BARUMINI (CA)

### *Palazzo o Casa Zapata* (sec. XVI)

Costituisce per la Sardegna uno dei primi esempi di architettura rinascimentale<sup>184</sup>. A forme classiciste s'informa soprattutto il portale che introduce al piano nobile della famiglia gentilizia aragonese, nel cui stipite sembra potersi intravedere il profilo di un “orma” incisa al di sotto e fra i raggi di un più definito orologio solare medioevale inciso in due conci<sup>185</sup>, forse appartenenti al crollo della parete Sud della vicina chiesa romanica di S.

---

<sup>180</sup> Cfr. R. CAPRARA, *La presenza degli Ospitalieri di Altopascio*, in V. CANALIS (a cura di), *Santa Maria di Seve. Una piccola azienda monastica della curatoria di Figulinas*, Piedimonte Matese (CE), Imago Media s.r.l., 2000, pp. 21-25.

<sup>181</sup> Cfr. G. DORE, *La chiesa di Santa Maria*, in V. CANALIS (a cura di), *Santa Maria di Seve. Una piccola azienda monastica della curatoria di Figulinas*, Piedimonte Matese (CE), Imago Media s.r.l., 2000, 26-30, p. 30.

<sup>182</sup> V. CANALIS, *I perché di uno scavo archeologico a S. Maria di Seve*, in V. CANALIS (a cura di), *Santa Maria di Seve. Una piccola azienda monastica della curatoria di Figulinas*, Piedimonte Matese (CE), Imago Media s.r.l., 2000, pp. 7-12. In merito alle “orme” cfr. il paragrafo “I Segni. I graffiti dei pellegrini”, sch. di G. DORE, p. 11. Inoltre, cfr. anche G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 521; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 13; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. I, p. 3; p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 55, 59; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>183</sup> M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 74 ss.

<sup>184</sup> F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica*, cit., sch. 86; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Arte in Sardegna, Milano Electa*, 1986, pp. 133-364, p. 310. (1<sup>a</sup> ediz.: *Sardegna*, Venezia, 1969).

<sup>185</sup> Ebbi modo di evidenziarla e segnalarla all'amico Mario Arnaldi che ne ha scritto in M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et regulae*, cit., p. 159-161.

Giovanni<sup>186</sup>. L'intersecare dei raggi dell'orologio solare col contorno dell'"orma" riporta alla mente la similitudine con le incisioni nel S. Leonardo di Masullas (CA), cui si rimanda. Infatti, quel "segno nel segno" fece ipotizzare un nesso fra la simbologia del pellegrino e quella del tempo<sup>187</sup>. Ancora ai calzari è da riferire la simbologia nello stemma "parlante", con tre scarpe, nella traduzione dallo spagnolo del nome del Casato, scolpito nella lapide murata nel timpano del portale.

#### BONARCADO (OR)

*S. Maria di Bonarcatu* (prima metà sec. XII; 1242-68)

Ubicata presso il santuario dedicato alla Madonna di Bonarcatu d'impianto cruciforme bizantino rivisitato in epoca romanica<sup>188</sup>, la parrocchiale di S. Maria, in origine mononavata<sup>189</sup> a croce commissa<sup>190</sup> fu ingrandita col prolungamento dell'aula ampliato di navatelle e campanile addossato a quella a sud<sup>191</sup>. Elegante e severa la facciata nel gioco d'ombra delle snelle archeggiature di cui la centrale accoglie il portale lunettato. Presenta un'"orma"<sup>192</sup>, ottenuta per successione di forellini, sul lato destro dell'architrave della porta laterale interna che conduce alla sacrestia.

#### BONORVA (SS)

*San Francesco di Rebeccu* (sec. XII-XIII). Giudicato di Torres, curatoria Costavalle.

Le numerose incisioni sono presenti soprattutto nel paramento esterno dell'abside (fig. 10)<sup>193</sup> della chiesa, ormai allo stato di rudere, eretta nel

---

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Cfr. DORE, *Nuove osservaizioni*, cit., p. 62.

<sup>188</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, collana *Italia Romanica*, X, Milano, Editoriale Jaca Book, 1989, p. 179; R. CORONEO, *Architettura*, cit., sch. 22.

<sup>189</sup> Si veda, fra gli altri, R. DELOGU, *L'architettura*, cit., pp. 127 s.

<sup>190</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 161.

<sup>191</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 105, sch. 21.

<sup>192</sup> Devo la segnalazione all'amico Angelo Sanna, che ringrazio. Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232; G. PIRAS, *Catalogo e prime considerazioni sulla documentazione epigrafica*, in G. FRULIO (a cura di), *Santa Maria di Curois in territorio di Monteleone. Studi e restauri di un edificio allo stato di rudere*, Firenze, Tipografia Il David, 2006, pp. 27 ss.

<sup>193</sup> Mi sono state cortesemente segnalate dai colleghi dott.ssa Patricia Olivo e fotografo Marcello Oggianu. Nello specifico cfr. G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri*

*“Orme” dei pellegrini in Sardegna e non solo. Aggiornamenti, integrazioni e altre ...*

territorio dello scomparso villaggio di *Ribeccu*, in prossimità dell’innesto sulla via romana *Karalibus-Turrem* (attuale Cagliari – Porto Torres) della strada per *Ulbiam* (attuale Olbia), nella cui chiesa di S. Lorenzo, datata alla seconda metà del XII secolo<sup>194</sup>, fu rinvenuto un sigillo plumbeo del giudice Barisone II di Torres<sup>195</sup>. Sono stati individuati alcuni ponti e tratti ancora percorribili di diverse strade indubitabilmente legate ai percorsi del pellegrinaggio, ricchi di vene d’acque salutari che dovevano favorirne il passaggio.

BONORVA (SS)

### *Chiesa rupestre della necropoli di S. Andrea Priu*

Sempre in territorio di Bonorva, nel sito in cui insiste il complesso ipogeico neo eneolitico di *domus de janas*<sup>196</sup> della necropoli di S. Andrea Priu<sup>197</sup> (IV-III millennio a.C.)<sup>198</sup>, la *domus* più grande, detta “Tomba del Capo”, come altre riutilizzata nel tempo, fu poi trasformata in chiesa. Gli affreschi che ancora vi si conservano sono riferibili nello strato inferiore ad epoca paleocristiana ed in quello soprastante al successivo periodo bizantino<sup>199</sup>. Sulle figure di santi, una fitta ragnatela di graffiti dovuti oltre che al vandalismo di

---

*della Sardegna*, cit., p. 516; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., pp. 44-47; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., pp. 315, 317; ID., *Nuove osservazioni*, cit., p. 56; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232.

<sup>194</sup> Cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 400 s.; R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 89 e sch. 92.

<sup>195</sup> Sulla bolla plumbea cfr. P. MARTINI, *Sigillo di re Barisone*, in «Bulettno Archeologico Sardo», IV, Cagliari 1858, pp. 89-91, fig. alleg.

<sup>196</sup> Tombe a celle scavate nella roccia, localmente sono definite case delle fate o delle streghe.

<sup>197</sup> Con diversa denominazione è distinta in G. SPANO, *Catacombe di Sant’Andrea Abriu presso Bonorva*, in «Bulettno Archeologico Sardo», II, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1856, pp. 170-179.

<sup>198</sup> M. SOLINAS, *La Necropoli di Sant’Andrea Priu. Percorso di visita*, in M. SOLINAS, A. BONINU, *La Necropoli di Sant’Andrea Priu*. Bonorva, Macomer, Eurografica, 1999, pp. 23-46. Sulla Tomba VI, pp. 34-41.

<sup>199</sup> R. CAPRARA, *La necropoli di S. Andrea Priu*, Sassari, Carlo Delfino Editore, 1986, cfr. in particolare figg. 33, 38, 39; R. CORONEO, *Gli affreschi di Sant’Andrea Priu a Bonorva. Nota preliminare*, in «Archivio Storico Sardo», XLIII, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Cagliari. Edizioni AV, 2003, pp. 9-38; R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromantica e romanica*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 61-68.

visitatori<sup>200</sup> anche alla persistenza della loro fede, infatti, lettere e numeri che compongono nomi e date si sovrappongono confusamente fra molteplici altri “segni”, tra i quali sembrano potersi distinguere anche “orme”.

## BOSA (OR)

### *S. Pietro extramuros* (1062-73; ultimo quarto sec. XIII)

Sorge nel sito campestre di *Calamedal/Calmedia* presso la riva sinistra del fiume Temo. Rinvenimenti d'epoca fenicio-punica e romana ne localizzano l'abitato di *Bosa Vetus*. Reperti archeologici di cui si fece largo riutilizzo pure nella costruzione della cattedrale, documentato dalle “molte lapidi antiche con iscrizioni romane” già nel pavimento<sup>201</sup>. Medioevali sono, invece, tre epigrafi: l'una, incisa in un concio di una lesena dell'abside e relativa alla posa della prima pietra, recante la non condivisa decriptazione del nome “Sisinnio Etra” e l'anno, abraso per retrodatarla, MLXII o fors'anche MLIII<sup>202</sup>.

---

<sup>200</sup> “Dello strato più recente, bizantino, si può dire assai poco, deturpato com'è da microorganismi, aggressioni di sali, vandalismo di visitatori.”, cfr. R. CAPRARA, *La necropoli*, cit., p. 44.

<sup>201</sup> Cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 228; R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 260, p. 264, sch. 146, con riferimento a G. SPANO, *Città di Calmedia*, in «Bullettino Archeologico Sardo», III, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1857, pp. 120-125.

<sup>202</sup> Su questa iscrizione, in cui la data è stata volutamente abrasa al fine di retrodatare l'edificio, sono state proposte diverse ipotesi. Nella sua trascrizione lo Spano vi lesse l'anno MLXII (G. SPANO, *Città di Calmedia*, cit., pp. 120-125) che il Delogu corresse in MCXII (R. Delogu, *L'architettura*, cit., p. 111, n. 24 a p. 114); R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 228 ss.; datata poi al 1073 da P. SANPAOLESI, *Il Duomo*, cit., pp. 92 s.; A. MASTINO, *La chiesa di S. Pietro di Bosa alla luce della documentazione epigrafica*, in *Le chiese di Bosa*, Cagliari, Seleni, 1978, pp. 9-87; R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 264, sch. 146. Anche la lettura del nome è stata in vario modo confutata, cfr. G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie medievali della basilica di San Gavino: contributi preliminari per una rilettura*, in G. PIRAS (a cura di), *Il Regno di Torres 2. Atti di «Spazio e Suono» 1995-1997*, Muros, Stampacolor, 2003, pp. 302-342, p. 330; ID., *Inscriptiones Medii Aevi ecclesiarum Sassarenisium (saecula XIII-XV)*, in «Archivio Storico Sardo», a cura della Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, XLIV, 2005 pp. 359-422, p. 365; soprattutto dalla Pistuddu che, anche sulla scia di questi ultimi scritti, pone in dubbio pure l'esistenza del personaggio, cfr. A. PISTUDDI, *Architetti e muratori nell'età giudiciale in Sardegna. Fonti d'archivio ed evidenze monumentali fra l'XI e il XIV secolo*, Tesi di dottorato in «Fonti scritte della Civiltà Mediterranea», Ciclo XIX, Università di Cagliari, 2008, pp. 89 s., 222. In merito alla datazione, il Piras ricondurrebbe alla lettura dello Spano sebbene, in considerazione dello spazio fra le lettere dei numeri romani, vedrebbe la I al posto della X, leggendovi così la data MLIII, cfr. G. PIRAS, *Le iscrizioni medievali della chiesa di San Pietro: lettura e breve descrizione dei titoli*, in A. MATTONE, M.B. COCCO (a cura di), *Bosa. La città e il suo territorio dall'età antica al mondo contemporaneo*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2016, pp. 265-277, p. 266 s., con esaustiva bibliografia.

La seconda, collocata presso l’acquasantiera nella navata centrale, attiene al vescovo Costantino di Castra che la fece erigere e dedicò a S. Pietro, reca inciso anche l’anno della conclusione dei lavori MLXXIII. Mentre la terza epigrafe, inserita nella lesena posta tra quella suddetta e la monofora absidale, è interessata dalla presenza di molteplici incisioni, di cui si dirà più oltre, che rendono difficoltosa la lettura dell’iscrizione riferita al vescovo Ioanne Masala<sup>203</sup>. Nel XV secolo la sede della diocesi episcopale di Bosa fu trasferita alla chiesa di S. Maria, nel borgo sorto ai piedi del castello di Serravalle, oggi intitolata all’Immacolata<sup>204</sup>.

L’impianto della chiesa, trinavato e absidato, conchiuso nelle severe forme romaniche, trova nei tre archi ogivali della facciata a salienti quasi un approccio al gusto gotico. In asse al portale, oltre l’istoriato architrave<sup>205</sup>, l’oculo circolare indirizza lo sguardo a ciò che quel gusto meglio rappresenta ed esprime: l’edicola sulla sommità del timpano, con colonnine oftiche simili a quella reimpiegata nella nicchia absidale della chiesa di S. Pietro di Zuri, edificata, come cita l’epigrafe, da Anselmo da Como, nel 1291<sup>206</sup>. Come si è accennato, nella parte frontale del concio calcareo interposto tra due di trachite in cui è incisa la terza epigrafe, i caratteri alfabetici latini e gotici che la compongono oltre che dall’erosione sono resi illeggibili dalla miriade di “ghirigori”, tra i quali, oltre alcune croci, paiono ravvisarsi anche probabili “orme”: una, dall’incompleto contorno inciso con taglio a “V”. Sezione dello strumento che è dato osservare anche nelle parti risparmiate dallo sfaldamento nell’oggetto della stessa pietra, in altre incisioni il cui perimetro, seppur incompleto, ne suggerisce la forma (fig. 11) mentre nel lato opposto corre verticalmente una scritta. Anche la lesena a destra presenta lettere e numeri graffiti fra altri segni nei quali potrebbero ravvisarsi pure “orme”. Nella muratura sono parimenti sparsi

---

<sup>203</sup> cfr. G. PIRAS, *Le iscrizioni medievali*, cit., pp. 265-277, pp. 270 s.

<sup>204</sup> “Di fondazione quattrocentesca ma ricostruita nel 1806 dall’architetto Salvatore Are, in forme rococò d’importazione piemontese”, scrive R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 228. Mentre il Naitza ne anticipa la fondazione al XII secolo, la restaurazione al XV e la ristrutturazione completa ai primi del sec. XIX, cfr. S. NAITZA, *Architettura dal tardo ‘600 al classicismo purista*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1992, p. 128, sch. 60. “D’impianto romanico”, cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 264, sch. 146.

<sup>205</sup> Come evidenzia la Serra, i rilievi nelle edicole trilobate raffiguranti la Madonna col Bambino, S. Costantino (?) ed i santi Pietro e Paolo, più che riferirsi agli stilemi espressi nel portale del S. Pietro di Zuri da Anselmo da Como, fondono influenze gotico-catalane e retaggi bizantini “nella peculiare persistenza in Sardegna di modi arcaici” che convincono a datare l’architrave di Bosa al XV-XVI secolo, cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 232.

<sup>206</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 229.

conci con labili iscrizioni e altri segni, soprattutto croci, che troviamo anche nelle modanature degli stipiti del portale.

BOSA (OR)

*Castello di Serravalle* (XII-XIV secolo)

Il castello, ubicato sul colle di Serravalle, fu edificato, secondo tradizione, nel 1112, per volontà dei marchesi Malaspina dello Spino Secco, lucchesi stabilitisi in Sardegna per tutelarvi i possedimenti sia nel giudicato di Arborea e sia in quello di Torres, salvaguardati dal Castello di Osilo, concessi dalla Santa Sede o pervenuti attraverso matrimoni con esponenti delle famiglie giudicali. Nel tempo sono state distinte tre fasi edilizie ed effettuate numerose modifiche. Agli inizi del XIV secolo la torre posta a NO, fu totalmente ricostruita in forme maestose simili a quelle erette tra il 1305 e il 1307 nel Castello di Cagliari dall'architetto Giovanni Capula<sup>207</sup>. Più avanti, ormai in periodo aragonese, fu innalzata la cinta muraria frazionata da sette torri ed al suo interno si edificò la cappella palatina di Nostra Signora de sos Regnos Altos<sup>208</sup>, le cui pareti accolgono un pregevole ciclo d'affreschi del secolo XIV, raffigurante in due scene S. Giacomo Maggiore, riconoscibile fra gli altri personaggi dagli attributi iconografici propri del pellegrino di Compostella<sup>209</sup>, ed inoltre anche alcuni graffiti. Le "orme" (fig. 12) sono state individuate nel paramento esterno della cinta muraria compreso tra la Torre mediana e la Torre pentagonale<sup>210</sup>.

---

<sup>207</sup> Cfr. D. SCANO, *Storia dell'arte*, cit., p. 391; F. FOIS, *Il Castello Serravalle di Bosa*, in «Archivio storico sardo», XXVII, Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Padova, CEDAM, 1961, sulla Torre cfr. p. 448-451; ID, *Castelli medioevali di Sardegna*, a cura di B. Fois, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1992, pp. 285-292. In merito all'architetto Capula ed al mastio del castello di Serravalle, la Serra scrive, "Intanto risulta certa la sua educazione toscana, mentre appare legittimo pensare a una sua attività più ampia in Sardegna, una volta considerata positivamente la proposta di attribuirgli per via stilistica anche la paternità della torre più alta del castello di Serravalle a Bosa (Fois, 1961), che durante il primo decennio del sec. 14° ne sostituì una più antica e meno imponente", cfr. R. SERRA, voce Capula, Giovanni, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 272 s. Sull'argomento si veda anche quanto scritto nel presente contributo su Cagliari, Torre di San Pancrazio.

<sup>208</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 296, sch. 179.

<sup>209</sup> Cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura dall'Età Romanica*, cit., pp. 56 s., sch. 24. A supportare la cronologia contribuisce la figura fra i santi di Ludovico da Tolosa, canonizzato nel 1317.

<sup>210</sup> Ringrazio l'architetto Giovanni Battista (Gianni) Gallus, ideatore del progetto Città Regie e responsabile del Progetto Castra Sardiniae, che me ne accennò nell'incontro fra

BULZI (SS)

*S. Pietro delle Immagini o del Crocefisso* (primo ventennio XII; ultimo quarto XII)

Le intitolazioni a S. Pietro delle Immagini<sup>211</sup> o S. Pietro del Crocefisso<sup>212</sup>, derivano dalla precedente presenza al suo interno<sup>213</sup> del gruppo ligneo “Deposizione dalla croce”, datato alla fine del sec. XIII<sup>214</sup>, ma anche del polittico pittorico settecentesco “Retablo de las Imágenes”<sup>215</sup>. La chiesa originaria ad aula mononavata fu in seguito ampliata a croce commissa<sup>216</sup>. La nuova facciata spicca per la regolare dicromia dei filari di conci intersecati dall’ornamentazione delle esili colonnine, degli archetti a tutto sesto del frontone, di quelli ogivali del falso loggiato inframmezzato dall’oculo e degli spessi stipiti ed architrave sormontati da arco a raggiera la cui lunetta comprende una formella raffigurante tre personaggi di cui quello al centro, con la tiara, in postura orante<sup>217</sup>. La dicromia ravviva anche l’interno: sia del semicatino dell’abside e sia degli archi d’accesso ai transetti e delle loro volte. Proprio su uno dei bianchi conci calcarei di un loro stipite è raffigurata un’“orma” o, forse, più d’una, per quanto lascino percepire altre superficiali incisioni.

---

i relatori del Convegno “Monteleone Rocca Doria. La storia e l’archeologia della Rocca Medievale e del suo territorio a dieci anni dai primi interventi di scavo archeologico”. attinente la manifestazione “Un Monte di Cultura - Primo festival della cultura e delle arti, Monteleone Rocca Doria, 1-2 maggio 2009”. Nel corso della compilazione del presente scritto me ne ridà conferma precisandone l’ubicazione. Esprimo la mia gratitudine anche alla prof.ssa Paola Pintus, assessora alla Cultura, Beni Culturali, Istruzione di Bosa, per la fattiva collaborazione.

<sup>211</sup> Così è denominata da R. SERRA, *Pittura e scultura dall’Età Romanica*, cit., p. 28, sch. 9, e più recentemente da A. PREMOLI, *Un segno nel tempo. La chiesa di S. Pietro delle Immagini a Bulzi*, Nuoro, Poliedro, 1997.

<sup>212</sup> Intitolazione assegnata da R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 126 s., p. 129, sch. 37.

<sup>213</sup> Attualmente l’opera è conservata nella parrocchiale di Bulzi.

<sup>214</sup> R. SERRA, *Pittura e scultura dall’Età Romanica*, cit., p. 28, sch. 9. La “Deposizione” lignea riveste importanza non solo per la sua unicità nella Sardegna romanica, ma anche per l’eccellenza qualitativa”, cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 423.

<sup>215</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 129, sch. 37.

<sup>216</sup> L’impianto datato al 1110-20, l’ampliamento al 1200-25, cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 423.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 425, osservandone la similitudine con quella presente nella chiesa di Nostra Signora di Cabu Abbas a Torralba.

## CAGLIARI

### *Torre di S. Pancrazio (Castello di Cagliari)* (inizi sec. XIV)

Il nome deriverebbe dalla prima intitolazione della vicina chiesa di S. Pancrazio, poi dedicata alla Madonna del Buon Cammino ed ora a S. Lorenzo<sup>218</sup>. I pisani, vittoriosi sugli antagonisti genovesi, con la distruzione di S. Igia nel 1258 posero fine al giudicato di Cagliari, assumendo il predominio del territorio rioccupando il Castel di Castro<sup>219</sup>, eretto nel 1215 col primo insediamento sul colle, trasferendovi anche la sede del potere religioso. Per tema dell'invasione aragonese, rafforzarono le difese della cerchia muraria turrata, dall'impianto fusiforme canonicamente romanico, erigendo, su progetto dell'architetto Giovanni Capula<sup>220</sup>, tre torri a difesa delle altrettante porte: a settentrione quella di S. Pancrazio, datata da un'epigrafe al 1305; a meridione quella dell'Elefante, anch'essa epigraficamente datata al 1307, come quella del Leone<sup>221</sup> ad occidente, i cui resti sono incorporati nel Palazzo Boyd<sup>222</sup>. Le prime due, identiche<sup>223</sup>, alte 36 metri e comprendenti la porta e i sovrastanti quattro soppalchi lignei con lato aperto verso l'abitato, sono le sole giunteci intatte. Nella torre di San Pancrazio sono state individuate "ben 5 orme!" (fig. 13) incise su alcuni blocchi disposti, su diversi livelli, sul lato destro della scala e proprio la presenza di questi simboli sul paramento murario di edifici civili ha suggerito un'ulteriore "differente significato dell'orma, magari legato a un voto di rientro nella propria patria sano e salvo"<sup>224</sup> che va a suffragare una congettura già espressa, "te-

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 338.

<sup>219</sup> D. SCANO, *Storia dell'arte*, cit., pp. 345-380; R. PINNA, *Fondazione di Castel di Castro (1215), distruzione di Santa Igia (1258). Un legame inscindibile*, in C. ZEDDA (a cura di), *1215-2015. Ottocento anni dalla fondazione del Castello di Castro di Cagliari*, in «RiMe», Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, n. 15/2, dicembre, Cagliari, ISEM Editore, 2015, pp. 149-205, p. 167, *passim*.

<sup>220</sup> R. SERRA, voce Capula, cit., pp. 272 s. Sull'argomento cfr. anche, fra l'altro, ID, *Le torri di Cagliari*, in «Sardegna Fieristica», Cagliari 1977, s. n. pag.

<sup>221</sup> Nel tempo la denominazione "Leone" è stata alternata ad "Aquila" suscitando dia-tribe giunte alla conclusione che, comunque, nel XX secolo si adotta prevalentemente la prima, cfr. A. PERGOLA, *Leone o Aquila? Sulla denominazione delle torri cagliaritane*, in *Tra medioevo ed età moderna*, in «Studi e Ricerche», X, Dolianova (CA), Edizioni Grafica del Parteolla, 2017, pp. 25-36.

<sup>222</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 286 ss., sch. 171.

<sup>223</sup> E. MANDOLESI, *Le torri di Cagliari: San Pancrazio, l'Elefante*, Roma, F.lli Palombi, 1958, pp. 5 ss.

<sup>224</sup> Con questo entusiasmo mi fu comunicata l'informazione e l'intuitiva interpretazione proposta dall'archeologo Nicola Dessì - interessato anch'egli alla ricerca alla quale

stimonianza di presenza, segni indicativi di percorsi di pellegrini, o ex voto per la buona riuscita di un viaggio (*pro itu et reditu*)<sup>225</sup>. Espressioni di fede che più recentemente sono state individuate oltre che nella Torre in oggetto, anche in altri due castelli di cui si dirà più oltre<sup>226</sup>.

## CHIARAMONTI (SS)

*S. Maria Orria Piccinna*, oggi *S. Maria Maddalena* (sec. XII)

La chiesa, interessata nel tempo da interventi strutturali e di restauro, presenta icnografia a croce commissa e facciata a fasce dicrome movimentate dalla raggiera leggermente ogivale del portale e dagli archetti pensili sotto le falde. Oltre l’“orma” graffita nel fianco sud, già segnalata<sup>227</sup>, si ebbe modo d’osservare che ne presenta altre su due pietre della stessa parete una delle quali, disposta presso il transetto meridionale verso l’abside, testimonia il possibile riutilizzo qualora si considerino l’altezza della sua attuale posizione e l’interruzione dei profondi solchi delle due “orme”(fig. 14) che dovevano completarsi nei blocchi contigui dell’originaria disposizione ed un’altra sembra potersi distinguere nel concio soprastante, mentre una è incisa in un concio nel lato nord<sup>228</sup>. Successive osservazioni hanno consentito d’evidenziare “orme” anche al suo interno<sup>229</sup>, pure nell’intradosso del

---

ha contribuito con alcune segnalazioni di cui gli sono grato - che ebbe modo d’evidenziarle nel corso di lavori nel sito, autorizzandomi a darne notizia sebbene ancora inedite. Cfr. le note 225, 286, 419.

<sup>225</sup> Cfr. C. ALETTO, *Tracce del passato*, cit., p. 44, riportato in G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 95. Conclusione quest’ultima cui anch’io pervenni a proposito della presenza di “orme” nelle rovine del Castello di Siliqua e nell’area del diruto Castello di Monteleone Rocca Doria (SS), considerandole, unitamente allo scudo crociato presente in quest’ultimo, se non lo stemma di Genova, una “forma di voto per auspicarne il ritorno qualora graffite prima della partenza per la Terra Santa o di ex voto per ringraziare d’essersi salvato, se incise al rientro.”, cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 61, n. 86. Cfr. nel presente scritto le note 224, 286, 419.

<sup>226</sup> Il riferimento è al Castello di Serravalle a Bosa ed al Castello dei Malaspina di Osilo.

<sup>227</sup> Segnalatami dall’ing. Piero Castelli, che ringrazio, nel corso dell’incontro in cui, venuto a conoscenza dei miei studi, mi propose di collaborare alla Ricerca avviata dall’Università di Cagliari inerente i “Sentieri della memoria - Sistema territoriale della viabilità medioevale e progetto di riuso per l’escursionismo culturale”, cui diedi entusiastico consenso ma ... tutto finì lì.

<sup>228</sup> Di queste ebbi già modo di scrivere, cfr. G. DORE, *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 30; ID., *Nuove osservazioni* p. 63 s.; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 231.

<sup>229</sup> Ringrazio per la segnalazione l’amico Angelo Sanna. Purtroppo, al momento del mio sopralluogo la chiesa era chiusa.

portale<sup>230</sup>. La chiesa, già citata per la presenza d'altri graffiti<sup>231</sup> comprendenti lettere alfabetiche e simboli, presenta anche un'iscrizione in caratteri gotici incisa accanto al portale<sup>232</sup>, riferita a lavori successivi al 1300<sup>233</sup>. La lastra lapidea presso l'abside recante incisi, su due righe, dei segni e delle lettere alfabetiche, forse in parte relative ad un'epigrafe, comprendenti due S attraversate ciascuna dalla lunga asta obliqua di una croce potenziata che ne interseca le estremità di cui si ebbe già modo di scrivere<sup>234</sup>, è stata più recentemente decifrata e riferita come sintesi nell'iscrizione relativa al *s(epulcrum) s(an)c(t)i Autedi*<sup>235</sup>. Più approfonditi studi sulla chiesa<sup>236</sup>, fra gli altri aspetti hanno considerato anche quelli relativi ai graffiti per cui "Nel complesso, il numero totale di "orme" rinvenute nella S. Maria Maddalena, senza contare quelle supposte e la serie innumerevole di sandali sovrapposti graffiti nel concio dell'intradosso del portale, assomma quindi a undici esemplari"<sup>237</sup>. Fra esse è stato evidenziato presso l'intradosso del portale un concio che presenta due "orme" congiunte tra loro nelle estremità laterali formando un profilo più simile ad un guanto che ad un calzare, simile ad un

---

<sup>230</sup> Ringrazio dell'informazione la dott.ssa Alma Casula. Per le ragioni addotte nella precedente nota, non ebbi modo di vedere neanche queste. Comunque, la correttezza dell'informazione fu in seguito suffragata, cfr. G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., pp. 63-112, p. 92 s.

<sup>231</sup> Cfr. G. DORE, *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 30.

<sup>232</sup> È da osservare che nel paramento murario, in larga parte dicromo, sia l'epigrafe e sia le "orme" sono incise nei bianchi conci calcarei ed ancora che alla diversa altezza dei due conci comprendenti l'iscrizione si è fatto corrispondere il perfetto taglio ad incastro del concio superiore, in trachite.

<sup>233</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 147, sch. 52, che rimanda ad A. SARI, *Nuove testimonianze architettoniche per la conoscenza del Medioevo in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», XXXII, 1981, pp. 65-116. Secondo una recente rilettura l'iscrizione "deve essere riferita a imprecisati lavori compiuti sull'edificio nel 1335 dal *magister Petrus Cothu* sotto il priorato del *frater Cenus*", cfr. G. PIRAS 2004, *Un miles*, cit., p. 1543, nota 2; più approfonditamente l'argomento è trattato in ID., *Inscriptiones*, cit., pp. 359-422, p. 409 ss., nota 125.

<sup>234</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 63 s.

<sup>235</sup> Cfr. G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., pp. 78 ss., che integra il precedente scritto in ID., *Il Sepulcrum sancti Autedi in un'inedita epigrafe trecentesca della chiesa di S. Maria Maddalena a Chiaramonti (Sassari)*, in «Theologia & Historica», XVIII, Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Cagliari, Centro Stampa della PFTS, 2009, pp. 425-469.

<sup>236</sup> Cfr. M. MILANESE (a cura di), *Villaggi e monasteri. Orria Pithinna. La chiesa, il villaggio, il monastero*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2012.

<sup>237</sup> Cfr. G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 94.

“Orme” dei pellegrini in Sardegna e non solo. Aggiornamenti, integrazioni e altre ...

graffito presente nel complesso di grotte artificiali denominato Santorkari nei pressi dell’abitato di Laño (prov. di Alava, nei Paesi Baschi)<sup>238</sup>.

## CODRONGIANOS (SS)

*Santissima Trinità di Saccargia* (ante 1116; seconda metà XII secolo)

Come si apprende dal *Libellus Judicium Turritanorum*<sup>239</sup>, la chiesa fu realizzata per volontà del giudice Costantino I de Lacon-Gunale e dalla moglie Marcusa in seguito alla grazia ottenuta con la nascita del figlio Gonnario<sup>240</sup>. L’edificio mononavato a croce commissa triabsidata realizzato dai *mastros pisanos* fu donato ai monaci dell’Ordine camaldolese<sup>241</sup>. Il prospetto attrae per la regolare dicromia di gusto pisano-pistoiese ed il gioco delle archeggiature su colonnine comprendenti rosoni e losanghe nel falso loggiato e nel timpano mentre alla parte inferiore fu in seguito addossato il portichetto. Nella fascia mediana del ciclo d’affreschi dipinto nell’abside centrale, a sinistra e prima delle “Scene della vita di Cristo”, nel riquadro con “Personaggio inginocchiato dinanzi a San Benedetto”<sup>242</sup>, in luogo di quest’ultimo è stato recentemente identificato il giudice Gonnario nell’atto dell’investitura alla dignità di Beato nell’Ordine cistercense<sup>243</sup>.

---

<sup>238</sup> ID, *Le epigrafi*, cit., p. 92, citando J.I. VEGAS ARAMBURU, *Glyptos en cuevas artificiales de Alava, in Actes du Colloque International de Glyptographie de Cambrai* (Cambrai, 14-16 settembre 1984), Brain-le-Château, pp. 339-364, al quale confuta l’interpretazione delle altre orme raffigurate nel romitorio, ritenute coltelli o pugnali oppure foderi riconducibili alla simbologia della morte o del martirio che, però, non sono altro che una delle varianti dei plantari di calzari, similari all’“orma” individuata dallo stesso Piras nell’ipogeo della chiesa di S. Gavino a mare (o di Balai vicino) a Porto Torres.

<sup>239</sup> A. BOSCOLO, A. SANNA, *Libellus*, cit., p. 147

<sup>240</sup> Il conciso racconto con puntuale bibliografia è in R. CORONEO, *Segni e oggetti*, cit., pp. 472 ss. Sulla figura di Gonnario si vedano anche le note nn. 92-104.

<sup>241</sup> Un approfondito studio storico è in G. ZANETTI, *I Camaldolesi in Sardegna*, Cagliari, Fossataro, 1974, pp. 55-78, *passim*; dal punto di vista artistico cfr. D. SCANO, *Storia dell’arte in Sardegna*, Cagliari, Stab. tipografici Gaetano Montorsi, 1907, (Rist. an. Bologna, Arnaldo Forni, 1979), pp. 160-176, *passim*; D. SCANO, *Chiese medioevali di Sardegna*, Cagliari, Edizioni della fondazione il Nuraghe, 1929, pp. 57 ss., tavv. XIX-XXIV; R. DELOGU, *L’architettura*, cit., pp. 155 ss., *passim*; C. MALTESE, *Arte in Sardegna*, cit., p. 217; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà*, cit., p. 214, tav. 195; M. BOTTERI, *Guida alle chiese medioevali di Sardegna*, Sassari, Chiarella, 1979, pp. 46-50; R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 271-299; R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 137-144.

<sup>242</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 298.

<sup>243</sup> Cfr. G.G. CAU, *Il Beato Gonnario*, cit., pp. 13 ss.

Larghe parti delle strutture hanno subito, dal 1894 al 1906<sup>244</sup>, interventi ritenuti più di rifacimento che di restauro<sup>245</sup> cui seguì, all'inizio della seconda metà del secolo scorso, l'abbattimento del caratterizzante porticato addossato al lato sud, con funzione di *cumbessias*<sup>246</sup>, rivolto verso l'area in cui si estendono i resti dell'antico monastero. Sul lato nord si erge il campanile, anch'esso in larga parte di rifacimento. A seguito della segnalazione di un "orma" su una colonnina originale del portico (fig. 15), una successiva visita ha consentito a chi scrive di osservare che incisioni di "orme" sono presenti anche sull'altra colonnina superstite, conservata anch'essa all'interno dell'edificio<sup>247</sup>. Incisioni è dato vedere anche nell'ambiente addossato al fianco sud, tra cui sembra distinguersi anche un "orma" e, sempreché il segno non sia da riferire al degrado della pietra, la datazione delle stesse dovrebbe ovviamente avanzarsi a tempi più recenti, sebbene appaia più avveduto pensare ad un reimpiego dei conci recuperati dalle rovine dello stesso monastero.

#### DECIMOPUTZU (SU)

##### *Nostra Signora o Santa Maria delle Grazie* (secc. XIV-XV)

La chiesa, interessata da seriori rifacimenti, reca inseriti nel paramento conci lavorati probabilmente provenienti dalla vicina chiesetta di S. Giorgio: due archetti pensili, un blocco con alloggiamenti per bacini ceramici ed un frammento di pilastro bizantino già segnalati<sup>248</sup>, ai quali sono da anoverare le presenze, nel lato meridionale, di un concio inciso con "V" separata da bisettrice o "freccia"<sup>249</sup>, rivolta verso il basso, interpretata anche come orologio solare medievale<sup>250</sup>, collocato in tal caso in posizione capo-

---

<sup>244</sup> Dal 1894 al 1906. Cfr. D. SCANO, *Storia dell'arte*, cit., p. 171.

<sup>245</sup> R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 155; R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 276; R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 137 ss., sch. 46.

<sup>246</sup> Intervento biasimato da R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 295.

<sup>247</sup> La prima indicatami ancora da Don Francesco Tamponi. Cfr. G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 515 s.; ID., *Le "orme" del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 44; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314, 317 s.; ID., *Nuove osservazioni*, cit., p. 56; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>248</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 134, sch.40.

<sup>249</sup> Si veda in proposito anche quanto scritto alle note 164, 165, 169, 289, 290.

<sup>250</sup> Come tale mi riferisce di stimarla lo studioso di orologi solari Mario Arnaldi.

volta, ed “orme” (fig. 16), di cui una non ben leggibile, graffite sulle lesene<sup>251</sup>.

#### DECIMOPUTZU (SU)

S. *Giorgio* (fine secc. XI - inizi XII)

Ubicata sempre a Decimoputzu. D’impianto altomedioevale gli interventi si sono susseguiti fino al tardogotico, Della versione romanica conserva solo la facciata, fortunatamente risparmiata dalla quasi totale intonacatura<sup>252</sup>, che ha lasciato in vista anche le pietre angolari della parete absidale, consentendo di evidenziarvi due “orme” (fig. 17) incise sulle facce rivolte ad Est<sup>253</sup>, in cui si distinguono anche incisioni a “V” rovesciata presenti pure in altre chiese, e di osservare l’orologio solare graffito nei conci del lato opposto<sup>254</sup>. Dalla chiesa di S. Giorgio, come detto, sembrano provenire alcune pietre lavorate ora comprese nel paramento del lato sud di quella di S. Maria delle Grazie.

#### FORDONGIANUS (OR)

S. *Lussorio* (fine XI - inizi XII, metà XIII secolo).

La chiesa si trova nell’area cimiteriale dell’antico sito romano di *Aquae Ypsitanae* presso le sorgenti termali, ampliato e fortificato sotto l’impero di Traiano, da cui derivò il toponimo *Forum Traiani*.

In larga parte rimaneggiata, del momento romanico conserva lo zoccolo comprendente le basi delle semicolonne e delle lesene decorate da rilievi (una delle quali raffigurante due cavalieri affrontati di cui si dirà nella scheda concernente la chiesa di S. Pietro a Sestu), il fianco settentrionale e l’abside orientata. Nell’interno è visibile l’invito della volta a botte, crollata e sostituita da copertura lignea. La facciata è del periodo aragonese<sup>255</sup>. Le “orme” (fig. 18) che si è avuto modo di documentare fra le impalcature di protezione agli scavi della necropoli si trovano nel paramento nordorientale dell’abside. Il loro perimetro ottenuto con successione di forellini o “sandali marginati a punteggiato”<sup>256</sup>

---

<sup>251</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 60; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232.

<sup>252</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 134, sch. 40.

<sup>253</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 60.

<sup>254</sup> Cfr. M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., p. 162 s.

<sup>255</sup> Cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, pp. 364 ss.; R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 48 s., sch. 7.

<sup>256</sup> Così sono definiti in P.B. SERRA, *Segni e oggetti del pellegrinaggio*, cit., p. 452, nota 58, tav. I, fig. 3. In occasione del Congresso “Gli Anni Santi nella Storia”, fu lo stesso dott.

pareva allora un *unicum* ma in seguito ne sono state trovate anche in altri luoghi. Allo stato delle conoscenze ciò avvalorava l'ipotesi che le forme dei plantari fossero prevalentemente realizzate nei luoghi in cui ai pellegrini era dato sostare e non già, come ci si sarebbe aspettato, nel luogo dell'incontro "tattile" con le reliquie del santo decapitato sotto Diocleziano, il *martyrium*, sempreché quest'ultimo non sia stato reso inagibile con la costruzione del nuovo edificio. Un'altra testimonianza legata al pellegrinaggio in questa località è data dal ritrovamento, durante i lavori di restauro del secondo ponte sul fiume Tirso effettuati nel 1797, di un sigillo dell'Ordine di S. Giacomo d'Altopascio<sup>257</sup> che potrebbe testimoniare la presenza di un edificio appartenente a questi monaci guerrieri posto a guardia della "Via Turrea". Vi è raffigurato "un pellegrino scalzo, vestito di pelli con una scarsella a tracolla ed un bastone come usavano i viandanti" con attorno la scritta "+ Sigillum fratris Martini Dei gratia dominus et magister hospitalis de sancto Jacobo de Alto passu"<sup>258</sup>.

## GHILARZA (OR)

### S. *Pietro di Zuri* (1291 - ante 1336)

La chiesa è ubicata in territorio di Ghilarza. Come recita l'epigrafe in facciata, fu realizzata nel 1291 da Anselmo da Como. A causa di crollo, l'abside fu riedificata in forme gotiche entro il 1336.

Nel 1504, nel contesto del rifacimento dovuto al crollo della parte alta della facciata a capanna (forse culminante con edicola a colonnine ofitiche, il cui motivo plastico ritroviamo nell'antica cattedrale di S. Pietro *extramuros* di Bosa), le fu addossata la particolare vela del campanile, mentre il registro inferiore è caratterizzato dai tre portali con arco a tutto sesto, delimitati da aggettanti modanature, su elaborati capitelli con figure antropozoofitomorfe, in alcune delle quali si è voluto vedere il "ballo sardo" mentre l'architrave è istoriato con le figure della Madonna col Bambino, al centro, con accanto a S. Pietro ed ai lati altri santi, mentre nella donna inginocchiata si ravvisa Sardi-

---

Serra, che ringrazio, a segnalarmi queste "orme". Cfr. G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 517; ID., *Le "orme" del pellegrinaggio*, cit., p. 74; *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., pp. 47 ss.; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 57 ss.; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>257</sup> Cfr. G. SPANO, *Descrizione di Forum Traiani*, in «Bullettino Archeologico Sardo», VI, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1860, pp. 161-170, p. 165; R. CORONEO, *Segni e oggetti*, cit., 2000, pp. 480-481, fig. 6.

<sup>258</sup> Cfr. M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., 1997, pp. 85 s., che riporta la lettura di L. BAILLE, *Sigillo de' bassi tempi illustrato*, Torino, Stamperia Benfà e Ceresola, 1800.

gna de Lacon, badessa della chiesa, menzionata anch'essa nell'epigrafe<sup>259</sup>. Nella sobrietà dell'aula risalta la nicchia absidale trilobata, ospitante l'effigie del santo titolare, con due colonnine ofitiche, delle quali l'originale, a destra, poteva forse appartenere all'edicola sovrastante il prospetto originario.

Per salvare la chiesa dall'invasamento del lago artificiale Omodeo, tra il 1923-25 fu ricostruita a monte, col metodo d'anastilosi.

Oltre l'"orma" già segnalata<sup>260</sup> si è avuto modo di documentarne altre sia sul paramento esterno (figg. 19-21) sia in quello interno (fig. 22). Il trovare graffiti di profili di "orme" ed altri "segni" in parti alte dell'edificio o verificare che le loro forme non si completano nei conci adiacenti del paramento esterno, dove si trova pure uno dei quattro orologi solari, e documentare la presenza di altri tre in quello interno, due dei quali addirittura capovolti<sup>261</sup>, denunciano l'incoerenza della "pur meritoria opera"<sup>262</sup> d'anastilosi alla quale è forse da imputare anche la sistemazione del concio raffigurante l'"orma" che si trova entro la nicchia absidale. Una di esse, come nel S. Antioco di Bisarcio in territorio d'Ozieri, presenta una sorta di cucitura che parte dal vertice del calzare seguendo la conformazione dell'alluce, un'altra, come nel S. Lussorio di Fordongianus – e non solo – presenta profilo a forellini ravvicinati ed un'altra, ancora, mostra i due contorni paralleli praticati con diversa modalità: ad incisione lineare l'esterno ed a puntinatura l'interno, proprio come visto nella ceramica proveniente da Kasserine. Le pareti sono disseminate anche di numerosissimi altri graffiti: una figurina di profilo, in abito lungo sino alle caviglie, con la testa culminante a punta che lascia pensare alla mitria vescovile ma forse da colle-

---

<sup>259</sup> La data di edificazione ed il nome dell'architetto sono indicati nell'iscrizione presente nel prospetto. Sull'opera cfr., fra gli altri, R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 201; R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 379 ss.; R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 251 ss., sch.144, p. 260.

<sup>260</sup> Ringrazio dell'indicazione il prof. Roberto Caprara, che non ne precisò la posizione.

<sup>261</sup> M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 119-124. Per correttezza deontologica, nel rispetto del lavoro ancora non pubblicato degli amici, nei precedenti scritti avevo fatto riferimento ad uno solo di essi, citandolo a puro titolo d'esempio, previa autorizzazione.

<sup>262</sup> Così scrive R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 206, apprezzando l'opera compiuta dall'architetto cui si deve anche il libro sulla stessa chiesa, cfr. C. ARU, *San Pietro di Zuri*, Reggio Emilia, Officine Grafiche Reggiane, 1926. In merito all'esecuzione dell'anastilosi si veda CARLO PULISCI, *Vero o falso? L'anastilosi. Un caso nella Sardegna degli Anni Venti*, in C. COSTA, V. VALENTE E M. VINCO (a cura di), *Arte tra vero e falso*, Atti delle giornate di studio, Padova, 7-8 giugno 2010, Padova, 2014, pp. 93-101. Della prima edizione del libro sulla chiesa (1926) è stata pubblicata la ristampa anastatica, cfr. C. ARU, *San Pietro di Zuri, Note introduttive di D. Salvi e A.L. Sanna*, Ghilarza, Iskra Edizioni, 2006.

gare al duplice cono poco più in alto e nel caso da ritenere il probabile copricapo medioevale di un personaggio femminile, come lascerebbe intendere anche la leggera prominente del seno; un uccellino stante, dalla lunga coda, che ricorda quelli di alcune epigrafi con la *formula Dei*<sup>263</sup>; un cuore, con profilo a forellini ravvicinati; rami di palma, anche qui uno precede un'iscrizione; rosa celtica o margherita a sei petali, singola o complessa; chiese – che è dato vedere, oltre che a Zuri, nel S. Pietro di Bitonì<sup>264</sup> del XII secolo (Bidonì, OR) e non solo, come vedremo – che in almeno due casi, sembrano raffigurare la stessa architettura sul cui paramento sono state incise; croci, latine, greche, di S. Andrea, anche potenziate, patenti e pomate (particolare quella con i pomi compresi in sottili cerchietti che, nei bracci, sfiorano la base di un triangolo equilatero col vertice rivolto all'incrocio delle aste), talora inscritte entro cerchi o riquadri; calici dalle forme più diverse; linee diritte parallele talvolta perpendicolari o disposte a raggiera (in numerosi concetti il loro groviglio impedisce di evidenziare forme definite); cerchi tracciati col compasso o a mano libera, ad incisione continua e, in un caso, con una sorta di cediglia (a formare una Q? o un  $\Omega$ , omega, simbolo della fine della vita terrena e inizio di quella eterna?), a forellini ravvicinati, sia singoli, sia concentrici, talvolta raggiati sino al centro o per breve tratto che in un graffito raggiungono una circonferenza più piccola con una croce greca potenziata o pomata, o col diametro diviso da tre linee verticali parallele che oltre la partizione (linea d'orizzonte?) sembrano presentare alla base un triangolo (il monte Golgota?) ed in alto sono attraversate da un segmento obliquo disposto in maniera prospetticamente decrescente (da interpretare come i bracci delle tre croci?) oppure comprendenti una ragnatela di triangoli adiacenti o frecce e linee parallele o, ancora, posti ai lati di un triangolo equilatero capovolto (sintesi di capitello ionico?), alcuni, però, sembrano raggiati, o, infine, tangenti o intersecanti, in maniera modulare, a formare i sopraddetti elementi fitomorfi;

---

<sup>263</sup> Solo per portare un esempio cito l'epigrafe di Aurelia Florentia, un cui frammento è stato ritrovato nella basilica di S. Simplicio ad Olbia (SS), cfr. M. DADEA, *Sancta Florentia in Terra Nova*, in A. MASTINO, P. RUGGERI (a cura di), *Da Olbia ad Olbia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Olbia 12-14 Maggio 1994, Sassari, EDES Editrice Democratica Sarda, 1996, pp. 505-520, pp. 508-509.

<sup>264</sup> "A sinistra è inciso in un concio lo schema grafico di una chiesa, contornata da altra più grande: è forse la 'sigla' dell'appartenenza della *domo* di S. Pietro all'abbazia di Bonarcado" (R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 114, sch.28,). Comunque, incisioni più o meno schematiche di chiese ho avuto modo di documentare, fra l'altro, nel S. Pietro di Zuri.

ovale suddiviso da linee ortogonali (similare al motivo su descritto); triangolo equilatero capovolto affiancato da cerchi (alcuni paiono raggianti); quadrati, con tacche alla metà dei lati e agli angoli, convergenti al centro; delle “V” diritte e rovesciate; stella a cinque punte ed altri infiniti indistinti segni, che destano l’interesse degli studiosi<sup>265</sup>.

#### GUAMAGGIORE (SU)

*S. Pietro* (ultimo quarto sec. XIII)

La chiesa conserva dell’impianto originario soltanto il prospetto, anch’esso, comunque, interessato da restauri<sup>266</sup>. Un’“orma” è incisa nello spessore dello stipite sinistro per chi entra, mentre altre più latenti paiono intravedersi fra diversi “segni” in un concio ad angolo col prospetto<sup>267</sup>.

#### ITTIRI (SS)

*S. Leonardo di Cuga* (seconda metà XII secolo)

La chiesetta mononavata, già denominata *Santu Lenardu de sa Biddazza*, è quanto resta dell’antico villaggio abbandonato di *Thuca*, sommerso negli Anni Sessanta del Novecento dall’invaso del bacino artificiale del Cuga<sup>268</sup>. Ricostruita a monte con metodologia d’anastilosi, permane il dubbio sulla ricollocazione originaria del concio raffigurante l’“orma”<sup>269</sup>, attualmente nel paramento del lato sud (fig. 23)

---

<sup>265</sup> Sulle “orme” ed altri numerosi graffiti presenti nella chiesa cfr G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 520; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio*, cit.; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 13; ID. *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., pp. 315, 318, n. 55; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 55 s., 59 s., 67; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232. In generale sull’argomento, cfr. S. CASTELLO, *Segni lapidari in Sardegna. Spunti per la ricerca e la catalogazione*, in *Actes du XIV<sup>o</sup> Colloque International de Glyptographie de Chambord*, Chambord (Belgio) 19-23 luglio 2004, a cura del C.I.R.G. - Centre International de Recherches Glyptographiques, Braine-le-Château (Belgio), 2005, pp. 203-230; ID., *Segni lapidari in Sardegna. Nuove acquisizioni e prime comparazioni*, in *Actes du XV<sup>o</sup> Colloque International de Glyptographie de Cordoba*, Cordoba (Spagna) 18-22 luglio 2006, a cura del C.I.R.G. - Centre International de Recherches Glyptographiques, Braine-le-Château (Belgio), 2006, pp. 57-90.

<sup>266</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 238, sch. 128

<sup>267</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 60 s.; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232.

<sup>268</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 193, sch. 91.

<sup>269</sup> L’incisione mi è stata segnalata da Angelo Sanna, cui sono grato, cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 63; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 231.

## MASULLAS (OR)

**S. Leonardo** (seconda metà XIII secolo)

Ubicata entro l'abitato, la chiesa, edificata sul tracciato di una pre-esistenza<sup>270</sup>, presenta planimetria ad aula mononavata absidata. La facciata è caratterizzata dal falso loggiato e dalla bifora in asse al portale lunettato ed al campanile a vela<sup>271</sup>. Presenta diverse "orme" graffite in un concio angolare, di grossa pezzatura, situato nell'angolo sinistro della facciata, alcune altre nel paramento absidale, ed altre, ancora, in un concio (fig. 24) nel fianco sud, indubabilmente più interessanti. Infatti, fra altri più labili "segni", tra i quali sembrano identificarsi anche plantari, spiccano nettamente, per la maggiore profondità di taglio, due "orme", quella a sinistra con la punta rivolta verso il basso e l'altra verso l'alto. Ma la particolarità sta nel fatto che esse sono attraversate dai raggi dell'orologio solare<sup>272</sup> inciso al centro, un "segno nel segno" che, se voluto, potrebbe significare, forse, un nesso fra la simbologia del tempo e quella del pellegrinaggio, se non voler addirittura indicare, con quell'opposta disposizione, l'ora del raggiungimento della chiesa e del successivo allontanamento.

## MILIS (OR)

**S. Paolo di Mili** (metà XII - primo quarto XIII secolo).

Situata nel perimetro del cimitero, la chiesa presenta forme interamente romaniche con impianto a croce commissa e si caratterizza per l'uso di conci di diversa varietà litica<sup>273</sup>. La presenza di un'"orma" era già stata se-

---

<sup>270</sup> Evidenziato nel corso di restauri effettuati nel 1977, cfr. G. CAVALLO, *La chiesa di S. Leonardo in Masullas. Note al restauro ed ai rilievi*, in «Atti della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Cagliari», n. 9, 1980, pp. 565-586, cui fanno riferimento R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 375 s., che scrive di "due absidi ad oriente", mentre di "tracciato di fondazione di una pre-esistente aula mononavata" scriverà R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 324, sch. 104; ID., *Problematica delle chiese biabsidate. Contributo allo studio del tipo in area tirrenica*, in A.C. QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, Atti del X Convegno internazionale di studi (Parma, Camera di Commercio, 18-22 settembre 2007), Milano, Electa, 2008, pp. 247-260, p. 254.

<sup>271</sup> ID., *Architettura*, cit., p. 224, sch. 104.

<sup>272</sup> Proprio per tale particolarità in precedenti scritti accennai a quest'orologio solare, grazie al consenso dello studioso Mario Arnaldi che ad essi al tempo lavorava e successivamente pubblicò in M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 127 s. Vedemmo questo concio nel corso della ricognizione di cui faccio riferimento in altra parte del presente scritto. Nel merito cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>273</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 218, sch. 98; R. SERRA, *La Sardegna*, pp. 367 s.

gnalata senza, però, indicarne l’ubicazione<sup>274</sup>, che solo in seguito si è avuto modo di individuare – sempreché si tratti della stessa – nel paramento esterno dell’abside, entro uno degli archi di coronamento allo specchio rivolto ad est (fig. 25)<sup>275</sup>. Certamente ad un’altezza da terra non compatibile con l’estensione del braccio, sempre che l’incisione non si debba alla mano di persona che poté fruire delle impalcature predisposte nel corso del tempo in funzione di restauri o, magari, al riutilizzo d’un concio già graffito.

#### MOGORO (OR)

##### *S. Maria di Mogoro o Mogro* (primo quarto XIV secolo)

Ubicata nel paese, la chiesa, oggi dedicata alla Madonna del Carmine, presenta planimetria mononavata con abside semicircolare, romanica, all’interno e quadrangolare, gotica, all’esterno. Dicotomia che riscontriamo anche nella facciata con l’arco a tutto sesto sul portale e la soprastante bifora ogivale con oculo cruciforme affiancato da archetti trilobati gotici che ritroviamo nei salienti del timpano<sup>276</sup>, di vago sapore arabeggiante. Reca un’“orma” (fig. 26) incisa in un concio dello stipite destro del portale archiacuto nel fianco settentrionale e, forse, un’altra potrebbe ravvisarsi nel meno definito graffito dalla forma a spatola<sup>277</sup>.

#### MONTELEONE ROCCA DORIA (SS)

##### *S. Antonio abate* (prima metà XIII secolo)

La chiesa *extra muros* del castello dei Doria<sup>278</sup>, oggi presso il cimitero ai margini del paese abbarbicato sulla montagna, a navata unica absidata, la facciata è stata manomessa da intonacatura che ha risparmiato i conci angolari ai lati, del perimetro del portale, dell’oculo e del campanile a vela

---

<sup>274</sup> M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., p. 16.

<sup>275</sup> Cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 516; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 47; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 315; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 55 ss.; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232.

<sup>276</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 272, p. 280, sch. 165. In merito all’intitolazione della chiesa, il Coroneo a p. 272 la denomina “*Santa Maria di Mogro* (sch. 165)” e in tal modo è definita in detta scheda, mentre qualche rigo oltre si legge “S. Maria di Mogoro, oggi intitolata alla Madonna del Carmine”. Peraltro, negli studi dallo stesso citati, la dedizione unisce al nome della Madonna il toponimo Mogoro, cfr. tra gli altri D. SCANO, *Chiese medioevali* cit., pp. 248 s.; R. DELOGU, *L’architettura del Medioevo* cit., pp. 234 s.

<sup>277</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232.

<sup>278</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 242, p. 245, sch.138.

posti in asse. Nel corso della verifica dell'“orma” già segnalata<sup>279</sup>, incisa nello sguancio della monofora centinata (fig. 27) nel fianco settentrionale, prossima all'abside, si ebbe modo d'evidenziarne un'altra, ottenuta però a forellini ravvicinati, nella prima assisa sullo zoccolo dell'abside, presso il punto di giunzione col prospetto posteriore, e di informare che pure in questa località si trovino numerosi graffiti anche in altri edifici<sup>280</sup>,

## MONTELEONE ROCCA DORIA (SS)

### S. Stefano (seconda metà XIII secolo)

Al centro dell'abitato è ubicata la chiesa binavata di S. Stefano protomartire, edificata in due fasi che dal romanico virano al gotico nell'aggiunta della navata meridionale, come evidenzia la diversità degli archetti delle absidi. Nel paramento murario del fianco meridionale, un'“orma” è graffita in un concio d'angolo in prossimità dell'abside. Sullo stesso fianco sono incisi quattro orologi solari<sup>281</sup>, due dei quali in prossimità della suddetta “orma”. A queste incisioni sono da annoverare anche altre “orme” poco percettibili per la lieve incisione, due croci ed un probabile scudo crociato nel quale potrebbe ravvisarsi lo stemma di Genova se non già, come detto per il S. Salvatore di Sestu, il simbolo delle crociate graffito in un concio portato alla luce fra le vicine rovine del castello che si è avuto modo di documentare<sup>282</sup>.

La disposizione relativamente alta dell'“orma” sembra testimoniare del riutilizzo di materiali nel corso dei rimaneggiamenti che hanno interessato anche la facciata<sup>283</sup>.

---

<sup>279</sup> Ringrazio per la segnalazione gli amici della Società Archeologica Sassarese.

<sup>280</sup> Sia con pubblicazioni, cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 520 s.; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 13; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 57, 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232, sia, ancora, partecipando al Convegno “Monteleone Rocca Doria. La storia e l'archeologia della Rocca Medievale e del suo territorio a dieci anni dai primi interventi di scavo archeologico”, a corollario della manifestazione “Un Monte di Cultura - Primo festival della cultura e delle arti, Monteleone Rocca Doria, 1.2 maggio 2009”, con l'intervento “Orme' dei pellegrini ed altri 'segni'”, riguardante, oltre il sunto degli studi fin'allora compiuti, il ritrovamento in quello stesso territorio tanto delle prime quanto dei secondi.

<sup>281</sup> M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 90 ss.

<sup>282</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>283</sup> Di riuso sono stati, infatti, ritenuti genericamente gli archetti pensili in facciata (R. CORONEO, *Architettura*, cit., 1993, pp. 242-246, sch. 137) che segnano il profilo delle antiche coperture. È da osservare, però, che il rimaneggiamento possa aver riguardato soltanto la fac-

## MONTELEONE ROCCA DORIA (SS)

### Castello (1310)

Come si è già avuto modo di scrivere, scavi archeologici nell'area del diruto castello di Monteleone Rocca Doria, roccaforte fondata e posseduta dal 1310, come indica il toponimo, dalla famiglia genovese dei Doria fino allo smantellamento nel 1436 per opera degli Aragonesi, hanno portato alla luce alquanti conci, sia erratici sia in *situ*, recanti numerosi graffiti. Se la presenza della chiesa di S. Stefano dimostra che i cattolicissimi conquistatori risparmiarono il luogo sacro del castello, resta allora da capire a quali altri ambienti questi conci attenessero. Infatti, se per le parti erratiche potrebbe avanzarsi l'ipotesi della loro originaria appartenenza alla stessa chiesa e all'allontanamento dalla stessa a seguito della ristrutturazione per l'aggiunta della seconda navata<sup>284</sup> ed al mancato riutilizzo nella ricostruzione dell'abitato, concessa nel 1536 da Carlo V<sup>285</sup>, permane l'interrogativo sulla funzione degli ambienti portati alla luce ed il rapporto coi graffiti presenti sui loro

---

ciata pertinente alla navata aggiunta, forse utilizzando proprio gli archetti pensili che dovevano coronare l'originario fianco sud, sostituito da setto divisorio ad arcate su pilastri. Essi, infatti, sono diversi da quelli della primitiva facciata: hanno diametro maggiore, i due laterali non sono adattati ad impostare sulle lesene e, ancora, dissimile è la modanatura delle mensole. Inoltre, mentre nella prima si conserva il portale, nella seconda si apre una finestra dagli stipiti decorati con motivi scolpiti a rilievo planare: due testine, una rosa celtica ed una mano aperta.

<sup>284</sup> “... la fabbrica romanica binavata [...] fu condotta entro la seconda metà del XIII secolo, ma in due fasi distinte.” (*ibidem*, p. 244, sch.137).

<sup>285</sup> Del riutilizzo di materiali appartenuti al castello, testimoniano i rilievi raffiguranti: un'aquila ad ali spiegate con una preda fra gli artigli, emblema del casato dal 1310 (data di fondazione della Rocca di Monteleone), recuperato dal cosiddetto palazzo Doria (cfr. M. TANGHERONI, *La Sardegna montuosa estranea ed incompresa*, in *Sardegna. L'uomo e le montagne*, Ciniello Balsamo MI, Amilcare Pizzi S.p.A., 1985, pp. 33-44, p. 35) ed inserito nella quinta d'età moderna davanti alla facciata della chiesa (R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 242-46, sch. 137); un leone avanzante, con la zampa anteriore protesa ad artigliare una piccola preda e un'aquila (o colomba?) nell'atto di levarsi in volo, raffigurati in due distinti frammenti di bassorilievi, il secondo dei quali vagamente scudiforme, che troviamo incastonati sopra l'architrave della porta d'una abitazione (simboli zoomorfi dai quali è palese la derivazione dell'attuale stemma del Comune, in cui è raffigurato un leone rampante una vetta e ghermente una colomba); inoltre, un architrave, scolpito anch'esso in bassorilievo, raffigurante un albero diradicato (emblema del giudicato di Arborea) dalla geometrica chioma stellare comprendente il sole e, forse – il dubbio sorge dal fatto che la curva al suo interno non si unisce alla circonferenza – il quarto di luna: corpi celesti che nel periodo giudiciale assunsero a simboli del potere se alcuni giudici-re di Torres e di Arborea vollero raffigurarli nei loro sigilli. Nel giudicato di Torres, il sole o la luna piena presentano sembianze umane che costituiscono il ritratto-simbolo del giudice il cui nome è indicato nel verso, mentre nel giudicato di Arborea stelle o soli e lune sono rappresentati realisticamente (cfr. G. DORE, *Un sigillo*, cit., pp. 77-79; ID., *Tergu (Sassari). Bolla plumbea*, cit., p. 365.

muri per capirne l'eventuale nesso col pellegrinaggio. Sempre che l'anomalia non sia da imputare al fatto che il castello fu assediato per circa tre anni e quei segni, incisi in punti diversi, possano rappresentare espressioni di fede nei momenti di sconforto oppure ipotizzare che la porzione erratica di parete potesse appartenere alla prigione ed i graffiti realizzati dai condannati o, ancora, pensare ad un voto al rientro sano e salvo da un viaggio<sup>286</sup>. Fra molteplici altri segni – losanghe concatenate, linee parallele (diritte od ondulato) ed a raggiera, una croce papale, due croci di Lorena (verosimilmente ricollegabili al primo stemma dell'Ordine Templare cui precipuo compito era la protezione dei pellegrini in Terra Santa)<sup>287</sup>, uno o forse due pesci, un ramo di palma, delle "V" una dentro l'altra e un piccolo scudo crociato (più del simile visto nel S. Salvatore di Sestu, può essere riferito al Comune di Genova pur non tralasciando d'osservare che esso era imbracciato dai liberatori della Terra Santa e ne costituiva il simbolo cucito sulla tunica) – figurano anche diverse "orme" (fig. 28)<sup>288</sup>. Tutte incisioni che non sembrano potersi riferire ai segni d'*utilità* o d'*identità*<sup>289</sup>, uno dei quali evidenziato anche in questo sito<sup>290</sup>, per le motivazioni che si ebbe già modo di esprimere<sup>291</sup>.

---

<sup>286</sup> Nel merito cfr. quanto scritto nelle note 224, 225, 419.

<sup>287</sup> L'Ordine dei Templari, fondato nel 1118 da Ugo di Payns capitano dei cavalieri francesi in Gerusalemme, era formato da monaci guerrieri, ispirati alla regola cistercense di Bernardo di Chiaravalle, la cui missione era quella d'accompagnare i pellegrini che dall'Europa si recavano in Terra Santa e contribuire alla difesa del regno dei crociati, cfr. F. MENIN, *Vicende e processo dei Cavalieri Templari*, in AA.VV. *L'uomo e il tempo, maturità e declino del medioevo*, Verona, Arnoldo Mondadori Editore, 1973, pp. 152-156.

<sup>288</sup> Ringrazio per la cortese segnalazione la dott.ssa Daniela Rovina ed il prof. Marco Milanese, direttore degli scavi archeologici avviati dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici di Sassari. Sulle "orme" cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., pp. 64 s., *passim*; Id., *Forme d'orme*, cit., p. 232; G. PIRAS, *Catalogo*, cit., pp. 27 ss.

<sup>289</sup> S.E. HOBEL, *Pietre segnate e marche muratorie. Testimonianza delle confraternite iniziatiche e di mestiere*, in Actes du VI<sup>e</sup> colloque international de glyptographie de Samoëns, 5-10 juillet 1988, C.I.R.G., Braine-le-Château, 1989, pp. 263-290, p. 265, distingue in due classi primarie le testimonianze lapidarie dell'attività degli scalpellini comprendendo nell'una i segni per la progettazione o per l'assemblaggio dei pezzi e nell'altra i segnali di cottimo, firme, stemmi dei gremi. Altri riferimenti nelle note 164, 165, 169, 249, 290.

<sup>290</sup> Si tratta di una freccia, "una marca scolpita in un unico blocco attualmente erratico ed appartenuto ad una delle case abbattute dell'antico circuito murario della rocca", simile ad altre ritrovate nella vicina città d'Alghero (SS), segno costruttivo per l'originario assemblaggio dei conci, cfr. G. FRULLIO, *Alghero: segni della cultura materiale, tecniche costruttive medioevali*, in «Almanacco Gallurese», n. 9, Sassari, Giovanni Gelsomino Editore, 2001-2002, pp. 60 s., che confuta l'interpretazione secondo la quale rappresenterebbe la "freccia che indicava ai mercanti

## MORES (SS)

### **S. Lucia** (per. bizantino)

In agro di Mores, in territorio denominato Lachesos abitato fino al XVIII secolo, è ubicata la chiesa di S. Lucia, già intitolata a S. Sebastiano e risalente al periodo bizantino. Presenta impianto romanico ad aula mononavata con abside semicircolare. Vi si accede da un protiro entro il quale, nel muro settentrionale a sinistra del portale, “sono incisi dei segni che hanno la sagoma del plantare di calzari medievali” di cui uno a solcatura molto profonda<sup>292</sup> con ogni probabilità si tratta della stessa “orma” già pubblicata dallo scrivente<sup>293</sup>.

## NULVI (SS)

### **Beata Vergine Assunta** (sec. XIV; fine XVIII)

Edificata nel XIV secolo con la dedica a S. Maria del Fiore, nel 1605 fu eletta parrocchia col titolo Beata Maria Vergine Assunta<sup>294</sup>. Dell'impianto

---

forestieri l'abitazione del funzionario preposto per l'annona cittadina”, avanzata da M. BRIGAGLIA, *Alghero: la Catalogna come madre e come mito*, in J. CARBONELL, F. MANCONI (a cura di), *I Catalani in Sardegna*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale S.p. A., 1984, pp. 171-182, p. 178, fig. 158. Più recentemente, il ritrovamento d'un concio similmente inciso ad *abeurador* (termine - traducibile nell'italiano “abbeveratoio” - che definisce la tecnica costruttiva per l'unione dei conci propria dell'architettura catalana), all'interno della stanza sottostante la cella campanaria della Cattedrale di Alghero (SS), disposto verticalmente ed inclinato con aggetto del lato inferiore ripetto al paramento, ne ha fatto supporre l'utilizzo come orologio solare, cfr. M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 69 s., 223 s. Cfr. anche le note 164, 165, 169, 249, 289.

<sup>291</sup> Nello specifico della raffigurazione delle “orme” ebbi già modo di scrivere che non possono considerarsi marchi di scalpellini giacché sono presenti solo in taluni conci, talvolta anche in numero rilevante, sempre compresi entro una superficie del paramento la cui altezza corrisponde all'estensione del braccio (G. DORE, *Sulle “orme”*, cit., p. 27) e sebbene successive osservazioni attestino disposizioni anche ad altezze superiori, si può rilevare che ciò, come argomentato in questa sede, sia da riferire più probabilmente a seriori risistemazioni.

<sup>292</sup> Le informazioni sono tratte da C. NONNE, D. ANEDDA, *L'inedita chiesa di Santa Lucia di Lachesos a Mores (SS). Contributo allo studio dell'architettura medievale in Sardegna*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, vol. 1.2, Perugia, Morlacchi Editore, 2015, pp. 771-812, p. 777. È da osservare che in quel testo è errata l'attribuzione a “Coroneo, 1993, scheda 19” d'aver scritto in merito alle “impronte” raffigurate nella cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio ad Ozieri, come specificherò più oltre nella relativa scheda.

<sup>293</sup> Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231. Mi è stata segnalata sempre dall'amico Angelo Sanna.

<sup>294</sup> Il titolo parrocchiale fu assegnato il 5 aprile 1605, notizie in G. POSADINU, *Andar per chiese*, in «Almanacco Gallurese», n. 6, 1997-98, Sassari, Giovanni Gelsomino Editore, 1998, pp. 111-118, p. 112 s.

gotico-catalano si conserva parte della facciata e le volte delle prime due cappelle laterali risparmiate nel corso dei lavori d'ampliamento e ristrutturazione effettuati nel 1794<sup>295</sup> che la restituiscono nelle forme attuali. Proprio nella facciata, forse nelle superstiti parti originarie o pietre lavorate ad esse riferibili, "orme" ed altri labili segni sono incisi nella lesena sinistra mentre in un concio aderente alla stessa si distinguono una stella a cinque punte, archi di circonferenze e delle "V" capovolte<sup>296</sup>.

NULVI (SS)

*Madonna del Rosario* (1630)

Anche nella vicina chiesa del Rosario, attuale sede del Museo Diocesano<sup>297</sup>, datata al 1630<sup>298</sup>, sia negli stipiti, comprendenti anche lo spazio fra le semicolonnine addossate, sia in due conci della facciata, prossimi allo stipite sinistro, in un intrico di linee oblique parallele e trasversali, losanghe, stelle a cinque punte, una lancia(?), circonferenze ed altri graffiti, si distinguono "orme" che, ancora, troviamo nello zoccolo, nel secondo concio a destra del portale<sup>299</sup>.

NULVI (SS)

*S. Michele* (periodo bizantino)

Databile al periodo bizantino è la chiesetta rupestre di S. Michele<sup>300</sup>, scavata nel versante Sud-Est del Monte S. Lorenzo<sup>301</sup>. A sinistra dell'in-

---

<sup>295</sup> AA.VV., *Venite alla festa. Sussidio per le Famiglie della Diocesi di Tempio-Ampurias*, Sestu (CA), Zonza Editori, 1999, p. 78.

<sup>296</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>297</sup> Conserva ricche collezioni di preziosi argenti sacri, abiti liturgici ed opere d'arte scultoree e pittoriche, cfr. AA.VV., *Venite alla festa*, cit., p. 78

<sup>298</sup> La data è indicata nell'iscrizione del fregio sull'architrave di una porta laterale.

<sup>299</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>300</sup> Segnalatami dal dott. Giuseppe Pitzalis, che ringrazio. "Numerosi segni, graffiti, incisioni, simboli, "orme" (il plantare del piede) di pellegrini, sono raffigurati, talvolta sovrapposti in varie parti del monumento, quasi a suggellare e a lasciare traccia del proprio passaggio in quel luogo sacro", cfr. G. PIZALIS, D. DETTORI, G. LISCIA, *Anglona: rinvenimenti e scoperte*, in P. CORRIAS e S. COSENTINO (a cura di), *Ai confini dell'impero. Storia, arte, archeologia della Sardegna bizantina*, Cagliari, ED. M&T., 2002, pp. 193-194, pp. 193 s.

<sup>301</sup> Sarebbe auspicabile, qui come altrove, una maggiore attenzione da parte di chi di dovere anche per queste realtà, seppur poco appariscenti comunque ricche di storia: alcuni segnali indicatori dei siti ed una periodica manutenzione di diserbo atto ad agevolarne il raggiungimento favorirebbero quella tanto agognata espansione turistica che dallo stupendo litorale e meraviglioso mare convogli all'altrettanto magnifico entroterra.

gresso e negli stipiti d'altri ambienti sono graffiti dei segni non decifrabili, un rettangolo suddiviso da linee<sup>302</sup>, lettere alfabetiche (ricorrente l'“A”, la “V” diritta e rovesciata, numeri, date (del XIX secolo), ed altri meno decifrabili segni fra i quali sembrano ravvisarsi anche “orme”<sup>303</sup>, di fatto in seguito riscontrate anche in “un piccolo plantare”<sup>304</sup>. Mentre il cristogramma “IHS”<sup>305</sup> raffigurato su una parete d'uno degli ambienti più che al simbolo gesuitico potrebbe, forse più propriamente, riferirsi al monogramma creato da S. Bernardino, appartenente all'Ordine francescano che nel 1605 s'insediò nel vicino monastero di Santa Tecla.

NULVI (SS)

*S. Tecla dei Miracoli* (sec. XIV)

Diverse “orme”<sup>306</sup> sono visibili nel chiostro dell'annesso convento<sup>307</sup> su due conci di riutilizzo – come denuncia la mancata continuità del disegno nei conci vicini – dell'ultimo pilastro ad est del porticato, tra cui alcune con solco profondo. In una di esse il tacco è distinto dalla suola al cui inter-

---

<sup>302</sup> L'utilizzo della chiesetta come ricovero per animali può aver suggerito che queste linee “starebbero a significare le settimane di gravidanza delle scrofe ospitate nell'antico tempio” (cfr. G. PES, *Testimonianze strutturali, storico linguistiche, altomedioevali e bizantine in Anglona*, in «Sardegna Antica: culture mediterranee», n. 26, a. XIII, Nuoro, CSCM, 2004, pp. 16-21, p. 18), ma è da osservare che avendo avuto modo di documentare incisioni simili su paramenti murari esterni di chiese e loro pertinenze, quindi senza offerta di riparo ed inoltre regolarmente officiate (per esempio nel S. Pietro di Zuri a Ghilarza), i graffiti possano ritenersi fors'anche relativi ai giorni di permanenza del pellegrino in quel sito.

<sup>303</sup> Così scrivevo in G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 58, 64. Cfr. inoltre, ID., *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 521; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 13; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>304</sup> Cfr. I. GRECU, *Le orme dei pellegrini nelle chiese*, cit., p. 393.

<sup>305</sup> È segnalato in G. PES, *Testimonianze strutturali*, cit., p. 18.

<sup>306</sup> Oltre l'“orma” segnalatami da don Francesco Tamponi, che ringrazio, altre ho avuto modo d'individuare nel corso della ricognizione. Il Grecu scrive che “la parrocchiale di Santa Maria Coghinas, San Nicolò di Trullas a Semestene, San Giovanni e Santa Tecla di Nulvi, conservano nel paramento alcune incisioni che richiamano le “orme”, ma lo stato di degrado non consente una catalogazione sicura.”, cfr. I. GRECU, *Le orme dei pellegrini nelle chiese*, cit., p. 392, Evidentemente non aveva visto altre parti della chiesa, soprattutto il chiostro, dove le “orme” sono incise profondamente su due distinti pilastri.

<sup>307</sup> Sede di molti ordini monastici, fu abbandonato dai francescani nel 1866 in seguito alla legge sulla soppressione delle corporazioni religiose, cfr. G. POSADINU, *Andar per chiese*, cit., pp. 111-118, pp. 116 s.

no parrebbe incisa un'altra impronta, simile ma contrapposta (fig. 29). Ma l'indagine<sup>308</sup> ha dato modo d'evidenziare graffiti diversi sia nello stesso chiostro sia nella sacrestia. Nel primo, su uno degli stipiti di un piccolo ambiente sul lato ovest, in corrispondenza dell'ultimo arco a nord, imprecisi cerchi concentrici (o spire?) raggiati formano una sorta di ragnatela affiancata da più leggere incisioni frammischianti cerchi, losanghe e diverse "orme", mentre nel secondo, affrontato, è sviluppato un complesso insieme di "disegni" nel quale sembra potersi cogliere la manifestazione di un intendimento che va oltre la pura ornamentazione, sebbene sfugga l'eventuale valenza simbolica: nella parte superiore è raffigurata una forma lanceolata con all'interno, al centro, tre cerchi concentrici, il più grande raggiato, con ai lati un cerchio più piccolo alternato da un rettangolo, ed all'esterno larghi archi di cerchio sui lati lunghi e più piccoli, ma quasi completi, alle estremità. Sotto questi ultimi la sagoma di un cucchiaio<sup>309</sup>. Fra gli stessi, lungo l'asse di simmetria, sono disposti, uno sull'altro, due cerchi concentrici, l'interno con quattro foglie disposte a X che originano e si alternano ad altrettante pelte formanti i bracci di una croce di Malta (era questo il simbolo che si voleva manifestare?), l'esterno con decorazione a denti di sega. A sinistra di quello superiore, fra altri segni meno leggibili, figura un più piccolo cerchio raggiato mentre a destra sembra svilupparsi, accanto ad un recipiente dalla forma a fiasca simile a quella incisa nella chiesa di S. Gabriele arcangelo di Sagama, uno stelo fogliato culminante con una croce ed altre indistinte linee, mentre nella parte inferiore del "pannello" si distinguono nettamente anche delle "orme" (figg. 30-31). Il primo soggetto ricorda la vista dall'alto di una tavola imbandita con relativi sedili o, forse più, di una zuppiera, come sembrano suggerire altri elementi nei quali, oltre il palese immediato riferimento ai cucchiai, potrebbero individuarsi piatti e bicchieri, per cui la scena potrebbe assumere una diretta relazione all'ospitalità offerta ai pellegrini in quegli ambienti porti-

---

<sup>308</sup> Ringrazio per la cortese disponibilità la studiosa Antonella Cargiaghe, della Nugulbi Piccola Società Cooperativa di servizi turistici di Nulvi. Nel merito cfr. G. DORE, *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 13; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 58, 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>309</sup> L'assenza della forchetta si deve, forse, al giudizio di S. Pier Damiani (1007-1072), che la ritenne "strumento di mollezza e perversione diabolica", cfr. P. DAMIANI, *Opera, De institutione monialis*, cap. XI, Migne, Patrologia Latina, CXLV, col. 744, in C. FRUGONI, *Medioevo sul naso. Occhiali, bottoni e altre invenzioni medievali*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 114,157.

cati. Una distribuzione dei pasti che poteva procedere con i tempi scanditi, magari, dalla meridiana o orologio solare<sup>310</sup> incisa su un concio presente nello stesso chiostro, nel lato sud di un ambiente costruito su una porzione del porticato, ornato superiormente da altro concio con modanatura aggettante identica a quella degli pseudocapitelli dei pilastri<sup>311</sup>. Meno comprensibili sono i numerosi graffiti presenti negli pseudocapitelli sugli stipiti dei diversi ambienti della sacrestia (linee, losanghe concatenate, cerchi talvolta con croce greca all'interno o congiunti da linea, rettangoli scompartiti a griglia), “segni” ai quali sono da aggiungere quelli evidenziati anche in altri edifici.

## NULVI (SS)

### *Varie*

“Segni” certamente intenzionali<sup>312</sup>, seppure difficilmente interpretabili a causa della poca profondità dell'incisione oltre che dell'erosione delle pietre, sono identificabili in qualche concio risparmiato dall'intonaco nei muri d'alcune case basse del centro abitato, indubabilmente appartenuti ai numerosi edifici chiesastici e monastici di cui si conservano suggestive rovine<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> L'amico M. Arnaldi, che ringrazio, mi dice che è da riferire a momento successivo al periodo medioevale, per cui non l'ha inserito nel suo libro M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit.

<sup>311</sup> L'attuale disposizione, anche per il mancato ammorsamento ai concii adiacenti, ne lascia intendere il riutilizzo dopo il restauro seguito all'abbandono, così testimoniato “Ma da anni è profanato e quasi annientato, da un vandalismo, interessato al materiale di spoglio delle sue strutture barbaramente sacrificate.”, cfr. G. FALCHI, *Cunventu de giosso. Sintesi storica*, in G. FALCHI, R. SFOGLIANO, *Cunventu 'e giosso - Su Remediu*, Quaderni nulvesi n. 1, Sassari, 1985, p. 19. Ciò avvalorata le osservazioni già espresse in merito al ritrovamento di “orme” pure in edifici non medioevali, argomento che più oltre riprenderò anche con riferimento ad altre chiese dello stesso paese. L'istintiva associazione della meridiana ai pellegrini medioevali, suggeritami anche dalla testimonianza dell'esistenza nel retro del convento di una “fonte monumentale” recante su un concio l'iscrizione, purtroppo trafugata “Hoc opus renovatum fuit et aqua (in)venta... verum fuit anno 1414” (cfr. *ibidem*, pp. 20 s., nota 4), seppur confutata da alcuni confronti che la classificano fra quelle di tipologia spagnola della metà del Seicento (ringrazio della consulenza l'esperto Mario Arnaldi), non esclude che l'accostamento prospettato, puramente ipotetico e, soprattutto, poetico, possa valere anche per pellegrinaggi di tempi a noi più vicini.

<sup>312</sup> All'impressione avuta sul posto, che mi ha convinto a fotografare, è seguita la certezza data dalla lettura dei particolari ingranditi al computer, prezioso e sempre disponibile compagno di lavoro.

<sup>313</sup> Nel territorio se ne contavano ben venticinque. Con ogni probabilità i concii di grossa pezzatura e ben lavorati furono tratti da rovine di considerevoli architetture, quali

NULVI (SS)

*Concio erratico da località S. Bachisio*

Del riutilizzo di materiale edilizio proveniente da ruderi di chiese e non solo, testimoniano anche alcuni conci perfettamente squadrati posti a delimitare l'ingresso di un podere alla periferia del paese, in uno dei quali si evidenziano forme di "orme"<sup>314</sup>.

NUXIS (SU)

*S. Elia* (VII-IX)

Nel sito campestre di Tattinu, sorge la chiesa bizantina di S. Elia<sup>315</sup>, caratterizzata dalla planimetria a croce greca a bracci uguali con tiburio a cupola, edificata su preesistenze puniche e romane di cui resta testimonianza in alcune pietre incastonate nella sua muratura: un concio funerario tardo punico V-III a.C. (relativo ad area funeraria?) e un torchio per uva d'età romana. Un "orma" del pellegrino (fig 32) ben definita, datata al XII-XIII secolo, è incisa al centro di un concio nel fianco ad est del braccio sud<sup>316</sup>. È stata ipotizzata la presenza di un cammino di pellegrinaggio verso la basilica di Sant'Antioco martire, nell'omonima isola del Sulcis, di cui la chiesa di Sant'Elia doveva costituire una tappa<sup>317</sup>.

---

la chiesa di S. Tommaso – "edificata intorno al 1100 dall'ordine dei Templari" (G. POSADINU, *Andar per chiese*, cit., p. 115) o "edificata nel XII secolo probabilmente di origine templare" (AA.VV., *Venite alla festa*, cit., p. 78) – di cui si può ammirare la suggestiva successione prospettica degli archi della navata centrale stagliati contro il cielo, mentre le laterali sono inglobate nel tessuto urbano, o appartenere al complesso dell'Oratorio di S. Filippo Neri, ivi ubicato, la cui data di costruzione 1645 (cfr. G. POSADINU, *Andar per chiese*, cit., p. 116; AA.VV., *Venite alla festa*, ecc., cit., 1999, p. 78), leggibile all'interno di un ambiente oggi adibito a garage, potrebbe far però pensare al possibile reimpiego di materiale lapideo proveniente da preesistenti edifici. Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 64.

<sup>314</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231. Ringrazio della segnalazione la studiosa Antonella Cargiaghe, componente della famiglia proprietaria della *tanca* in località "Bacchileddos".

<sup>315</sup> R. SERRA, *La chiesa quadrifida di S. Elia a Nuxis (e diversi altri documenti altomedievali in Sardegna)*, in *Studi Sardi*, XXI, 1968-70, pp. 30-61; R. CORONEO, M. COPPOLA, *Chiese cruciformi bizantine della Sardegna*, Cagliari, 1999, pp. 35 s.; R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 69 s.

<sup>316</sup> Ringrazio l'archeologo Nicola Dessì, anch'egli appassionatosi alla ricerca, per la segnalazione e le cortesi informazioni.

<sup>317</sup> N. DESSÌ, *Presenze templari e gerosolimitane*, in N. BORGHERO, N. DESSÌ, P.G. MARGARITELLA, *Sardegna. Ricerche A.R.S.O.M. 2015*, a cura di M. Rassu, Cagliari, Condaghes, 2016, pp. 57 ss.

## ONIFERI (NU)

### *S. Gavino Martire* (sec. XV)

L'antica chiesa parrocchiale, nonostante i numerosi interventi di ristrutturazione, conserva ancora particolari architettonici evidenziati dai recenti restauri. Un'“orma” (fig. 33) è incisa nel paramento murario a destra dell'attuale ingresso principale, aperto nell'originaria abside<sup>318</sup>.

## OROTELLI (NU)

### *S. Giovanni Battista* (ante 1139)

La chiesa parrocchiale, già distinta con l'intitolazione S. Giovanni di Ortilen per il riferimento all'antica toponomastica, fu Sede vescovile della diocesi di Ottana dal 1116, anno della sua consacrazione, al 1139, in cui fu ultimata<sup>319</sup>. Pur rimaneggiata ed ampliata, anche con l'aggiunta delle navatelle<sup>320</sup>, restituisce l'originale impianto romanico a croce commissa e paramento caratterizzato dall'utilizzo di conci in trachite rossiccia e interpolazioni di laterizi<sup>321</sup>. In alcuni conci all'interno dell'abside, è dato vedere incisioni non facilmente distinguibili ma comunque riferibili anche ad “orme”<sup>322</sup>.

## OSCHIRI (SS)

### *Nostra Signora di Castro* (ante 1174)

Elevata a dignità episcopale dagli inizi del sec XII fino al 1503, la chiesa mononavata ed absidata imposta su un piano rialzato da breve scalinata mentre un ulteriore slancio è dato dal moderno campanile a due arcate innalzato sulla facciata<sup>323</sup>. Nell'alzato della soglia del portale settentrionale sono graffite a linea continua e disposte una dentro l'altra ben tre

---

<sup>318</sup> Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232. Ringrazio della segnalazione la presidente dell'Associazione Archeo Arci di Nuoro Pina Santoni e il Socio Antonello Patteri per l'avermi cortesemente fornito la fotografia.

<sup>319</sup> Cfr. F. POLI, *Per una rilettura del S. Nicola di Ottana*, in «Studi Sardi», XXIV, 1975-77, Sassari, Gallizzi, 1978, pp. 225-240, in R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 85, sch. 16.

<sup>320</sup> Realizzate negli Anni Sessanta del secolo scorso, cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 85, sch. 16.

<sup>321</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 408 s.; R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 85, sch. 16, p. 164.

<sup>322</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>323</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 406 s.; R. CORONEO, *Architettura*, p. 91, sch.18.

“orme”<sup>324</sup>. Particolarità, al momento unica, che se da un lato suggerisce di riaffacciare l’ipotesi già avanzata per quelle doppie, rare anch’esse, ossia il riferimento ai membri di una famiglia, l’eccezionalità delle dimensioni, comprendenti tutta la lunghezza del concio e “addirittura superare la misura di un metro”<sup>325</sup>, consente anche di congetturare che, come già per la preistoria, l’iterazione e la grandezza possano assumere il significato di rafforzamento<sup>326</sup>, in questo caso della fede del pellegrino che le incise. Anche perché analoga lavorazione, e quindi intendimento, si ripete nel graffito nel lato sud presso l’abside, qui, però, con due plantari uno dentro l’altro (fig. 34), ma sempre occupante tutta la lunghezza del concio ed anche oltre, come dimostra l’interruzione dell’incisione che potrebbe palesare anche una diversa originaria disposizione.

## OSILO (SS)

### *Castello dei Malaspina* ( sec. XII)

Ubicato su una cima del monte Tuffudesu nel territorio nordoccidentale dell’Isola, al tempo appartenente al giudicato di Torres, fu edificato per

---

<sup>324</sup> Ringrazio per la segnalazione l’amico studioso d’epigrafia e gliptografia Giuseppe Piras, che ne scrive in G. PIRAS, *Inscriptiones*, cit., p. 409 ss.; ID., *Tituli picti et tituli scariphati. Riflessioni intorno alla scoperta delle firme nei dipinti ottocenteschi della basilica di San Gavino ed al culto dei Martiri Turritani*, Sassari, Carlo Delfino Editore, 2019, pp. 62-63. Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 65; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 231.

<sup>325</sup> Cfr. G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 93, n. 192, evidenziando la grande differenza rispetto alle dimensioni fin allora note, cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 519; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 23.

<sup>326</sup> In Sardegna, soprattutto nell’area centro-settentrionale, un palese esempio è dato dall’iterazione delle protomi taurine “sigle del Dio Toro, compagno della Gran Madre e guardiano della tomba”, raffigurate in funzione magico-rituale (G. LILLIU, *La Civiltà dei Sardi dal Neolitico all’età dei Nuraghi*, Torino, ERI - Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, 1972, pp. 60 ss., 122 s., 143-148), in forme naturalistiche più tardi schematizzate in quelle geometrico-astratte delle sole corna, scolpite, incise o dipinte sulle pareti delle tombe ipogeiche o “domus de janas”, cfr. G. TANDA, *Arte preistorica in Sardegna*, in «Quaderni», 5, Soprintendenza Archeologica di Sassari, Sassari, Dessì, 1977, pp. 7, 24, che alla nota 20 aggiunge “Tale funzione è confermata dall’uso di ripetere i motivi. L’iterazione ha dato luogo a diverse interpretazioni: dal significato ctonio e della fertilità-fecondità” (G. LILLIU, *Religione della Sardegna prenuragica*, in «Bulettno di Paletnologia Italiana», XI, vol. 66, Roma 1957, pp. 7 ss.) al riferimento alla pastorizia come rappresentazione della mandria che doveva seguire il morto nella tomba, sia come ricordo di un rito che assicurasse fortuna alla mandria grazie all’intervento dell’anima del defunto, sia come documentazione dei sacrifici dei buoi (protomi grandi) o vitelli (protomi piccole), fatti in onore del defunto. Le coppie di protomi, poi, potrebbero significare il giogo o la coppia divina (E. CONTU, *Alcune osservazioni su «domus de janas» edite ed inedite del Sassarese*, in «Studi di Sardi», XVII (1959-61), Sassari, Gallizzi, 1962, pp. 626-636, p. 634).

volontà dei marchesi Malaspina<sup>327</sup>, di cui si è scritto nella scheda inerente il Castello di Serravalle a Bosa. Della fortificazione si conserva la torre principale e la scheletrica planimetria dei muri delimitanti gli ambienti che la costituivano e quanto resta della cinta muraria. Raffigurata sulla destra dell'ingresso alla torre, l'“orma” (fig. 35) presenta la particolarità della lavorazione effettuata con la tecnica dell'escavazione<sup>328</sup>.

## OTTANA (NU)

### *S. Nicola* (ante 1160)

Sede della diocesi di Ottana dal 1160 al 1502, la chiesa romanica – edificata su un impianto preesistente ad aula mononavata con abside ad est, forse altomedioevale come sembra suggerire l'intitolazione<sup>329</sup> – presenta planimetria a croce commissa e facciata scompartita in tre ordini di false logge ingentilite da losanghe, dalla bifora coassiale al portale e dai bacini ceramici disposti nel timpano. Un'“orma” è incisa nella lesena sinistra della porta ubicata nel lato meridionale<sup>330</sup>. Nel corso della ricognizione chi scrive non ha avuto modo di accedere all'interno dove altri hanno osservato un orologio solare, di palese riutilizzo, mentre un altro è stato evidenziato all'esterno<sup>331</sup>, di fatto, presso detta “orma”.

## OZIERI (SS)

### *S. Antioco di Bisarcio* (secc. XI-XII)

La basilica, abbarbicata ad uno sperone roccioso all'immediata periferia del paese, fu sede della diocesi di Bisarcium, documentata dal 1065-82. Distrutta da un incendio nel 1090, i lavori di ricostruzione, già datati al 1153, e la successiva edificazione del portico a due piani, consacrato nel 1164-74, attraverso la lettura di un'iscrizione lapidea recentemente ritro-

---

<sup>327</sup> Cfr. F. FOIS, *Castelli medioevali di Sardegna*, a cura di B. Fois, Cinisello Balsamo (MI), Amilcare Pizzi, 1992, pp. 91-97.

<sup>328</sup> Anche quest'“orma” mi è stata segnalata, più recentemente, dall'architetto Giovanni Battista Gallus (Gianni), che ancora ringrazio.

<sup>329</sup> Individuata nel corso dei lavori del 1973-76 cfr. F. POLI, *Per una rilettura*, cit., p. 225-250, in R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 86 s., sch. 17. Cfr. fra gli altri, R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 233 ss., che alle pp. 236 s., scrive “tuttavia la lettura del S. Nicola appare densa di problemi poiché tempi e interpretazione della fabbrica rimangono in discussione e per il momento a proporre soluzioni si è autorizzati soltanto per via d'ipotesi.”

<sup>330</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>331</sup> Cfr. M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 147 ss.

vata sarebbero “verosimilmente” stati intrapresi nel 1164<sup>332</sup>. Il portico, assimilabile alle *galiléés* francesi ma di derivazione pisana, al piano superiore presenta un camino in forma di mitria simile a quello presente in S. Pancrazio di Sedini. Al suo interno, oltre le “orme”<sup>333</sup> osservate nel pilastro a destra per chi entra<sup>334</sup>, altre erano state notate nel pilastro gemello<sup>335</sup>, ricostruito in tempi recenti, ed altre ancora chi scrive evidenzia al piano superiore (fig. 36), sia nel lato sud del muro divisorio<sup>336</sup> del vano che affaccia

---

<sup>332</sup> La recente scoperta e lettura da parte dell'epigrafista Giuseppe Piras dell'iscrizione graffita nel paramento esterno della “parete di fondo della navatella settentrionale, testimonianza verosimilmente un momento dei lavori di ricostruzione della chiesa (probabilmente l'avvio) fissandolo al 1164 sotto il presulato del vescovo Giovanni Thelle”, cfr. G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie*, cit., pp. 302-342, pp. 331-332, con ampia bibliografia, che alla nota 75 aggiunge “La conclusione di questi lavori dovrebbe collocarsi attorno al 1174...”, data di consacrazione della chiesa riportata in un documento. In tal caso, la data posticiperebbe la ricostruzione di una decina d'anni rispetto ad altre ipotesi prospettate nel tempo, cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 92, sch. 19, il quale, riprendendo da F. AMADU, *La diocesi medioevale*, cit., scrive che “fu ricostruita entro il 1153 e poi dotata di portico a due piani, consacrato nel 1164/74.” Sull'intricata cronologia e le diverse interpretazioni degli studiosi, un'articolata esposizione è in R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 261 ss. Un apporto in tal senso, seppur riferito soprattutto all'argomento trattato, è in F. POLI, *La decorazione*, cit., pp. 167-199.

<sup>333</sup> Al proposito si precisa che nello scritto di C. NONNE, D. ANEDDA, *L'inedita chiesa*, cit., p. 777, è inesatta l'attribuzione di quanto scritto sulla presenza di graffiti d'impronte “sia nel pianterreno sia nelle camere del piano superiore” della cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio ad Ozieri a “Coroneo, 1993, scheda 19”, poiché in detta scheda non vi è alcun riferimento. Di fatto, la prima comunicazione di queste “orme” fu data da chi scrive nel 1999, cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 515, sch. 4, figg. 14, 15, 16, cui seguirono le pubblicazioni citate nel presente contributo. È pur vero che il Coroneo fa un riferimento alle “orme”, ma a proposito della chiesa di S. Pancrazio a Sedini, scrivendo di conchi con “incisa la sagoma di una scarpa da pellegrino”, cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 128, sch. 36. Non è improbabile che l'associazione fra le due chiese fosse da riferire, invece, alla presenza in entrambe di un similare “camino con cappa a forma di mitria”, evidenziato, questo sì, in ID., pp. 92 ss, sch. 19.

<sup>334</sup> Devo anche quest'informazione al collega dott. Giuseppe Pitzalis e a don Francesco Tamponi.

<sup>335</sup> Ringrazio gli operatori della Cooperativa “Ichnos” della cortese informazione.

<sup>336</sup> In particolare, una di esse presenta il profilo del plantare inciso con solco largo e profondo che lascia pensare al probabile utilizzo di percussori. Questo fa comprendere che l'operazione richiedeva molto tempo e comportava rumori e, conseguentemente, che doveva essere tollerata. Accanto all'“orma” sembra potersi distinguere una croce greca pomata. In merito alle “orme” ed agli altri graffiti presenti nella chiesa cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 515; ID., *Le “orme” del pellegrino*

sulla scala, sia sulla parte opposta della stessa parete, presso l'altare adossato all'originario prospetto della chiesa nel punto in cui si apre la bifora. Anche nel prospiciente muro divisorio, sotto l'epigrafe di consacrazione dell'altare<sup>337</sup> ed accanto a caratteri alfabetici, è ancora in parte leggibile, fra le lettere affiancate “MP”, il graffito di un’“orma”<sup>338</sup>. Tanto nella parte inferiore che in quella superiore sono graffiti anche altri segni fra i quali cerchi concentrici (labirinto?), qui addirittura in numero di otto (numero dalle molteplici valenze simboliche), intersecati da “orme” ed archi di circonferenza, una C dal cui apice superiore si eleva una croce<sup>339</sup>, un quadrato scompartito da una croce, delle rette ortogonali fra loro, quattro “fiori” appaiati simmetricamente, costituiti da tre cerchi concentrici con le corone media ed esterna a raggi sfalsati, su steli da cui dipartono foglie lanceolate innervate ed altri segni meno definibili fra cui anche “orme”. Anche nell'iscrizione cruciforme<sup>340</sup> “rinvenuta sulla parete settentrionale della cappella episcopale, al di sopra della nota epigrafe consacratrice dell'aula del 1164”,

---

naggio, cit., p. 74; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 41; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., pp. 315, 318; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 56 s., 59; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>337</sup> È “ascrivibile ad un periodo compreso tra la fine del XII e la prima metà del XIII sec., cfr.”, G. PIRAS, *Le iscrizioni funerarie*, cit., pp. 318 ss., nota 38, con esaustiva bibliografia.

<sup>338</sup> Con riferimento alla nota 88, in un concio sotto l'epigrafe dedicatoria dell'altare nella “galilea” sono incise in sovrapposizione le lettere MP (contrazione del nome greco Maria o iniziali del nome e cognome di qualcuno che intese lasciar traccia del suo passaggio?) ed un’“orma”. Ciò ha lasciato dapprima supporre, con argomentazioni varie, che l’“orma” sia stata graffita sulle lettere, cfr. G. DORE, *Testimonianze di fede*, cit., pp. 316 s.). L'ipotesi è stata confutata invertendo la priorità cronologica che vedrebbe, invece, l’“orma” incisa sopra le lettere MP che, scambiate nell'ordine in PM, sono state definite “forse riferibili all'opera del *magister Petrus Cothu*” e riconducibili “in modo plausibile a quel MCCCXXXV riportato dall'epigrafe posta nella facciata della S. Maria Maddalena, iscrizione con la quale sono state riscontrate strette affinità paleografiche.”, cfr. G. PIRAS, *Le epigrafi, i segni lapidari e i graffiti*, in M. MILANESE (a cura di), *Villaggi e monasteri. Orria Pithinna. La chiesa, il villaggio, il monastero*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 2012, pp. 63-112, pp. 92 ss.

<sup>339</sup> Ricordo d'aver letto di un suo possibile riferimento allo zolfo ma, al momento, mi mancano i riferimenti bibliografici.

<sup>340</sup> “La più estesa almeno tra le epigrafi medievali in Sardegna (H 206 cm x L 246 cm), è unica perché, nello stesso tempo è cruciforme e associata e complementare a otto simbolici disegni”, cfr. G.G. CAU, *Epigrafia Giudicale. Sant'Antioco di Bisarcio: un'epigrafe commemorativa (1190-95)*, in «Sardegna Antica: culture mediterranee», n. 50, Nuoro, CSCM, 2016, pp. 35-42, p. 35.

fra gli altri simboli<sup>341</sup> figura anche un'“orma” raffigurata al piede di una scala incisa, stavolta, non da uno dei tanti pellegrini, ma da persona motivata<sup>342</sup>. All'esterno, in alcuni conci del fianco Sud, prossimi all'angolo che volge verso l'abside, fra altre incisioni si evidenziano due orologi solari<sup>343</sup>.

#### PADRIA (SS)

##### *Oratorio di S. Croce* (1544)

Come attesta l'iscrizione incisa sulla facciata, l'oratorio di S. Croce fu edificato nel 1544<sup>344</sup> per volontà dell'omonima Confraternita. Il paramento esterno presenta incisioni di “orme” (fig. 37)<sup>345</sup>. Anche in questo caso, all'alta datazione dell'edificio corrisponde la testimonianza della “presenza di blocchi recuperati da antichi edifici andati in rovina”<sup>346</sup>.

#### PERFUGAS (SS)

##### *S. Maria di Perfugas* (ante 1160)

Della chiesa, ubicata nell'immediata periferia del paese, si conservano le rovine della parte absidale e del recinto al sagrato di cui si conserva un breve tratto, caratterizzato dal paramento dicromo in conci quadrati di tra-

---

<sup>341</sup> Disegni “talvolta con più di un significato: la croce, la chiesa, la campana, la scala, il toro, la raggiata luminosa, il dito e l'orma del plantare di un sandalo”, *ibidem*, p. 35.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 39 “D'altra parte è difficile pensare ad un viandante *sui generis*, altrettanto estroso e motivato da salire su una scala, per lasciare memoria di un qualcosa di cui sarebbe stato solo testimone. Non un pellegrino, dunque, come tanti che si limitarono a tracciare solo un'orma a memoria del loro transitare a Bisarcio e in molte chiese romaniche sarde.”, citando nella nota 36, quanto scritto in G. DORE, *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit.

<sup>343</sup> M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 95 ss.

<sup>344</sup> Cfr. T. MURA, *Padria. Gurulis Vetus. Memorie di un paese antico*, Sassari, IN.A.P., 1992, p. 169. Ringrazio della cortese collaborazione alla ricerca di notizie sulla chiesa i dott. Anna Rita Fara e Giacomo Desole della Biblioteca della Soprintendenza ai Beni Architettonici, il Paesaggio e il Patrimonio Storico-Artistico e Demoetnoantropologico di Sassari. Colgo l'occasione per ringraziare della sempre gentile disponibilità la dott.ssa Maria Rosaria Manunta e le operatrici Vittoria Deriu e Daniela Meloni, così come, più recentemente, le dott.sse Rossana Cabula e Giovanna Morittu della Biblioteca della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Sassari. Istituzioni oggi confluite nella Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio di Sassari e Nuoro. Parimenti sono grato agli operatori della Biblioteca Universitaria e della Biblioteca Comunale di Sassari.

<sup>345</sup> Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 65 s.; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232. Debbo anche questa segnalazione all'amico gliptografo Giuseppe Piras, che nuovamente ringrazio.

<sup>346</sup> T. MURA, *Padria. Gurulis Vetus*, cit., p. 169.

chite rossa e rosa disposti a scacchiera, nel quale si apre il portale a tutto sesto, delimitato da conci più piccoli, disposti a raggiera<sup>347</sup>. Il sopralluogo non ha portato all'individuazione delle già distinte “orme”<sup>348</sup>. Se non dovuto alla difficoltà di lettura è plausibile che, così come avvenuto per tante pietre lavorate, pure i conci che presentavano incisioni siano stati incorporati o intonacati nel corso degli stessi lavori oppure trafugati, anche per il semplice utilizzo come materiale da costruzione<sup>349</sup>.

## PLOAGHE (SS)

### *S. Michele di Salvenero* (fine XI; primo quarto XIII)

L'impianto, già datato al 1110-1130<sup>350</sup> è stato in seguito ricondotto alla fine del X secolo<sup>351</sup>. La chiesa ha subito nel tempo diversi interventi restaurativi nel primo quarto del XIII secolo, sino alle ampie manomissioni apportate nel 1912 “... al punto da avere del tutto sfigurate le fattezze...”<sup>352</sup>. Costituisce uno degli esempi più arcaici d'icnografia a croce *commissa*. La struttura dello slanciato prospetto dai leggeri aggetti di lesene ed archetti, mutilo del portico antistante, si contrappone all'imponenza delle tre absidi. Si trova fuori dall'abitato, nel sito del villaggio medioevale di *Salvénnero*, zona ubertosa che favorì lo stanziamento di diversi ordini monastici benedettini, come i vallombrosani, i quali oltre l'abbazia di S. Michele possedevano anche la vicina chiesa di S. Antonio abate<sup>353</sup>. I graffiti sono presenti sul paramento

---

<sup>347</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 188, sch. 81.

<sup>348</sup> Cfr. M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., p. 16. Irreperibile alla ricognizione effettuata dopo i lavori di restauro unitamente ai colleghi della locale sede della Soprintendenza Archeologica di Sassari, che ancora ringrazio. Cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 514 s.; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 39; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., pp. 314, 317; ID., *Nuove osservazioni*, cit., p. 56; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>349</sup> In considerazione della scarsa sensibilità dimostrata per la produzione materiale medioevale in Sardegna fino a qualche decennio fa, cfr. R. SERRA, *Pittura e scultura dal Medioevo all'Ottocento*, in M. BRIGAGLIA (a cura di), *La Sardegna. La geografia, la storia, l'arte e la letteratura*, vol. I, Cagliari, Della Torre, 1982, pp. 85-94, p. 85.

<sup>350</sup> Cfr. R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 80, accolta da R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 394.

<sup>351</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 149 s., sch. 54, la riconduce alla fine dell'XI.

<sup>352</sup> R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 79.

<sup>353</sup> Da questa chiesa in stato di abbandono provengono una “Testa lignea policroma” e una “Testa muliebre”, pertinente a simulacri sacri, una “Mensola lignea scolpita ed epigra-

esterno dell'abside alla sinistra del riguardante<sup>354</sup>. Queste pietre testimoniano – peraltro, purtroppo, non le sole – dell'atavica volontà dell'uomo di lasciare memoria del proprio passaggio: in un concio prossimo a quelli recanti “orme” sono, infatti, incisi a caratteri cubitali nome, cognome e data d'apposizione, dalla persona che ... volle lasciare imperitura memoria di sé. Tra le diverse incisioni di “orme” una presenta il doppio profilo (fig. 38).

## PORTO TORRES (SS)

S. *Gavino a mare* (intorno alla metà del sec. XIX)

Tempo addietro, fu segnalata allo scrivente la presenza di un “orma” nella chiesetta di S. Gavino a Mare o di Balai vicino<sup>355</sup>, edificata, intorno alla metà dell'Ottocento, a strapiombo di una penisola calcarea lungo la costa orientale di Porto Torres, la romana *Turris Libisonis*, nella quale si estendeva una necropoli d'epoca imperiale<sup>356</sup>. Più precisamente nella cripta altomedioevale adiacente ai due ipogei funerari utilizzati fino all'età paleocristiana, in cui, secondo la tradizione, sarebbero stati incarcerati e deposti i corpi dei santi Gavino, Proto e Gianuario, martirizzati nel 304, sotto l'impero di Diocleziano, prima della definitiva traslazione nella basilica romanica di S. Gavino, nell'XI secolo<sup>357</sup>. L'“orma” (fig. 39), a margine raddoppiato come alcuni esemplari già indicati, per la forte rastremazione verso il tacco e la forma lanceolata dello stesso ricorda in parte un graffito

---

fata” e, ancora, una “Parte di mammella (ex voto)”, cfr. G. DORE, *La Pinacoteca del Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari. Catalogo storico-documentario*, ICCD, collana Musei, 2, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2008, schede 357, 358, 359, 360, con esaustiva bibliografia. Sulla mensola cfr. anche ID., *Sassari. Museo Nazionale “G.A. Sanna” Mensola lignea figurata con iscrizione da Ploaghe*, in «Bollettino di Archeologia», nn. 46-48 (luglio-dicembre), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1997, pp. 177-180. Le opere sono oggi conservate nella Pinacoteca Nazionale di Sassari.

<sup>354</sup> Cfr. ID., *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 515; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 41; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., pp. 314, 317; ID., *Nuove osservazioni*, cit., p. 56; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>355</sup> Cfr. G. PIRAS, *Inscriptiones Medii Aevi* 2005, cit., pp. 409 s., che ringrazio per l'informazione.

<sup>356</sup> Cfr. F. MANCONI, *L'Antiquarium Statale di Porto Torres*, Piedimonte Matese (CE) 2001, p. 40.

<sup>357</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 13. Sulle figure dei Tre Martiri Turrutani scrive B.R. MOTZO, *Inventium corporum Sanctorum Gavini Proti et Ianuari*, in «Studi cagliaritari di Storia e Filologia», I, Cagliari, Tipografia F. Sangiovanni, Napoli, 1927, pp. 129-61.

nel paramento del S. Donato di Sassari, ma dall'immagine fotografica sembra potersi distinguere invece la sovrapposizione della punta di un'altra "orma" fra le diverse che paiono attorniare un ramo di palma, in un contesto di numerosi graffiti di segni e scritte, anche recenti, testimonianti l'intensa frequentazione di pellegrinaggio del *martyrium*<sup>358</sup>, verso l'auspicato incontro "tattile" con le venerate reliquie.

#### QUARTU S. ELENA (CA)

##### *S. Pietro di Ponte* (ultimo quarto del sec. XIII)

La chiesa è compresa nell'area cimiteriale. Sull'impianto ad aula mononavata ed absidata, alla facciata tardo romanica<sup>359</sup> caratterizzata dai filari di nidi per i bacini ceramici maiolicati e conclusa da campaniletto a vela, si contrappone l'abside gotica mentre nel fianco a destra del riguardante, entro tre degli archetti ogivali del coronamento sostenuti da mensole decorate con motivi antropo-fito-zoomorfi e geometrici, sono intagliate una protome animale e due mani che sostengono altrettante croci greche<sup>360</sup>. L'"orma"<sup>361</sup>, o forse più d'una, sono incise all'interno dell'edificio, nella parete destra, presso l'angolo di congiunzione con la retro facciata (fig. 40).

#### SAGAMA (OR)

##### *S. Gabriele arcangelo* (sec. XVII)

La chiesa, realizzata in luogo dell'antica parrocchiale, presenta caratteri rispondenti a moduli tardo rinascimentali: facciata con portale centinato e

---

<sup>358</sup> Sulle pareti dell'ipogeo sono stati documentati in passato una croce monogrammatica con occhio semicircolare alcune croci ed una palmetta Cfr. P.G. SPANU, *Martyria Sardiniae. I santuari dei martiri sardi*, in «Mediterraneo tardoantico e medievale. Scavi e ricerche, 15», Oristano 2000, p. 130, in G. PIRAS, *Inscriptiones*, cit., p. 410, che aggiunge d'aver individuato anche la presenza d'altri segni: due croci, tra loro pressoché identiche, provviste di braccio orizzontale inclinato e sormontanti due segmenti convergenti che simboleggiano il Golgota, oltre, ovviamente, quanto riprodotto nella foto cortesemente datami – della quale avevo già scritto (cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 66; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231) e in questa sede ripropongo – suggerendo la possibile classificazione come variante delle "orme" della chiesa di S. Maria di Castro ad Oschiri.

<sup>359</sup> Realizzata nell'ultimo quarto del sec. XIII da maestranze operanti nel giudicato di Cagliari, cfr. R. DELOGU, *L'architettura*, cit., pp. 191 s.

<sup>360</sup> Cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 358 s.; R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 135, sch. 42.

<sup>361</sup> Mi fu cortesemente indicata dal dott. Paolo Marcias, anch'egli attratto dalla ricerca, che ringrazio.

timpanato con frontone curvilineo, affiancata dal campanile con cupolino “a cipolla”<sup>362</sup>. Nel corso della ricognizione, oltre l’“orma” già segnalata<sup>363</sup> – con ogni probabilità la stessa che vediamo incisa in un concio disposto sulle poche assise dell’abside gotica quadrangolare sotto la nuova pavimentazione (fig. 41)<sup>364</sup> – si è avuto modo d’individuare altri numerosi “segni” anche all’esterno della chiesa. Nel paramento della facciata un filare di conci, seppur degradati, lascia intravedere forme definite, come la stella – o il sole o un fiore – a raggi o petali triangolari e ogivali, un cerchio raggiato ed altri segni indistinti dalle forme lanceolate o a “V”, in un caso anche disposte a croce (coi vertici rivolti all’interno ma distanziati) e, forse, anche di “orme”, una delle quali sembra restituita a forellini ravvicinati. Sulla sinistra della facciata, nel muro a scarpa del campanile, sono incisi una croce latina (e forse una più piccola sotto il braccio sinistro) ed un contenitore dalla forma a fiasca, a corpo grossomodo ottagonale con collo allungato e bocca obliqua<sup>365</sup>, forse

---

<sup>362</sup> Cfr. F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica*, cit., p. 226, sch. 64, vi è anche riferito che è stata edificata sul modello dell’oratorio della Morte (S. Giacomo) di Sassari.

<sup>363</sup> Ringrazio dell’informazione il prof. Roberto Caprara. Colgo l’occasione per rivedere quanto già scrissi, non avendo bene interpretato un suo appunto. Infatti, egli non “trovò notizia scritta” del concio con l’“orma” (cfr. G. DORE, *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 12 e nota 11), ma ebbe modo di distinguerlo nel terzo filare del paramento esterno dell’abside quadrata dell’impianto gotico, costruito su quello romanico, e quindi farlo smontare nel corso dello scavo che diresse per conto della Soprintendenza Archeologica per le province di Sassari e Nuoro. In uno scritto del 1997, ma pubblicato nel 2005, che ho avuto modo di leggere l’anno seguente il Caprara scrive “Il recupero, nel paramento murario dell’abside trecentesca, di un concio con incisioni e graffiti tipici di pellegrini, consente di riconoscere nella chiesa dell’Arcangelo un santuario di pellegrinaggio probabilmente meta di fedeli non solo della Planargia ma – considerate le dimensioni della struttura – almeno di buona parte della Sardegna.” (R. CAPRARA, *Sagama (Nuoro). Chiesa di san Gabriele Arcangelo*, in «Bollettino di Archeologia», nn. 47-48-49, luglio dicembre 1997, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, pp. 165-167, p. 167.

<sup>364</sup> Qualora non sia quello da me fotografato e che, come teme il parroco don Giuseppe Porcu che ringrazio per la disponibilità accordatami nel sopralluogo, non sia stato in seguito inglobato nel calcestruzzo, resta da auspicare che possa ritrovarsi nei cumuli di lastre e conci nel tempo più volte spostati.

<sup>365</sup> Solo di recente ho avuto modo di vedere e documentare, nel corso dell’annuale festa in costume de *Sa die de sa Sardinia* a ricordo dell’insurrezione del 1794 del popolo sardo contro i governanti piemontesi, un contenitore dalla forma simile: si tratta di una fiasca atta a conservare per maggior tempo la temperatura ideale delle bevande, una sorta di *thermos ante litteram*, rivestito di sughero, le cui giunture verticali sono mascherate da liste di canne, con nella bocca una cannuccia predisposta da una parte a cono, per essere

una zucca svuotata ed essiccata<sup>366</sup>, su cui corrono due linee flessuose, probabilmente i cordoni coi quali il pellegrino la legava al bordone (bastone), il che costituirebbe un'ulteriore testimonianza della frequentazione della chiesa-santuario. Così, non pare improbabile che oltre ai conci graffiti di riutilizzo possano datarsi a momenti seriori l'ultimo impianto anche altre incisioni, in particolare questa in argomento. Anche nella controfacciata, soprattutto presso l'angolo a sud, in alcuni conci meno deteriorati sembrano potersi distinguere graffiti di “orme” mentre “stelle a cinque punte” sono individuabili sia in questa parete sia nel lato sud<sup>367</sup>.

## SAGAMA (OR)

### *Oratorio di S. Croce* (secc. XI-XII)

Nell'Oratorio di S. Croce<sup>368</sup>, un'“orma” (fig. 42) è incisa nel fianco sud, a destra del portaletto ogivale obliterato<sup>369</sup>, mentre un “graticcio” ed altri graffiti non decifrabili sono in alcune pietre di riutilizzo, una delle quali in

---

facilmente inserita e disinserita alla bisogna, e dall'altra a taglio obliquo per bere “a garganella”. Naturalmente analoga conformazione poteva darsi a contenitori di terracotta ed anche a zucche, cui poteva inserirsi lo stesso cannello. Una forma d'isolamento termico e d'igiene che anche i pellegrini dovevano già apprezzare, contribuendo alla diffusione di questi particolari recipienti ancor oggi in uso, seppure in determinate circostanze. Forma simile, ma a bocca diritta, ho visto graffita nel chiostro di S. Tecla a Nulvi

<sup>366</sup> Cfr. F. BULGARELLI, P. MELLI, *L'abbigliamento*, cit., p. 42. In merito è da puntualizzare che mentre alcuni testi indicano la zucca proveniente dall'America Centrale, il che contrasterebbe cronologicamente col loro uso nel Medio Evo poiché la scoperta di quelle terre avvenne nel 1492, trovo testimonianza del suo più antico utilizzo in Italia, con la denominazione *calabaza* e *cucurbita*, sia nelle ricette di cucina riportate da Marziale e Alpiccio (cfr. A. DOSI, F. SCHENELL, *A tavola con i Romani Antichi*, Roma, Quasar di Severini Tognon, 1984, pp. 151,155,216,230,252) e sia nell'utilizzo come recipiente di una particolare varietà denominata per la sua conformazione, *Cucurbita Lagenaria*, sinonimo di bottiglia, brocca, cfr. L. CASTIGLIONI, S. MARIOTTI, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher Editore, 1996, alla Voce.

<sup>367</sup> In merito ai graffiti presenti nella chiesa cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 520; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 12; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 57 s., 63; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>368</sup> Vi ha sede l'omonima Confraternita.

<sup>369</sup> Ringrazio per la segnalazione il sig. Salvatore Carta, dipendente del Comune di Sagama, al quale mi ero rivolto per avere informazioni in merito alla dislocazione del concio con l'“orma” segnalata nel S. Gabriele. Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 63; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

forma di clipeo raffigurante una testina umana in bassorilievo, molto corrosa.

#### SAN GAVINO MONREALE (SU)

S. *Gavino* (1347 - 1387/88)

Il presbiterio gotico è ciò che resta della chiesa che sorgeva nel borgo formatosi ai piedi dell'omonimo castello medioevale Montis Regalis<sup>370</sup>. Nei peducci dei costoloni sono raffigurati dei personaggi che si reputano appartenenti alla famiglia giudicale arborense: Mariano IV, Ugone III, Eleonora con Brancaleone Doria<sup>371</sup>. Anche in questo caso è stata indicata la presenza ma non l'ubicazione dell'incisione<sup>372</sup> che lavori di restauro in corso al momento della ricognizione hanno, purtroppo impedito a chi scrive di documentare. La presenza dell'"orma" in questa chiesa è servita a confutare l'erronea datazione come termine ultimo di loro raffigurazione al sec. XIII, inizialmente avanzata nel 2001<sup>373</sup>, "che potrebbe fissarsi alla metà del XIV secolo" altri scrisse nel 2006<sup>374</sup>, nello stesso anno in cui chi scrive pubblicava la correzione, anche in seguito all'individuazione di "orme" pure nell'abside del S. Pietro di Zuri, datata 1336<sup>375</sup> e, ancor più, spostando quel possibile "termine ultimo" al XVII secolo, osservando la data 1630 indicata nell'iscrizione excisa nel fregio sull'architrave di un ingresso laterale della chiesa del Rosario di Nulvi, di cui si è detto.

#### SANTA MARIA COGHINAS (SS)

S. *Maria della Grazie* (seconda metà sec. XII - primo quarto XIV)

Ubicata nel paese, l'antica parrocchiale è il compendio dei vari interventi subiti nel tempo: il primo impianto ad aula mononavata absidata si fa risalire

---

<sup>370</sup> Cfr. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 283, sch. 170.

<sup>371</sup> 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», 9, Pisa, ETS, 1984, pp. 9-28.

<sup>372</sup> Cfr. M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., p. 16. Sull'"orma" in oggetto cfr. anche G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 518; ID., *Le "orme" del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 51; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 57; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>373</sup> G. DORE, *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 30.

<sup>374</sup> Cfr. I. GRECU, *Le orme dei pellegrini nelle chiese*, cit., p. 393.

<sup>375</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 56.

*“Orme” dei pellegrini in Sardegna e non solo. Aggiornamenti, integrazioni e altre ...*

re alla seconda metà del secolo XII, mentre la facciata, datata al primo quarto del XIV, pur nella ricostruzione cinquecentesca rimane distinguibile dall'ampliamento laterale per l'accostamento di un diverso apparato murario<sup>376</sup>. Le “orme” sono state individuate nel paramento esterno dell'abside<sup>377</sup>.

SANLURI (SU)

*S. Martino vescovo* (secc. XIII; XV)

La chiesa, edificata all'esterno delle fortificazioni del castello, presenta impianto mononavato ad abside semicircolare e portale lunettato di gusto romanico che suggeriscono una probabile datazione non anteriore al sec. XIII. Infatti, pur interessata nel tempo da molteplici e radicali interventi, la documentazione di cui si dispone data dalla fine del sec. XVI<sup>378</sup>. Alla facciata con portale lunettato, culminante con campaniletto a vela, e al fianco alla sinistra del riguardante è stato recentemente riaddossato il portico. Reca un“orma” incisa nel paramento della facciata, a destra del portale<sup>379</sup>.

SARDARA (SU)

*S. Anastasia* (periodo bizantino)

La chiesa è stata edificata nell'omonima area in cui insiste un santuario nuragico, inglobandone un pozzo d'uso<sup>380</sup> già pertinente una capanna, e nelle immediate adiacenze di due templi a pozzo del IX-VIII secolo a.C., testimonianza della valenza sacrale del sito e della forma di pellegrinaggio diffusa fin dai primordi delle religioni<sup>381</sup>. Fra le sue strutture sono

---

<sup>376</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 273, sch. 154.

<sup>377</sup> Segnalatami sempre dal dott. Giuseppe Pitzalis, che ringrazio. Cfr. G. DORE, *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 13; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 59; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>378</sup> Cfr. P.F. COLLI VIGNARELLI, *Sanluri 'lori*, Cagliari, Società Poligrafica Sarda, 1965.

<sup>379</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 61 s.; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232

<sup>380</sup> È stato scritto che la chiesa è “impiantata su un tempio a pozzo di età nuragica” (IX-VIII secolo a.C.), cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 278, sch. 164 (relativa alla chiesa di S. Gregorio), dove quel “su” sembra alludere al pozzo all'interno, presso l'altare, che di fatto era però di normale utilizzo per gli abitanti del villaggio, mentre due templi a pozzo o pozzi sacri sono nei pressi all'esterno dell'edificio.

<sup>381</sup> In Sardegna questa consuetudine è documentata per l'Età Neolitica da quell'*unicum* nel bacino Mediterraneo che è il luogo di culto di Monte d'Accoddi (SS), caratteriz-

frammisti elementi architettonici degli insediamenti punici e romani<sup>382</sup>. In un concio alla sinistra e sotto l'architrave del portaletto sono incise "orme" di diverse forme e dimensioni (fig. 43). Ad esse sono da aggiungere quelle che in seguito si ebbe ancora modo di vedere non più, però, nella struttura dell'edificio, bensì in un muretto all'esterno costituito di pietrame e parti di conci derivanti da crolli, su uno dei quali sono presenti incisioni di "orme" diverse. È da osservare inoltre anche in questa località la presenza d'acque salutari, testimoniate dalle rovine romane delle *Thermae Neapolitanae* e dalla vicina chiesa di S. Maria detta, appunto, *de is Aquas*, che nell'angolo ovest del transetto sud presenta un piccolo cerchio da cui pende una croce (una sorta di rosario), realizzato con successione di forellini.

#### SARDARA (SU)

S. *Gregorio* (primo quarto sec. XIV)

Nei pressi di S. Anastasia e nell'omonima area sacra, sorge la chiesa di S. Gregorio. Presenta icnografia mononavata con abside semicircolare all'interno e quadrangolare all'esterno, transizione dal romanico al gotico che ritroviamo nella facciata per la presenza di archi a tutto sesto e ogivali. Prettamente gotica è la verticalizzazione dello specchio mediano per la sovrapposizione: portale archiacuto, grande rosone, timpano arricchito d'archetti pensili e campanile a vela bifora<sup>383</sup>. Nella chiesa di S. Gregorio si è avuto modo d'osservare un'"orma", incisa nello stipite della porta del fianco nord<sup>384</sup>.

---

zato dal grandioso altare megalitico, e per l'Età Nuragica da santuari come quello di Sarda-  
dara, talvolta federali, come ad esempio S. Vittoria di Serri (NU), o da pozzi sacri, come  
S. Cristina di Paulilatino (OR) o Predio Canopoli di Perfugas (SS), dai quali provengono  
numerosi reperti votivi. O, ancora, con riferimento al culto delle acque, la Fonte sacra di  
Su Tempiesu di Orune (NU) ed il Tempio nuragico di Nurdole di Orani (NU), per la  
presenza nel suo coronamento di blocchi decorati con incisioni geometriche la cui valenza  
magico religiosa è confermata dall'uso di quegli stessi motivi nelle pintadere fittili, utiliz-  
zate come timbri per decorare pani rituali o tessuti, cfr. M.A. FADDA, *Il Museo Archeologi-  
co*, cit., pp. 63 s.. Per non parlare, infine, sempre a proposito di santuari nuragici, della  
necropoli – e forse più – di Mont'e Prama (Cabras) i cui scavi non solo hanno riportato  
alla luce gli ormai famosi "Giganti" e tanto altro materiale, come i "Modelli di nuraghi",  
ma promettono ancora tante sorprese.

<sup>382</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 276, 278, sch. 164.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 278, sch. 164.

<sup>384</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 61; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

## SASSARI

### S. Donato (seconda metà sec. XIII)

Eletta a parrocchia nel 1278<sup>385</sup>, la chiesa è ubicata all'angolo fra l'omonima stradina e Via La Marmora, l'antica *Carrera longa* (strada lunga) che da nord a sud attraversa l'abitato medioevale. Dell'impianto gotico conserva solo parte della facciata, col portale oggi obliterato, e pressoché tutto il fianco rivolto ad est<sup>386</sup>. Lungo il suo paramento si aprono due portaletti accanto ai quali si è avuto modo di distinguere alcune “orme”<sup>387</sup>, di cui una più piccola presso l'angolo superiore destro, incise in un concio (fig. 44) a destra dello stipite dell'ingresso originario<sup>388</sup>, prossimo alla facciata, mentre un'altra la troviamo in simile posizione presso l'apertura più a sud, ossia fra “le rimanenti parti [che] furono demolite o trasformate in occasione dei lavori eseguiti nel 1695”<sup>389</sup>. Nel paramento fra i due portaletti vediamo ancora delle “V” con la punta rivolta prevalentemente sia verso il basso sia a nord e un graffito la cui forma è pressoché quella di un “orma” ma col tacco che ricorda più la coda di un pesce o l'impugnatura di una daga o di un possibile strumento, non ben definibile, però, per l'erosione della parte anteriore. La presenza dei graffiti<sup>390</sup> nel fianco dell'edificio “potrebbe essere messa in rapporto con l'ubicazione della chiesa” lungo la strada che conduce i fedeli verso Torres, nel luogo in cui i santi Gavino, Proto e Gianuario furono martirizzati (S. Gavino a mare o di Balai vicino)<sup>391</sup> e fu eretta la basilica loro dedicata, in cui si conservano le venerate reliquie.

---

<sup>385</sup> Unitamente alle chiese di S. Nicola (primaziale ed attuale duomo), Sant'Apollinare, S. Caterina e S. Sisto, cfr. fra gli altri, M. PORCU GAIAS, *Sassari: storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro, Ilisso, 1996, p. 22. In particolare sulla chiesa di S. Donato p. 46, sch 25.

<sup>386</sup> Cfr. R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 211; V. MOSSA, *Architetture sassaresi*, Carlo Delfino Editore, Sassari, 1988, pp. 83 s. (1<sup>a</sup> ediz. 1965, rist. anast.); R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 266, 270, sch. 151.

<sup>387</sup> Qualche iniziale riserva è stata dissipata dal parere espresso dagli amici Angelo Sanna e Giuseppe Piras, gliptografo, i quali, dopo un sopralluogo, condivisero la mia “lettura”. È comunque bene dire che i concii in cui sono presenti le “orme” presentano tendenza alla vacuallizzazione e che le incisioni paiono realizzate sulla superficie già degradata, quindi in un momento alquanto lontano dall'edificazione.

<sup>388</sup> Dalla planimetria pubblicata in R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 212, fig. 54, si evidenzia che questo appartiene all'impianto gotico.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 211. È facile arguire che anche i concii che presentano graffiti compresi in quest'area di rifacimento provengano da altre parti del primo impianto architettonico.

<sup>390</sup> Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 66; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>391</sup> G. PIRAS, *Inscriptiones*, cit., p. 409 ss.

SEDINI (SS)

*S. Pancrazio di Nursis* (seconda metà del XII secolo).

Forse l'antica S. Pietro di Nursis o S. Pietro di Nugulbi o Nulvi. La chiesa è situata su una collina che domina l'antica strada di pellegrinaggio che univa i monasteri dell'Anglona. L'edificio è stato adibito a luogo di culto in un secondo momento. In origine faceva parte di un complesso architettonico relativo ad un monastero<sup>392</sup>, forse una grangia, ovvero un'azienda agricola dipendente dallo stesso cenobio. In questi luoghi la chiesa era sostituita da un oratorio nel quale comunque si praticava l'ospitalità regolata dal *frater hospitalarius*<sup>393</sup>. Lo testimonia l'architettura non absidata, con le ammorsature delle mura degli ambienti di cui si evidenziano le emergenze, e l'interno, definito aula del fuoco, per la presenza del camino (la cui cappa a forma di mitria ricorda quella del S. Antioco di Ozieri), i fori di aerazione nella volta ed una serie di mensole destinate a sorreggere un ammezzato ligneo ritenuto funzionale all'essiccazione delle erbe medicinali. In precedenza scrivevamo che proprio l'originaria destinazione d'uso può far comprendere il motivo per cui, a differenza delle altre chiese finora esplorate, anche al suo interno si trovino numerosi graffiti raffiguranti "orme"<sup>394</sup>, al contrario, successive e più ampie ricognizioni consentendo di ritrovarle anche nel paramento interno ovviamente smentiscono questa iniziale considerazione. Quelle all'esterno, si trovano soprattutto nel lato occidentale, in corrispondenza degli ambienti che al tempo dovevano risultare coperti e quindi di riparo ai pellegrini. Complessivamente se ne contano circa duecento, di forme, dimensioni e tecniche d'esecuzione diverse (fig. 45)<sup>395</sup>. Lungo le pareti interne, entro nicchie obliterate, sono state ritrovate ossa umane.

---

<sup>392</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 121, 128, sch.36.

<sup>393</sup> F. FARINA (a cura di), *L'abbazia di Casamari nella storia dell'architettura e della spiritualità cistercense*, *Abbazia di Casamari* (Frosinone), Edizioni Casamari, 1990, p. 45.

<sup>394</sup> Devo anche questa segnalazione al dott. Giuseppe Pitzalis ed a don Francesco Tampioni i quali ne informarono anche il Coroneo che scrisse "In diversi conci bassi della cortina esterna è incisa la sagoma di una scarpa da pellegrino, lunga cm 24 circa.", cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., sch. 36. Scheda che, come ho avuto modo di commentare, è da riferire appunto a questa chiesa e non alla basilica di S. Antioco di Bisarcio ad Ozieri, come indicato in C. NONNE, D. ANEDDA, *L'inedita chiesa*, cit., p. 777.

<sup>395</sup> Cfr. G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 513 s.; ID., *Le "orme" del pellegrinaggio*, p. 74; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., pp. 35-39; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., pp. 315, 317; ID., *Nuove osservazioni*, cit., p. 56; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

SELARGIUS (CA)

S. *Lussorio di Palma* (seconda metà sec. XII)

Ubicata a breve distanza dal paese, la chiesa<sup>396</sup>, sebbene allo stato di rudere fino al recente intervento di restauro, era officiata utilizzando come altare un sarcofago litico detto di “S. Lussorio”, ascritto al IV secolo<sup>397</sup>. La chiesa è stata identificata<sup>398</sup> nel dipinto del 1861 dell’artista cagliaritano Giovanni Marghinotti “Festa campestre in Sardegna”<sup>399</sup>, che testimonia la persistenza del sincretismo religioso e di un pellegrinaggio proveniente da diverse località dell’Isola, distinguibili dagli svariati costumi indossati dai partecipanti, in molte realtà ancora attuali<sup>400</sup>, accolto nelle *cumbessias* o *muristenes*<sup>401</sup>, presso il Santuario nel periodo penitenziale che precede la festa. Le “orme” del pellegrino<sup>402</sup> sono incise in alcuni conci del portale la-

---

<sup>396</sup> Cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 347 s.

<sup>397</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 177, 182 s., sch. 73 che nella descrizione della chiesa accennando al arcofago-altare rimanda a G. NIEDDU, in G. NIEDDU, R. ZUCCA, *Othoca, una città sulla laguna*, Oristano, S’Alvure, 1991, p. 135.

<sup>398</sup> R. SERRA, *La chiesa di San Lussorio a Selargius. Considerazioni in merito alla questione sul prospetto romanico del San Lucifero di Cagliari*, in L. D’ARIENZO (a cura di), *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra medioevo ed età moderna, Studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, vol. 1-3, Roma, Bulzoni Editore, 1993, vol. 1, pp. 177-188, p. 177.

<sup>399</sup> Sull’Artista e l’opera fra l’altro si veda: M.G. SCANO, *Pittura e Scultura dell’Ottocento*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1997, pp. 153-159, sch. 112 di G. Dore; il dipinto appartiene al contesto di opere dell’Artista già conservate nel Museo Nazionale “G.A. Sanna” di Sassari; si veda, fra l’altro, in particolare, G. DORE, *Giovanni Marghinotti nel Museo Sanna. Esposizione delle opere nel bicentenario della nascita (1798-1998)*, Catalogo alla Mostra, Muros (SS), Stampacolor, 1998, sch. a p. 100; ID., *La Pinacoteca del Museo*, cit., pp. 264-312, in particolare sull’opera in esame, pp. 270 s., sch. 238. Anche le opere di quest’artista sono oggi esposte nella Pinacoteca Nazionale di Sassari.

<sup>400</sup> Come mi spiega l’etnologo Gian Mario Demartis, amico e collega che ringrazio. Una rivisitazione annuale è data dalle sfilate di figuranti abbigliati con i costumi rappresentativi di numerose località della Sardegna. Manifestazioni sia di carattere religioso, come la festa di S. Efsio, patrono dell’Isola, a Cagliari e del Redentore a Nuoro, sia laico, qual è la Cavalcata Sarda, originata dalla visita dei reali d’Italia nel 1899, a Sassari.

<sup>401</sup> Termini dialettali per definire gli ambienti destinati al commercio ed al ricovero dei pellegrini, dapprima addossati ai fianchi di santuari e chiese campestri e, nel tempo, sempre nei loro pressi, vere e proprie piccole unità abitative.

<sup>402</sup> Ringrazio la prof.ssa Lauranna Puxeddu per la segnalazione e la dott.ssa Simonetta Sitzia per avermi fornito la documentazione fotografica e grafica. In merito si veda L. PUSCEDDU, *San Lussorio. Devozione e Reliquie*, Cagliari, Litotipografia «Trois C» di Sergio e Antonio, 2000, in particolare alle pp. 14 s. Nello specifico delle “orme”, cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 518; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio*, cit.,

terale della chiesa (fig. 46). Sempre da Selargius, e precisamente da una sepoltura nell'area del portico antistante alla chiesa di S. Giuliano, proviene una placchetta di piombo raffigurante i santi Pietro e Paolo datata al XII-XV secolo, insegna del pellegrinaggio romeo, cioè diretto a Roma<sup>403</sup>, forse portata come "ricordo"<sup>404</sup> da un pellegrino o da un commerciante<sup>405</sup>.

## SERRAMANNA (SU)

### S. *Leonardo* (secc. XVI-XVII)

Nella chiesa parrocchiale di S. Leonardo, l'originaria icnografia a navata unica in stile gotico-catalano<sup>406</sup> fu modificata a croce latina. Fusione di stili evidenzia la facciata culminante con cornice orizzontale merlata e paramento uniforme su cui spiccano due oculi quadrilobi ed il portale a timpano trilobato<sup>407</sup>, ospitante la statua del santo.

I graffiti sono presenti nel fianco sud, sia nel paramento verso la facciata dove, proprio in un concio d'angolo si trova un orologio solare<sup>408</sup>, sia in quello del transetto ed in uno stipite della sua porta, in cui paiono distinguersi "orme"<sup>409</sup>.

## SESTU (CA)

### S. *Mamiliano di Susue* o *S Gemiliano* (sec. XIII)

La chiesa, presenta planimetria a due navate absidate, con relativi portali architravati e lunettati a tutto sesto nella facciata, cui è stato addossato, nel XVI secolo, l'ampio portico a giorno, atto ad ospitare il grande flusso di pel-

---

p. 74; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 51; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 315; ID., *Nuove osservazioni*, cit., p. 56; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 233.

<sup>403</sup> R. CORONEO 1990, *Insegna di pellegrinaggio romeo*, in P.B. SERRA, R. CORONEO, R. SERRA, *S. Giuliano di Selargius (Cagliari)*, in «QuadCagliari», 6/1989, Cagliari 1990, pp. 236-239; R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 176, 182, sch. 72; ID., *Segni e oggetti*, cit., pp. 481 s., fig. 8; P.B. SERRA, *Segni e oggetti del pellegrinaggio*, cit., pp. 431-463.

<sup>404</sup> Sull'argomento si veda G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., pp. 83 ss.

<sup>405</sup> M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., p. 40, nota 5.

<sup>406</sup> F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica*, cit., p. 238, sch. 70.

<sup>407</sup> Similare a quello presente nel transetto destro della cattedrale di Cagliari, datato al primo ventennio del sec. XIII ma avente nicchia con catino a valva che guarda modelli classicisti del Cinque-Seicento, cfr. *ibidem*.

<sup>408</sup> Cfr. M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., p. 167 s.

<sup>409</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., pp. 60; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

leggrini<sup>410</sup>. Alcune “orme” sono incise all’esterno delle absidi – risparmiate dai seriori lavori unitamente al fianco meridionale – rispettivamente in un concio sotto la monofora, in altro presso la lesena alla sua destra in quella a nord ed in altro ancora in quella a sud<sup>411</sup>. Lesene, caratterizzate dal particolare profilo a soffietto o fisarmonica, “cifra delle maestranze operanti in Sardegna per la prima volta a Bonarcado (1242-68) e, nel meridione, a Sestu (S. Gemiliano, 1250-70) e a Solarussa (1261-89)”<sup>412</sup>.

## SESTU (CA)

### S. Salvatore (sec. XII)

Situata nell’abitato del paese, presso la parrocchiale di S. Giorgio, presenta impianto trinavato absidato. Nella nuda facciata dai conci regolari, forse riutilizzo di materiali romani<sup>413</sup>, con tetto a capanna sormontato da campaniletto a vela, si apre il portale ad arco ogivale a raggiera affiancato da altri due con arco a tutto sesto, obliterati. Nello stipite sinistro del portaletto a destra del riguardante, sono incise “orme” che si sovrappongono (fig. 47), s’intersecano o sono disposte l’una dentro l’altra ed altre ancora sembrano leggersi nella facciata dove, su ben cinque filari ai lati del portale, sono presenti graffiti con multiformi decorazioni geometriche, schematiche<sup>414</sup> e non solo. Infatti, su due conci affiancati presso il suddetto portaletto, troviamo raffigurati specularmente due cavalieri affrontati<sup>415</sup> recanti uno scudo circolare ed una lunga asta lanceolata inclinata di circa 45° su

---

<sup>410</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 349.

<sup>411</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 61; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 233.

<sup>412</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 349.

<sup>413</sup> “... che dovevano abbondare nel centro *sexto ab urbe lapide*”, cfr. *ibidem*, p. 149.

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 350; R. CORONEO, *Architettura*, cit., sch. 71; A. RUGGIERI, *Sistemi di tracciamento nei decori geometrici della facciata del San Salvatore di Sestu*, in S. ANGIOLILLO, M. GIUMAN, A. PASOLINI (a cura di), in *Ricerca e confronti 2006*, Cagliari, Edizioni AV, 2007, pp. 439-452. Particolare riferimento alle “orme” è in G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 61, 64 s.; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 233.

<sup>415</sup> Questo motivo araldico, di lontana origine e larga diffusione, trova un illustre antecedente in Sardegna nel bassorilievo della lunetta istoriata sulla “porta regia” della basilica di S. Gavino a Porto Torres (SS), così definita, proprio per questa presenza, in R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 189, in cui l’Autrice si avvale, come scrive a p. 10, di un mio contributo ancora inedito, in seguito pubblicato, cfr. G. DORE, *San Gavino di Porto Torres*, cit. È interessante ritrovare analogo soggetto, anche qui espresso con la tecnica del bassorilievo, nella base d’una lesena del S. Lussorio di Fordongianus il cui primo impianto viene datato alla fine XI-primi XII secolo, cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 49. fig. 7/e.

cui è tesa perpendicolarmente una bandiera scompartita in quattro fasce parallele. I destrieri, muso contro muso, hanno una gualdrappa con motivi a larghi riquadri. Tutta la composizione è estremamente geometrizzata. Le redini, rilasciate, seguono la curva della groppiera ed attraversano l'esile collo in cui un breve tratteggio indica la criniera. La corrosione della pietra rende purtroppo illeggibili le forme dei cavalieri e delle zampe degli animali. Le bandiere uguali, più che ad un atto di belligeranza, lasciano pensare ad una manifestazione equestre (torneo?) dello stesso contesto sociale, forse legata alla religiosità, retaggio d'un sincretismo che ancora persiste nella tradizione sarda<sup>416</sup>. Lo scudo crociato graffito in un vicino concio, più che lo stemma del Comune di Genova, sebbene non siano mancate sortite guerresche ed interessi economici di quel comune pure nel giudicato cagliaritano, potrebbe rappresentare il simbolo delle Crociate, inciso, forse, da qualcuno che vi partecipò<sup>417</sup>.

## SILIQUA (SU)

### *Castello di Acquafredda* (terzo quarto sec. XIII)

Nel borgo fortificato a ridosso del mastio del Castello, di cui si conservano lunghi tratti di mura con merli di forma "guelfa" riferibili all'edificazione voluta da Ugolino della Gherardesca<sup>418</sup>, "fuori contesto, compreso sotto un cumulo di detriti e di materiale lapideo" è stato trovato un blocco d'arenaria sulla cui provenienza sono state avanzate diverse ipotesi<sup>419</sup>, re-

---

<sup>416</sup> Valgano ad esempio le famose feste dell'Ardia, con la sfrenata corsa dei cavalieri intorno alla chiesa di S. Costantino a Sedilo (CA), o la spettacolare e misteriosa corsa equestre de "Sa sartiglia", ad Oristano.

<sup>417</sup> Vedi *supra* "Cagliari, Torre di S. Pancrazio" e relative note 224, 225, 226. Cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 61, 64 s.; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 233.

<sup>418</sup> Cfr. F. FOIS, *Castelli della Sardegna medioevale*, in B. Fois (a cura di), Cinisello Balsamo (MI), Amilcare Pizzi, 1992, pp. 49-57; R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 289, sch. 173.

<sup>419</sup> Cfr. N. DESSI, *Le tracce sacre nel castello*, in D. SALVI, I. GARBI (a cura di), *Il Castello di Acquafredda, note di storia e archeologia*, Milano, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - RTP Castelli di Sardegna, Settimo Milanese (MI), Lalitotipo, 2010, pp. 51-53. Tra le diverse ipotesi lo considera riferibile all'esistenza di un luogo sacro nel borgo o derivato da "spoliazione d'edificio più antico, magari distante dall'area del castello o forse di un'incisione che, simile nell'aspetto, avesse un altro valore e celasse un altro messaggio: la speranza del ritorno per qualcuno che dal castello partiva", aggiungendo nella nota 64 a p. 53 "Come speranza di ritorno sono interpretati da alcuni studiosi i piedi fittili deposti nei luoghi di culto di età romana", riprendendo da G. BAGGIERI, M.L. RINALDI VELOCIA (a cura di), *"Speranza e sofferenza" nei votivi anatomici dell'antichità*, Catalogo della mostra (Roma 1996), Roma, 1996, p. 35. Cfr. *supra*, note 224, 225, 286.

cante incise su un lato due “orme” (o forse più?) (fig. 48), una delle quali ha la particolarità di presentare al suo interno, verso il tacco, una croce latina, sempreché non già linee, con altre, di un più articolato graffito. Un altro blocco di pietra, rinvenuto invece all’interno di una torre dell’antemurale del castello, presenta “segni” diversi: con solco marcato sono incisi un cerchio piccolo, una “V” ed una circonferenza più grande frazionata dal diametro da cui partono perpendicolarmente e parallelamente un raggio e, da un’estremità, una linea che termina nel taglio della pietra (ricorda un bastone pastorale); mentre ad incisione leggera sono realizzati una sorta di graticcio non delimitato ed un’“orma” non completa. A breve distanza, alcune emergenze d’un ambiente absidato che lascerebbe pensare ad un edificio di culto se non vi fosse l’esistenza di una sottostante cisterna<sup>420</sup>. La denominazione del Castello deriverebbe dalle presenze nel colle di diverse fonti d’acqua che confluivano nell’impianto di raccolta presso la presunta cappella castrense, lasciando ipotizzare anche per questo luogo un passaggio pellegrinale collegato alle proprietà di fonti miracolose, come ad esempio S. Salvatore di Sinis, o magari sorgenti termali o salutari<sup>421</sup>.

## SORGONO (NU)

### *S. Maria Vergine Assunta* (secc. XVI; XVIII; XX)

Dell’originaria edificazione in stile tardogotico testimonia il campanile, mentre la chiesa fu interessata nel sec. XVIII da interventi di ristrutturazione che ne modificarono radicalmente l’aspetto<sup>422</sup>. Il prospetto presenta portali in corrispondenza alle tre navate: i due laterali sormontati da grandi finestre semicircolari, quello centrale da architrave in asse al quale, nel timpano, si apre un’altra simile, più ampia, finestra. Anche qui sono state individuate incisioni<sup>423</sup>: due orme sembrano ravvisabili sulla parte esterna dello stipite destro

---

<sup>420</sup> D. SALVI, *Lo scavo*, in D. SALVI, I. GARBI (a cura di), *Il Castello di Acquafredda*, cit., pp. 17-47, p. 35, e più in generale sull’“ambiente 19”, pp. 27-36.

<sup>421</sup> Cfr. N. DESSI, *Le tracce sacre*, cit., pp. 52 s. Colgo l’occasione per ringraziare il dott. Nicola Dessì, archeologo, già collaboratore agli scavi del sito, intrapresi dalla Soprintendenza ai Beni Archeologici di Cagliari e Oristano, anch’egli appassionatosi alla ricerca, che tempo prima di pubblicarne me ne diede cortese segnalazione e informazioni, consentendomi di scriverne, cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 60; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232.

<sup>422</sup> In seguito al crollo della copertura fu interamente ricostruita negli anni Sessanta del secolo scorso.

<sup>423</sup> Ringrazio il prof. Paolo Marcias, anch’egli appassionatosi alla ricerca, per le cortesi segnalazioni e informazioni.

del portale principale; una croce arcivescovile, sulla facciata, in un concio leggermente a destra del portale principale; due croci greche nello stipite esterno della porta laterale destra della facciata. Ovviamente, stanti le importanti manomissioni, resta da chiedersi a quale momento possano datarsi ed a quale originario contesto appartengano i conci su cui furono incise.

## TERGU (SS)

*Santa Maria* (ante 1117; intorno alla metà del XII secolo)

L'origine del nome deriverebbe da Cerigo o Gerico<sup>424</sup>, città della Palestina in epoca bizantina ricca di "laure" monastiche da cui, forse, giunsero i religiosi che s'insediarono a Tergu, edificandovi la chiesa dedicata alla Madre di Dio, in ricordo di quella fatta erigere nel VI secolo dall'imperatore Costantino nel luogo d'origine<sup>425</sup>. Scavi archeologici effettuati nel 1959 restituirono testimonianze materiali<sup>426</sup> d'epoca nuragica e punico-romana oltre che medioevale ed evidenziarono strutture superstiti relative all'insediamento del cenobio bizantino ed al successivo monastero dei benedettini di Montecassino<sup>427</sup> che ne fecero la primaziale dei loro beni in Sardegna<sup>428</sup>. Dal sito provengono, fra l'altro, due frammenti epigrafici medioevali<sup>429</sup> ed un sigillo del giudice Gonnario di Torres<sup>430</sup> mentre dal conte-

---

<sup>424</sup> "Tergu non è altro in latino che Cericum [...] Il nome di Cerico ha un'impronta orientale, e pare che questo nome sia del tempo della prima immigrazione Jareach (luna), come da questa radice è il Gerico della Palestina", cfr. G. SPANO, *Città di Cerigo ed iscrizione romana*, in «Bulettno Archeologico Sardo», VI, Cagliari, Tipografia A. Timon, 1860, pp. 139-144, pp. 141 s.; ancora, il luogo è definito "oppidum Cerici", cfr. G.F. Fara, *De Chorographia Sardiniae et De Rebus Sardois*, manoscritto 1580, II, Cagliari, Monteverde, 1838, p. 125.

<sup>425</sup> D. BALDI, voce Gerico, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1949, p. 664.

<sup>426</sup> Cfr. Archivio Soprintendenza Archeologica di Sassari.

<sup>427</sup> Dello scavo, effettuato nel 1959, si conserva la Relazione nell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Sassari, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 51 s.

<sup>428</sup> Testimoniata dall'iscrizione impressa nella porta bronzea della basilica di Montecassino, cfr. A. SABA, *Montecassino*, cit., pp. 2, 29.

<sup>429</sup> G. DORE, *Frammenti epigrafici*, cit. Li ritrovai nei depositi del Museo Nazionale "G.A. Sanna" di Sassari, nelle cui teche sono attualmente esposti, cfr. R. CAPRARA, *Tarda Antichità e Medioevo*, in *Il Museo Sanna in Sassari*, a cura di F. Lo Schiavo, Cinisello Balsamo 1986, pp. 169-184, p. 169, sch. 251, pp. 172 s.

<sup>430</sup> G. DORE, *Un sigillo*, cit., pp. 75-90; ID., *Tergu (SS), Bolla plumbea*, cit., p. 365. Anche il sigillo lo ritrovai nei depositi del Museo Nazionale "G.A. Sanna", oggi è esposto accanto alle due epigrafi, cfr. R. CAPRARA, *Tarda Antichità*, cit., pp. 169-184, p. 169, sch. 251, pp. 172 s. La bolla plumbea fu ritrovata anch'essa nel corso dei lavori di scavo del 1959 e non "al secolo

stuale abbattimento dell'ambiente addossato al transetto-campanile ed al fianco settentrionale fu recuperato il rilievo dai caratteri stilistici bizantini raffigurante la “Vergine intercedente”<sup>431</sup> che vi era incastonato. Al primo impianto mononavato con abside semicircolare, romanica<sup>432</sup>, seguì l'erezione della facciata sempre di gusto romanico, e quindi l'aggiunta del transetto – adattando a braccio a nord la base del campanile – con aperture ogivali verso l'aula, mentre il rifacimento dell'abside quadrangolare, gotica, è datato epigraficamente al sec. XVI<sup>433</sup>. La facciata, purtroppo monca del fastigio, è un esempio di equilibrio compositivo dal quale traspaiono simbologie al tempo comprensibili anche agli analfabeti. Modulo costruttivo è il diametro dell'oculo<sup>434</sup>, al centro del falso loggiato ad archetti a tutto sesto, ospitanti formelle intarsiate, impostati su colonnine, due delle quali dall'originale forma a “zig-zag”<sup>435</sup>, mentre il registro inferiore è scom-

---

scorso”, cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 422, sch. di R. Coroneo. Confutando una mia ipotesi, il Coroneo osserva che il sigillo di Gonnario doveva corroborare una pergamena di donazione e non già di consacrazione poiché queste “recavano sempre il sigillo episcopale”, R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 120. Siccome le carte di donazione erano gelosamente conservate negli archivi delle case madri degli Ordini monastici e che il sigillo di Tergu, come quello di S. Lorenzo di Rebeccu (Bonorva, SS), fu rinvenuto sotto la chiesa, ci si può chiedere se esso, anche per motivi politici, potè sancire la fondazione della facciata, eretta per volontà dello stesso Gonnario, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 34 s. Peraltro, “Il Pontificale romano enumera cinque consacrazioni propriamente dette distinte cioè dalla benedizione: quella del vescovo, dell'altare fisso, della pietra sacra per l'altare, del calice e della patena e quella della chiesa. Quest'ultima, che avviene con una solenne cerimonia, è detta ordinariamente *dedicazione*” cfr. *Enciclopedia Italiana*, s.v. Consacrazione, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1949.

<sup>431</sup> G. DORE, *Santa Maria di Tergu (SS) - La “Vergine intercedente”*, cit., pp. 249 s. Dopo le vicissitudini seguite al trafugamento è stata restituita alla chiesa.

<sup>432</sup> Dell'abside semicircolare residuano alcune assise sotto l'assito del presbiterio che mi fu dato modo di vedere, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 49.

<sup>433</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., pp. 120-123, sch. 34, con ampia bibliografia.

<sup>434</sup> Impostato sulla misura del piede bizantino di 30 cm. L'insieme è strutturato su matematiche geometrie che rimandano a simbologie e rigorosi rapporti nella partizione dei registri e degli specchi fra gli archi, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., paragrafo “Descrizione del prospetto ed ipotesi restitutiva”, pp. 39-43 e schede relative.

<sup>435</sup> Nel merito si veda R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 159; G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 42, sch. 15. Proprio la presenza di queste particolari colonnine definendo il dibattito sulla cronologia della facciata ipotizzandone l'anteriorità (cfr. P. SANPAOLESI, *Il Duomo*, cit., p. 57) rispetto ad alcune chiese toscane portate come esempio (cfr. R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 160), riconducendo così allo scritto di D. SCANO, *Storia dell'arte*,

partito in tre specchi ad archi semicircolari, canonicamente romanici, nel centrale s'apre il portale architravato su cui imposta l'arco raggionato la cui dicromia è ripresa nei bianchi classicheggianti rilievi formanti una trina sulla rossa trachite<sup>436</sup>. Osservando gli intarsi delle formelle è stato intuitivo a chi scrive percepirli come forme espressive evidentemente più raffinate ma, comunque, riconducibili al segno, al grafismo, e da qui al graffito, all'incisione, al "puntinato", al solco, all'incavo, qui colmato di diversa pietra, intarsio appunto, nella raffigurazione simbolica<sup>437</sup>, come, fra gli altri disegni, la stella a otto punte che, significando sia la perfezione, sia il concepimento e la nascita<sup>438</sup>, trova giusta disposizione nella chiesa dedicata alla Madre di Dio. Le "orme"<sup>439</sup> sono incise sia nei muri dell'archivolto di accesso al sagrato (fig. 49)<sup>440</sup> e sia negli ambienti contigui, probabilmente destinati all'accoglienza dei pellegrini. A causa dei crolli e dei rimaneggia-

---

cit., p. 197, fa cadere il diffuso preconetto che in Sardegna l'arte abbia sempre preso da modelli provenienti d'altri luoghi, considerazione che ho avuto modo d'esporre più ampiamente in G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., pp. 33 s.

<sup>436</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 420 ss.

<sup>437</sup> Nel merito ebbi modo di scrivere "La difficoltà di decodificazione non toglie che queste potessero rappresentare ed esprimere dei messaggi, dei simboli, forse risultato di sincretismi religiosi, come lascia intendere la loro diffusione geografica e nel tempo, considerato che ancor'oggi, seppur se n'è perso il valore semantico, ne ritroviamo propaggini nelle espressioni artigianali di tradizioni popolari", G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 43.

<sup>438</sup> FULCANELLI, *Il mistero*, cit., p. 60.

<sup>439</sup> Ebbi modo di vederle intorno al 1980, nel corso dei rilevamenti a complemento della tesi di laurea, ma furono il collega dott. Giuseppe Pitzalis e don Francesco Tamponi, che ringrazio, ad informarmi che consimili incisioni erano presenti anche nelle chiese di S. Pancrazio di Sedini (SS) e di S. Antioco di Bisarcio ad Ozieri (SS), conoscenze ch'ebbi, però, l'opportunità di poter pubblicare solo nel 1994, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 50, nota 71, in cui scrivevo "il che lascia presumere che una più attenta osservazione potrà consentire di rilevarne anche in altri siti", previsione che, come dimostrano i dati, ha superato ogni aspettativa; ID., *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 513; ID., *Le "orme" del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., pp. 31-35; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini. Testimonianze*, cit., p. II, p. 3; ID., *Testimonianze di fede*, cit., pp. 314 s., 317; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 56; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 231.

<sup>440</sup> Sulle pareti dell'archivolto originario d'accesso al sagrato, ossia la parte più interna, che unitamente ad altre emergenze e reperti, quali il rilievo raffigurante la "Vergine intercedente", sembra potersi datare al IV-V secolo o al più ad un momento immediatamente successivo al movimento iconoclasta (726-834) e comunque durante lo stanziamento bizantino che precedette quello benedettino, naturalmente sempre tenendo presente che i graffiti poterono realizzarsi anche in tempi successivi.

menti molti conci lavorati poterono andare dispersi o riutilizzati<sup>441</sup> anche nella stessa chiesa. Nel fianco meridionale, addossato ad una lesena prossima alla facciata, è presente un orologio solare di evidente ricollocazione<sup>442</sup>, mentre nell'area antistante, già adibita a cimitero<sup>443</sup> ed attualmente a giardino, si conserva ancora *in situ* una vera da pozzo<sup>444</sup>.

#### TORRALBA (SS)

*Nostra Signora di Cabu Abbas* (seconda metà XII - seconda metà XIII secolo)

Come indica l'intitolazione, la presenza di circostanti sorgenti conferma viepiù l'importante associazione ai benefici dell'acqua di molte chiese mete di pellegrinaggi. Benefici spesso ben noti sin dall'antichità e di cui, in questo caso, ebbero già a fruirne gli abitanti del vicino complesso nuragico di Santu Antine. L'edificio presenta icnografia mononavata absidata e facciata<sup>445</sup> con portale lunettato prettamente romanici, mentre di gusto gotico sono gli archetti ogivali: a salienti nel timpano e correnti lungo i fianchi<sup>446</sup>.

Presenta un'“orma” (fig. 50) graffita nel paramento absidale, verso nord, vicino al punto d'ammorsamento dei conci al prospetto posteriore<sup>447</sup>.

#### VILLAMAR (SU)

*S. Pietro di Mara Arbarei* (seconda metà sec. XIII)

La chiesa, prossima alla parrocchiale di S. Giovanni, è caratterizzata da un'icnografia a due navate absidate con ingressi indipendenti. L'amplia-

---

<sup>441</sup> Nel corso dei rilevamenti per la Tesi di laurea ebbi modo di ritrovare e documentare diversi elementi architettonici erratici e seminterrati, scolpiti in bassorilievo, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 53, sch. nn. 44-49, fra i quali, forse, potrebbe ritrovarsi uno dei due elencati nella Relazione conservata nell'Archivio della Soprintendenza Archeologica di Sassari, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 51.

<sup>442</sup> M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 188 ss.

<sup>443</sup> L'utilizzo cimiteriale dell'area in seguito alle prescrizioni napoleoniche, causò lo sconvolgimento delle preesistenze che personalmente verificai e documentai nel 1987, in qualità di funzionario della Soprintendenza Archeologica di Sassari, nel corso della risistemazione della stessa area a giardino, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 58.

<sup>444</sup> R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 420. La vera da pozzo originale è situata di fronte al portale presso il transetto Sud, cfr. G. DORE, *Tergu (SS). Santa Maria*, cit., p. 50.

<sup>445</sup> È stata osservata la similitudine del rilievo al centro del frontone con quello nella lunetta della chiesa di S. Pietro delle Immagini o del Crocefisso a Bulzi, cfr. R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 425.

<sup>446</sup> R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 232, sch. 117.

<sup>447</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 64; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

mento fu eseguito quasi in continuità con l'impianto romanico, richiamato in facciata dall'arco a tutto sesto del portale principale e della sovrastante monofora, mentre ad ogiva sono gli archetti pensili, sorretti da mensole variamente ornate, correnti sotto le ali degli spioventi fra le quali si erge il campanile a vela a due fornic archiacuti<sup>448</sup>. Le incisioni delle "orme", già indicate "nel prospetto posteriore"<sup>449</sup>, sono state identificate nel corso della ricognizione che ha consentito di verificare più puntualmente che un'"orma" è incisa nella parasta d'angolo e l'altra nello specchio che l'affianca, da cui origina l'abside meridionale (fig. 51)<sup>450</sup>.

## VILLANOVA MONTELEONE (SS)

### S. *Maria di Curo*s (fine XI / inizi XII - fine XIII)

Al confine col comune di Monteleone Rocca Doria, presso il lago artificiale del Temo, furono fortuitamente ritrovati ai primi del nostro secolo i ruderi della chiesa e del circostante villaggio medioevale di Curo<sup>s</sup><sup>451</sup>. La presenza d'alcuni tratti di pareti suggerisce un'architettura a due navate, ma la parte che nell'alzato conserva quattro arcate obliterate lascia ipotizzare un progetto a tre navate di cui quel muro a Nord doveva delimitare la centrale ad absidi contrapposte, denunciata dai conci di fondazione di quella ad Est, sostituita in corso d'opera con facciata: "una decisa anomalia nell'architettura sacra medioevale dell'Isola"<sup>452</sup>. Nel corso dei lavori di documentazione e restauro, sono stati evidenziati graffiti di lettere, cifre e "segni"

---

<sup>448</sup> Cfr. R. CORONEO, *Architettura*, cit., p. 242, sch. 136.

<sup>449</sup> Cfr. M. RASSU, *Pellegrini e Templari*, cit., p. 16, fig. a p. 55.

<sup>450</sup> G. DORE, *Le "orme" dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 517 s.; ID., *Le "orme" del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle "orme" dei pellegrini*, cit., p. 49; ID., *Testimonianze di fede*, cit., p. 314; ID., *Nuove osservazioni*, cit., pp. 57; ID., *Forme d'orme*, cit., p. 232.

<sup>451</sup> Dall'allora Soprintendente per i Beni Architettonici di Sassari, che ne scrisse in P. SCARPELLINI, *La scoperta delle pietre di Curo*s, in G. FRULIO (a cura di), *Santa Maria di Curo*s in territorio di Monteleone. Studi e restauri di un edificio allo stato di rudere, Firenze, Tipografia Il David, 2006, p. 2.

<sup>452</sup> Anomalia che si ritrova "a livello di edifici 'monumentali'" nel S. Semplicio di Olbia, originariamente progettato ad absidi contrapposte come il S. Gavino di Porto Torres, cfr. R. CAPRARA, *Primi risultati dell'analisi storico-critica e conoscitiva delle strutture in elevato e dei crolli della chiesa di S. Maria di Curo*s, in G. FRULIO (a cura di), *Santa Maria di Curo*s in territorio di Monteleone. Studi e restauri di un edificio allo stato di rudere, Firenze, Tipografia Il David, 2006, pp. 13-16. Il quale aggiunge "come ha argomentato Renata Serra (1989) ed ha riportato Roberto Coroneo (1993, p. 80)".

diversi<sup>453</sup>. In particolare nei lastroni di sostegno all’architrave del portale figura anche l’incisione di un’“orma” (fig. 52), così come in S. Maria di Bonarcado<sup>454</sup> dove, però, è ottenuta per successione di forellini<sup>455</sup>. La simile disposizione delle “orme” nelle due chiese ha suggerito un possibile cammino di pellegrinaggio che doveva comprendere anche Monteleone Rocca Doria per la presenza di un’“orma” raffigurata anche nel S. Antonio<sup>456</sup> e, si può aggiungere, nel S. Stefano dove, con altri “segni”, è stata parimenti evidenziata<sup>457</sup>. In un concio di trachite, inserito in un muretto a secco a breve distanza dai ruderi, è stato individuato un orologio solare, mentre un probabile altro, più piccolo, è inciso accanto ad una rosetta a sette petali nell’arco della monofora pertinente la quarta arcata della parete a Nord-Est<sup>458</sup>.

### **Luoghi di ritrovamenti di “orme” in Sardegna da aggiungere all’elenco pubblicato da chi scrive nel 2006:**

- Barumini, *Palazzo o Casa Zapata*
- Bonorva, *Chiesa rupestre della necropoli di S. Andrea Priu*
- Bosa, *Chiesa S. Pietro extramuros*
- Bosa, *Castello di Serravalle*
- Bulzi, *Chiesa S. Pietro delle Immagini o del Crocefisso*
- Cagliari, *Torre di S. Pancrazio*
- Nulvi, *Case parte vecchia del paese*
- Nuxis, *Chiesa S. Elia*
- Osilo, *Castello dei Malaspina*
- Quartu S. Elena, *Chiesa S. Pietro di Ponte*
- Sardara, *Chiesa S. Anastasia*
- Sorgono, *Chiesa S. Maria Vergine Assunta*
- Villanova Monteleone, *Chiesa S. Maria di Curois*

---

<sup>453</sup> Una dettagliata descrizione è in G. PIRAS, *Catalogo*, cit., pp. 27-30, p. 30.

<sup>454</sup> G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 62; ID., *Forme d’orme*, cit., p. 232.

<sup>455</sup> G. PIRAS, *Catalogo*, cit., p. 30, fig. 4 a p. 28.

<sup>456</sup> *Ibidem*, p. 30, nota 32. Sull’“orma” cfr. G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 520 s. e successive pubblicazioni sull’argomento.

<sup>457</sup> Unitamente ad altri “segni”, cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 64.

<sup>458</sup> G. PIRAS, *Catalogo*, cit., p. 30; M. ARNALDI, A. SANNA, *Tempus et Regula*, cit., pp. 112 ss.

Alle “orme” documentate in Sardegna segue l’elenco dei luoghi di quelle ritrovate anche oltre i suoi confini, molti dei quali già pubblicati, che con dovizia di particolari e curiosità, confluiranno, unitamente ad eventuali altri, in una prossima pubblicazione.

## ALTRE REGIONI D’ITALIA

**Abruzzo:** Turrivalignani (PE), chiesa intitolata ai santi Giovanni e Vincenzo<sup>459</sup>; Manoppello (PE), abbazia di Santa Maria d’Arabona<sup>460</sup>; Catignano (PE), abbazia di S. Maria<sup>461</sup> e chiesa di Sant’Irene<sup>462</sup>; Guardiagrele (CH), chiesa di S. Francesco<sup>463</sup>; Filetto (CH), chiesa della Madonna del Soccorso<sup>464</sup>.

**Basilicata:** Matera (MT), cattedrale Madonna della Bruna e S. Eustachio<sup>465</sup>; chiesa S. Maria la Nova, oggi S. Giovanni Battista<sup>466</sup>.

**Emilia Romagna:** Miratorio, in comune di Pennabili (RN), chiesa e convento di S. Agostino<sup>467</sup>.

---

<sup>459</sup> Debbo le segnalazioni all’amico studioso d’orologi solari medioevali Mario Arnaldi, che ringrazio.

<sup>460</sup> Segnalata anch’essa da Mario Arnaldi. Inoltre cfr. I. DALLA VECCHIA, *La Porta dei morti, i Fiori della vita e il simbolo misterioso*, Luoghi Misteriosi, <https://www.luoghimisteriosi.it/abruzzo/manoppello-arabona.html> (ultimo accesso 09-02-2023).

<sup>461</sup> Indicatami dalla ricercatrice Marisa Uberti, cui sono grato. Pubblicata in G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 94.

<sup>462</sup> Cfr. F. PONZO, *Sandali dei pellegrini, Fiori della Vita e Triplici cinte*, Luoghi Misteriosi, <https://www.luoghimisteriosi.it/abruzzo/catignano.html> (ultimo accesso 09-02-2023).

<sup>463</sup> Segnalata da Mario Arnaldi, che ringrazio.

<sup>464</sup> Già segnalatami da Marisa Uberti; pubblicata in G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 94.

<sup>465</sup> Cfr. S. CENTONZE, *Grafi e Graffi. Il Sandalo del Pellegrino graffito a Matera*, in «Mathera», anno 1, n. 1, Associazione Culturale Antros, 2017, pp. 54 s.

<sup>466</sup> *Ibidem*, che scrive “Datare i graffiti non è semplice. Nel caso di S. Maria la Nova tuttavia, abbiamo dei riferimenti cronologici: nel 1480 il luogo di culto fu abbandonato e riaprì solo nel 1695. Il 1480 può dunque considerarsi un *terminus ante quem* per l’accesso dei pellegrini.”

<sup>467</sup> Cfr. C. CERIONI, *I graffiti*, in C. CERIONI, T. DI CARPEGNA FALCONIERI (a cura di), *I conventi degli ordini mendicanti nel Montefeltro medievale. Archeologia, tecniche di costruzione e decorazione plastica*, Firenze, University Press, 2012, pp. 75-81, pp. 77 ss. figg. 78, 81. Ai lati del portale si contano 11 “impronte di piede” (alcune non ben definite) di cui

*“Orme” dei pellegrini in Sardegna e non solo. Aggiornamenti, integrazioni e altre ...*

**Lazio:** Roma, chiesa di S. Maria Antiqua<sup>468</sup>.

**Piemonte:** Casorzo (AT), chiesa di S. Giorgio e S. Maria delle Grazie<sup>469</sup>; Cella Monte (AL), parrocchiale dei SS. Quirico e Giulitta<sup>470</sup>; Ottiglio (AL), chiesa di S. Germano<sup>471</sup>, chiesa di S. Michele<sup>472</sup>; Rosignano Monferrato (AL), chiesa di S. Pietro in Vincoli<sup>473</sup>; Treville (AL), chiesa di S. Quirico<sup>474</sup>; Cerese-to Monferrato (AL), Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo<sup>475</sup>; Vignale Monferrato (AL), chiesa campestre della Madonna o Santa Maria di Fossano<sup>476</sup>; Viarigi (AT), chiesa di S. Marziano<sup>477</sup>; Vercelli (VC), chiesa di S. Paolo<sup>478</sup>.

**Puglia:** Monte Sant’Angelo (FG), Santuario di S. Michele arcangelo al Gargano<sup>479</sup>; Cerrate (LE), Abbazia di Santa Maria di Cerrate<sup>480</sup>.

---

una col perimetro a forellini ed una con la suola ottenuta dall’incrocio di linee oblique, distinta dal tacco a profilo lineare. Alla nota n. 23, lo stupimento per l’alto numero di “orme” incise nella chiesa di S. Pancrazio di Sedini di cui ha trovato notizia in G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., pp. 513 s.

<sup>468</sup> Ringrazio per la cortese segnalazione la studiosa Marisa Uberti, che ne ha anche scritto nel suo sito “duepassinelmistero”.

<sup>469</sup> Cfr. C. ALETTO *Tracce del passato*, cit., p. 45, fig. 1.

<sup>470</sup> *Ibidem*, p. 46, fig. 4. Un’“orma” è raffigurata su una monofora romanica ritrovata presso la chiesa.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 46, fig. 3.

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 45, fig. 2.

<sup>473</sup> *Ibidem*, p. 46, fig. 2.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 46, fig. 1.

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 45, fig. 4.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 45, fig. 3.

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 33, fig. 3. Seppure non compresa nell’elenco delle figure “piediformi” e definita “figura cupoliforme di dubbia interpretazione”, com’ebbi già modo d’osservare pare possa appartenere ad un’“orma” in parte degradata, cfr. G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit., p. 72.

<sup>478</sup> G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 94.

<sup>479</sup> L’edificio, il cui impianto originale si fa risalire al V secolo, insiste sulla grotta in cui la tradizione vuole si manifestassero apparizioni miracolose e pertanto era considerato dai Longobardi santuario nazionale. S. Michele arcangelo *imperator*, risanatore e purificatore, assommava in sé tutti gli attributi degli dei guerrieri della loro mitologia e la venerazione ne fece una delle mete di più intenso pellegrinaggio, che ha visto la presenza anche d’illustri personaggi, papi, santi e sovrani (cfr. R. STOPANI, *La via Francigena*, cit., pp. 55-71). Duran-

**Sicilia:** Buccheri (SR), chiesa di S. Andrea<sup>481</sup>.

**Veneto:**; Venezia, “orma” in sestiere Cannaregio, forse riferibile all’ospizio di S. Giobbe<sup>482</sup>; San Bonifacio (VR), abbazia di S. Pietro di Villanova<sup>483</sup>.

---

te la dominazione bizantina in Sardegna era largamente diffusa la devozione dei santi del menologio greco. Ancor’oggi ne resta memoria nell’onomastica e nella toponomastica. Così come per gli “arcangeli Raffaele, Gabriele e Michele. Soprattutto quest’ultimo, protettore degli eserciti, era molto onorato nell’impero e a lui erano dedicati vari santuari, anche perché i Bizantini lo ritenevano in grado di far guarire tutte le malattie...” attraverso il rito dell’incubazione, sovrapposti al culto pagano d’Esculapio (A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina*, cit., p. 99). Al proposito, come accennato alle note 20 e 46, ricordo le due “orme” scavate in una lastra lapidea erratica che ho avuto modo di fotografare nel theménos dei templi dedicati alle divinità della salute nell’Asclepion del celebrato luogo di cura di Pergamo in Turchia (G. DORE, *Le “orme” dei pellegrini nei luoghi sacri della Sardegna*, cit., p. 502; ID., *Le “orme” del pellegrinaggio*, cit., p. 74; ID., *Sulle “orme” dei pellegrini*, cit., p. 12) evidentemente riconducibile al culto d’Asclepio-Esculapio che sotto le forme di Bes è documentato in Sardegna anche nelle Terme di Fordongianus (cfr. P.B. SERRA, G. BACCO, *Forum Traianum: il contesto termale e l’indagine archeologica di scavo*, in «L’Africa romana», Atti del XII convegno di Studio, Olbia, 12-15 dicembre 1996, a cura di M. Khanoussi, P. Ruggeri, C. Vismara, Sassari, EDES Editrice Democratica Sarda, 1998, pp. 1213-1255, p. 1218, nota 16), nel cui territorio sorge la chiesa di S. Lussorio nella quale, come visto, sono presenti “orme” dal contorno a forellini. Divinità pagane della salute che il cristianesimo sostituì con l’arcangelo guaritore Michele ed “orme” troviamo in diverse chiese sarde con quest’intitolazione, ma anche con l’arcangelo Gabriele, come è dato vedere a Sagama. Lungo le pareti o sulle pedate della gradinata che conduce alla grotta “i pellegrini poggiavano il piede o la mano aperta sugli scalini e ne tracciavano i precisi contorni [...] Questa usanza, per la verità, già praticata negli antichi templi pagani, molti studiosi la vogliono vedere nell’impressione avuta dai sipontini, nella seconda metà del V secolo, quando salendo alla grotta angelica, trovarono impressa sulla roccia l’orma stessa dell’Arcangelo.”, cfr. G. TARDIO, *Le credenziali*, cit., p. 105. Ringrazio dell’informazione e delle foto fornitemi i membri dell’Associazione Iubilantes di Como, in particolare la presidente Ambra Garancini.

<sup>480</sup> Cfr. I. DALLA VECCHIA, S. SUCCU, *Il santo Graal sul portale?*, Misteriosi, <https://www.luoghimisteriosi.it/puglia/cerrate.html> (ultimo accesso 09-02-2023); I. INTERESSE, *Il sandalo del pellegrino*, in «Quotidiano di Bari», 9 agosto 2018, <https://quotidianodibari.it/il-sandalo-del-pellegrino> (ultimo accesso 09-02-2023). Sono state individuate numerose diverse incisioni fra le quali anche “orme” col tratto che definisce il tacco.

<sup>481</sup> A. MILITI, *Una “Ile de France” italiana*, Luoghi Misteriosi, 27 febbraio 2015, <http://www.luoghimisteriosi.it/sicilia/siciliatemplare.html> (ultimo accesso 09-02-2023).

<sup>482</sup> Il “sandalo solitario”, così definito dalla studiosa Marisa Uberti nel segnalarmelo, è inciso su un concio calcareo inserito nella muratura in laterizi di un edificio nel sestiere Cannaregio, forse proveniente dall’ospizio edificato nel 1378 dedicato a S. Giobbe.

<sup>483</sup> I. DALLA VECCHIA, *La chiesa costruita su una quercia celtica*, Luoghi Misteriosi, [https://www.luoghimisteriosi.it/veneto\\_bonifacio.html](https://www.luoghimisteriosi.it/veneto_bonifacio.html) (ultimo accesso 09-02-2023).

## ESTERO

**Croazia:** Dubrovnik (Ragusa), monastero dei Francescani; Parenzo (Istria). Basilica Eufrosiana, risalente al VI secolo, in cui, oltre ai graffiti di “orme” e altri simboli, figurano anche scarpe<sup>484</sup>.

**Francia:** Notre Dame de Courson e di Préaux Saint Sebastien (dip. Calvados), di St. Georges du Vièvre e di Etreville (dip Eure), di St. Philibert a Saint Paër (dip. Seine Maritime), di St. André Farivillers (dip. Oise), Echebrune (dip. Charente-Maritime) ma anche, nel distretto amministrativo, nella Porte d’Hiers della Citadelle de Brouage ed inoltre, in un edificio non meglio identificabile, forse il castello risalente al XV sec, di Bussy (dip. Cher) e nel castello duecentesco di Falaise (dip. Calvados). Oggetto di venerazione sono pure pietre scavate in forma d’orma presenti lungo i cammini di pellegrinaggio che i fedeli ritengono imprresse dal piede di un santo, come la Pierre de St. Hubert ad Appilly o la Grè de St. Lucien a Caisne<sup>485</sup>.

**Inghilterra:** Canterbury, cattedrale<sup>486</sup>.

**Spagna:** grotte artificiali di *Santorkaria*, nei dintorni di Laño (prov. di Álava); Palazzo Municipale della Pakeria di Lérida lapidi medievali del cimitero della chiesa di S. Maria a Nova (La Coruña); chiesa di Sant Pere a Pons (Lérida); cattedrale di Santiago de Compostela; N.S. de la Asunción a El Barco de Ávila (Ávila)<sup>487</sup>. Ancora, San Esteban a Galbarruli (La Roja); l’Eremo di Nuestra Señora de los Remedios già parrocchiale del villaggio abbandonato di Urrialdio in territorio di Martioda (Álava); monastero rea-

---

<sup>484</sup> Sono grato a Marisa Uberti per l’indicazione dei due siti. In merito al secondo ho avuto la sorpresa di riscontrare nel graffito la somiglianza del modello col conio d’alcune edizioni della Medaglia d’Arte che in Olanda la “Gilda del Calzolaio” conferiva al migliore artigiano. Coniate in ottone, se ne conservano diverse fra le quali quelle conferite a Sieuwert Andriesz del 1699 e a Maerten Lubbersz del 1705, ecc. Cfr. <https://www.alamy.it/fotos-immagini/gilda-dei-calzolari.html>, (consultato il 27 ottobre 2022).

<sup>485</sup> Lo scritto costituisce una sintesi dell’elenco presente in G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 94, n. 195.

<sup>486</sup> Cortesemente segnalatami da Marisa Uberti, responsabile del sito “duepassinelmi-sterio”.

<sup>487</sup> Anche questo elenco è tratto da G. PIRAS, *Le epigrafi*, cit., p. 94, n. 195.

le di S. Maria di Veruela a nord di Saragozza, in cui, presso la Sala Capitolare si trova la “pedra del las medidas” o “la piedra de mesura” de Veruela<sup>488</sup>.

**Palestina:** Gerusalemme, lungo la Via Dolorosa, presso la quinta Stazione della Via Crucis<sup>489</sup>; Ru|ayba/Re|ovot ba-Negev (dagli Arabi del luogo detta Ru|eibe), a S.E. di Gaza, su un'iscrizione araba non cristiana nel pavimento di una chiesa «è incisa l'impronta di un sandalo simile alle nostre «orme»<sup>490</sup>.

**Egitto:** Luxor (antica Tebe), nel Tempio di Qurna o Kurna, “orme” sono presenti tra altri graffiti che si ritiene non possano datarsi ad epoca precedente il IV-V sec. d.C.<sup>491</sup>

#### Nota conclusiva

“Orme del pellegrino” il cui interesse ha stimolato l'estensione della ricerca che ha consentito d'individuare oltre che in Sardegna anche in altre regioni della Penisola, in Europa e di là dei suoi confini<sup>492</sup>. Ciò lascia presumere che la maggiore attenzione ultimamente prestata a queste ingenue forme espressive di simboli di fede e, perché no?, memoria storica sarà certamente premiata dall'incremento dei loro ritrovamenti e dalla conoscenza del loro reale significato, nelle peculiari espressioni antropologiche delle

---

<sup>488</sup> Ringrazio per l'apporto cortesemente offertomi, tramite il comune amico Mario Arnaldi che ne condivide gli stessi interessi, il prof. Pedro Novella, studioso di meridiane in Spagna, cfr. il sito web, Reloj Andalusi: <http://www.relojandalusi.org>. (nella colonna a sinistra cliccare Biblioteca Novella). Allo stesso debbo anche l'informazione relativa alla “Piedra de Mesura de Veruela”.

<sup>489</sup> Ringrazio il prof. Attilio Mastino che, lasciandosi coinvolgere, cortesemente si premurò di fornirmi l'informazione e la documentazione fotografica.

<sup>490</sup> R. CONTE, *Schede Bibliografiche e Recensioni. De Strata Frācigena. Studi e ricerche sulle vie di Pellegrinaggio del Medioevo*, XIV/1, Firenze, Opus libri, 2006, p. 10, in G. BORRIELLO (a cura di), «Orientalia Parthenopea», v. VIII, Orientalia Parthenopea Edizioni, 2008, pp. 285-293, pp. 291 s., che riconduce a Y.D. NEVO, “A New Negev Arabic Inscription”, *Bulletin of School of Oriental and African Studies* LII/1 (1989), pp. 18-23, con riferimento allo scritto di G. DORE, *Nuove osservazioni*, cit. Il riferimento è anche in N. DESSI, *Le tracce sacre*, cit., p. 52.

<sup>491</sup> Ringrazio ancora la ricercatrice M. Uberti.

<sup>492</sup> I risultati delle nuove acquisizioni alla conoscenza anche di queste “orme” saranno più compiutamente esposti da chi scrive in altra sede.

singole etnie, delle localizzazioni geografiche, dei riferimenti storici, religiosi, magici, rituali e quant’altro.

E seppure sia ormai da escludere l’ipotizzata prerogativa che l’“orma” costituisca “il” simbolo distintivo del pellegrinaggio medioevale in Sardegna, resta pur sempre da comprendere il perché della sua capillare diffusione nel territorio, certamente ben più estesa se si considera la scomparsa nel tempo di numerosi villaggi, e valutarne le possibili motivazioni. Magari dovute all’insularità e/o alla sua posizione geografica, al centro dell’arco ideale che va dalla Spagna alla Francia, all’Italia in tutta la sua estensione, alla Croazia, luoghi anch’essi, come visto, in cui l’“orma” è stata individuata, sebbene presenze (più rare allo stato della conoscenza) siano testimoniate anche oltre.

Ovviamente, il più ampio arco cronologico e la più estesa diffusione geografica accrescono la valenza di questo “segno” divenuto “simbolo”, immediatamente comprensibile nelle comunità che nel tempo l’espressero. Simbolo ispirato a devozione graffito dai fedeli nei luoghi sacri lungo i percorsi di pellegrinaggio o, comunque, legati a loro “voti” e pertanto, come altri, eterno e universale. Per ciò stesso, in qualche modo, giunto fino ai nostri giorni, seppure virato in forme attuali, come documentano i calchi impressi da mani e piedi (nudi o calzati) di grandi divi nel cemento dei marciapiedi prospicienti il Grauman’s (oggi TCL) Chinese Theatre, lungo la “passeggiata delle celebrità”, a Hollywood.

Ovviamente, il proseguimento della ricerca sul campo e l’approfondimento degli studi condurranno ad ulteriori a nuovi ritrovamenti, conoscenze e, magari, altre ipotesi.

## “ORME” DEL PELLEGRINO DOCUMENTATE IN SARDEGNA

N.	COMUNE	PROV.	LUOGO	SECOLO	GIUDICATO
1	Assemini	CA	Oratorio S. Giovanni	IX-X	Cagliari
2	»	CA	Chiesa S. Pietro Apostolo	XVI	Cagliari
3	Banari	SS	Chiesa S. Maria di Seve	XIII	Torres
4	Barumini	CA	Palazzo o Casa Zapata	XVI	Post-giudicati
5	Bonarcado	OR	Chiesa S. Maria di Bonarcatu	XII-XIII	Arborea
6	Bonorva	SS	Chiesa San Francesco di Rebeccu	XII-XIII	Torres
7	»	SS	Chiesa rupestre necropoli S. Andrea Priu	per. bizantino	Torres
8	Bosa	OR	Chiesa S. Pietro extramuros	1062-73; XIII	Arborea
9	»	OR	Castello di Serravalle	XII-XIV	Arborea
10	Bulzi	SS	S. Pietro delle Immagini o del Crocefisso	XII	Torres
11	Cagliari	CA	Chiesa Castello - Torre di S. Pancrazio	XIV	Cagliari
12	Chiaromonti	SS	Chiesa S. Maria Orria Piccinna, o S. Maria Maddalena	XII	Torres
13	Codrongianos	SS	Chiesa Santissima Trinità di Saccargia	XII	Torres
14	Decimoputzu	SU	Chiesa Nostra Signora o Santa Maria delle Grazie	XIV-XV	Cagliari
15	»	SU	Chiesa S. Giorgio	XI-XII	Cagliari
16	Fordongianus	OR	Chiesa S. Lussorio	XI-XII-XIII	Arborea
17	Ghilarza	OR	Chiesa S. Pietro di Zuri	XIII-XIV	Arborea

segue

18	Guamaggiore	SU	Chiesa S. Pietro	XIII	Cagliari
19	Itriri	SS	Chiesa S. Leonardo di Cuga	XII	Torres
20	Masullas	OR	Chiesa S. Leonardo	XIII	Arborea
21	Milis	OR	Chiesa S. Paolo di Milì	XII-XIII	Arborea
22	Mogoro	OR	Chiesa S. Maria di Mogoro o Mogro	XIV	Arborea
23	Monteleone Rocca Doria	SS	Chiesa S. Antonio abate	XIII	Torres
24	»	»	Chiesa S. Stefano	XIII	Torres
25	»	»	Castello	1310-1436	Torres
26	Mores	SS	Chiesa S. Lucia	per. Bizantino	Torres
27	Nulvi	SS	Chiesa Beata Vergine Assunta	XIV (facciata)	Torres
28	»	SS	Chiesa Madonna del Rosario	1630	Torres
29	»	SS	Chiesa S. Michele	Per. bizantino	Torres
30	»	SS	Chiesa S. Tecla dei Miracoli	XIV	Torres
31	»	SS	Case parte vecchia del paese	non databile	Torres
32	»	SS	Concio erratico da località S. Bachisio	non databile	Torres
33	Nuxis	SU	Chiesa S. Elia	VII-IX	Cagliari
34	Oniferi	NU	Chiesa S. Gavino Martire	XV	Torres
35	Orotelli	NU	Chiesa S. Giovanni Battista	XII	Torres
36	Oschiri	SS	Chiesa Nostra Signora di Castro	ante 1174	Torres
37	Osilo	SS	Castello dei Malaspina	XII	Torres
38	Otrana	NU	Chiesa S. Nicola	ante 1160	Torres
39	Ozieri	SS	Chiesa S. Antioco di Bisarcio	XI-XII	Torres
40	Padria	SS	Oratorio di S. Croce	1544	Torres

*segue*

41	Perfugas	SS	Chiesa S. Maria di Perfugas	ante 1160	Torres
42	Ploaghe	SS	Chiesa S. Michele di Salvenero	fine XI-primi XIII	Torres
43	Porto Torres	SS	Chiesa S. Gavino a mare	metà XIX	Torres
44	Quartu S. Elena	CA	Chiesa S. Pietro di Ponte	XIII	Cagliari
45	Sagama	OR	Chiesa S. Gabriele arcangelo	XVII	Post-giudicati
46	»	OR	Oratorio S. Croce	XI-XII	Torres
47	San Giovanni Monreale	SU	Chiesa S. Gavino	1347-1387/8	Arborea
48	Santa Maria Coghinas	SS	Chiesa S. Maria della Grazie	XII-XIV	Torres
49	Sanluri	SU	Chiesa S. Martino vescovo	XIII-XV	Arborea
50	Sardare	SU	Chiesa S. Anastasia	per. bizantino	Cagliari
51	»	SU	Chiesa S. Gregorio	XIV	Cagliari
52	Sassari	SS	Chiesa S. Donato	XIII	Torres
53	Sedini	SS	Chiesa S. Pancrazio di Nursis	XII	Torres
54	Selargius	CA	Chiesa S. Lussorio di Palma	XII	Cagliari
55	Serramanna	SU	Chiesa S. Leonardo	XVI-XVII	Post giudicati
56	Sestu	CA	Chiesa S. Mamiliano di Susue o S Gemiliano	XIII	Cagliari
57	»	Ca	Chiesa S. Salvatore	XII	Cagliari
58	Siliqua	SU	Castello di Acquafredda	XIII	Cagliari
59	Sorgono	NU	Chiesa S. Maria Vergine Assunta	XII;XVIII;XX	Post giudicati
60	Tergu	SS	Chiesa Santa Maria	p. bizant.; XII	Torres
61	Torralba	SS	Chiesa Nostra Signora di Cabu Abbas	XII-XIII	Torres
62	Villamar	SU	Chiesa S. Pietro di Mara Arborei	XIII	Arborea
63	Villanova Monte Leone	SS	S. Maria di Curoso	XI;XII;XIII	Torres

## APPENDICE FOTOGRAFICA\*

---

\* Le immagini che si presentano sono tutte tratte dall'archivio personale dell'A., avviato nel 1999, ed in parte già utilizzate in sue pubblicazioni e numerose mostre, convegni e conferenze. Oltre che dallo stesso, altre furono realizzate da fotografi colleghi dell'allora Soprintendenza Archeologica di Sassari (fig. 1,2,4,5,11,16,50) alle quali s'aggiunsero gli scatti dell'amico Angelo Sanna eseguiti nel corso della ricognizione che effettuammo nel 2003 in numerose località dell'Isola. Altre persone, appassionate anch'esse alla ricerca, nel tempo ne hanno ampliato il numero con le immagini allegate alle segnalazioni di nuove individuazioni, chiaramente al fine di dividerne interesse, conoscenza, divulgazione e consentirne la maggiore fruizione. Ovviamente, sempre con la dovuta correttezza deontologica di citare ciascuno in riferimento alla propria opera. A tutti il mio ringraziamento. Sono grato, ancora, a quanti mi sono stati e mi sono vicini, anche con la semplice esortazione. A queste immagini sono da aggiungere, ancora, quelle concernenti le "orme" ritrovate oltre i confini della Sardegna, che saranno oggetto di prossimi lavori. Purtroppo molte foto non sono pubblicate poiché ritenute non idonee per la stampa.



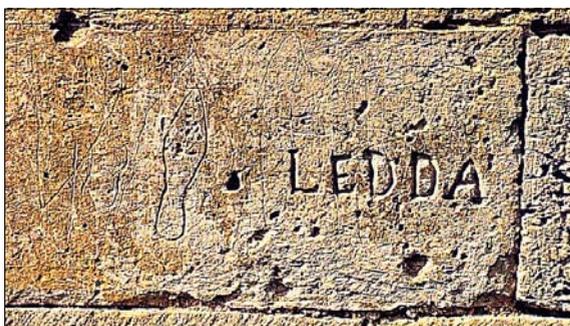


Fig. 1. Ploaghe (SS). S. Michele di Salvenero. Iscrizioni di pellegrini del passato e di oggi. (Sassari, Museo Nazionale “G.A. Sanna”). (Foto Giovanni Porcu).



Fig. 2. Ciotola di Età romana (secc. I a.C. - I d.C). Al centro è impresso il cartiglio col nome, in planta pedis, del fabbricante. (Foto Gianni Pulina).



Fig. 4. Tecnica: “Orma” col profilo realizzato ad incisione leggera. Chiesa S. Pancrazio di Nursis, Sedini - SS). (Foto Giovanni Porcu).

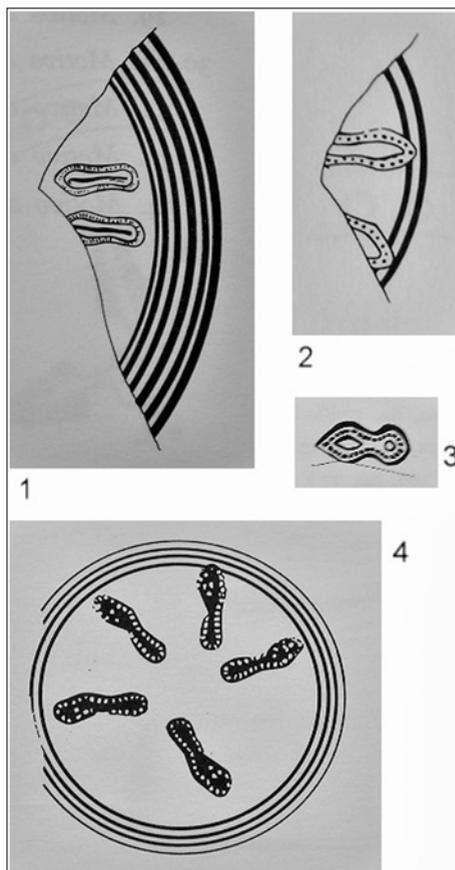


Fig. 3. Ceramica “sigillata” con “orme” (sec. VI). Africa settentrionale 1) e 2) da Leptis Magna; 3) da Kesserine; 4) Asia Minore (Parigi, Louvre). (Da Enciclopedia Arte Antica, Atlante, I, 1981).



Fig. 5. Tecnica: "Orma" con profilo realizzato ad incisione profonda e margini più distanziati. S. Antioco di Bisarcio, Ozieri (SS). (Foto Giovanni Porcu).



Fig. 6. Tecnica: "Orma" con profilo realizzato a successione di forellini. Chiesa di S. Lussorio, Fordongianus (OR). (Foto Angelo Sanna).



Fig. 7. Tecnica: "Orme" scavate. Lastra lapidea erratica. Tempio di Asclepion, Pergamo (Turchia). (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 8. Pattada (SS). Plantari in tessuto. a) Vestigio della Beata Maria Vergine; b) Vestigio del Nostro Signore Gesù Cristo nel Monte Oliveto. Al centro la Croce di Terra Santa o cosmica. (Proprietà Famiglia Camboni - Cuccu). (Foto Gianpietro Dore).

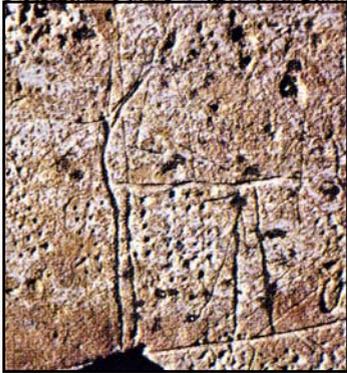


Fig. 9. Banari (SS). *S. Maria di Seve*. “Orma” ed altre incisioni nel paramento absidale. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 10. Bonorva (SS). *S. Francesco di Rebeccu*. “Orme” incise in alcuni conci del paramento absidale. (Foto Marcello Oggianu).

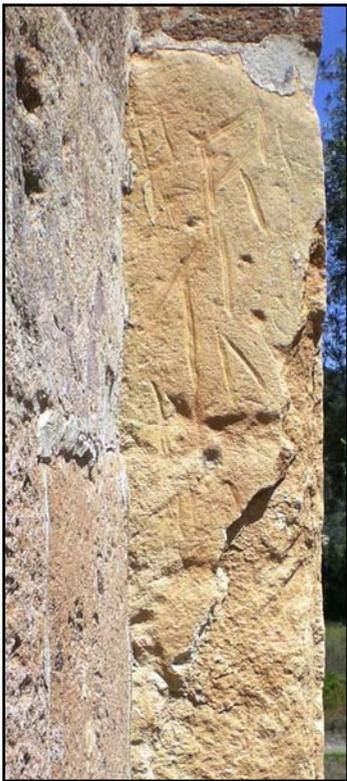


Fig. 11. Bosa (OR). *S. Pietro extramuros*. Incisioni in una lesena dell'abside. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 12. Bosa (OR). *Castello di Serravalle*. “Orma” tra la Torre mediana e la Torre pentagonale. (Foto Giovanni Battista Gallus).



Fig. 13. Cagliari. *Castello, Torre di San Pancrazio*. “Orme” nel paramento murario. (Foto Nicola Dessì).



Fig. 14. Chiaramonti (SS). *S. Maria Maddalena (Orria Piccinna)*. "Orme" nel transetto meridionale, presso l'abside. (Foto Gianpietro Dore).

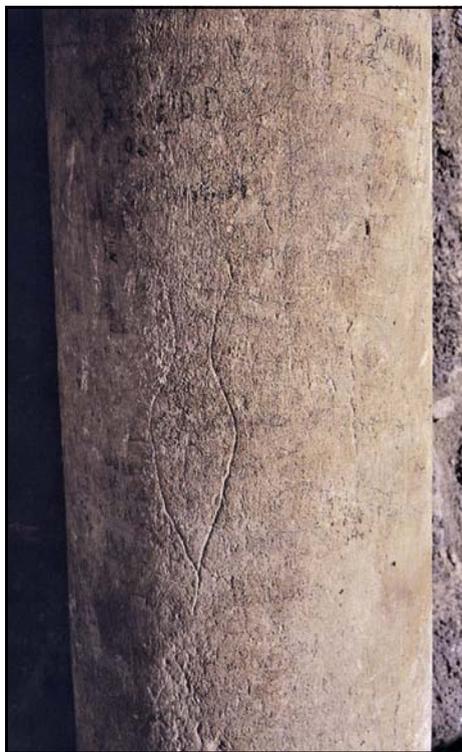


Fig. 15. Codrongianos (SS). *SS. Trinità di Saccargia*. "Orma" nella colonnina originaria del portichetto, oggi nell'interno della chiesa. (Foto Giovanni Porcu).



Fig. 16. Decimoputzu (CA). *S. Maria delle Grazie*. "Orme" incise su una lesena. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 17. Decimoputzu (SU). *S. Giorgio*. "Orme" presso l'abside. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 18. Fordongianus (OR). *S. Lussorio*. "Orme" con margine a forellini nel paramento della zona absidale. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 19. Ghilarza (OR). *S. Pietro di Zuri*. "Orme" nello stipite del portale. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 20. Ghilarza (OR). *S. Pietro di Zuri*. "Orma" col centro puntinato. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 21. Ghilarza (OR). *S. Pietro di Zuri*. "Orma" chiodata. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 22. Ghilarza (OR. S. Pietro di Zuri). "Orma" ed altre incisioni nella nicchia absidale (A. Sanna).

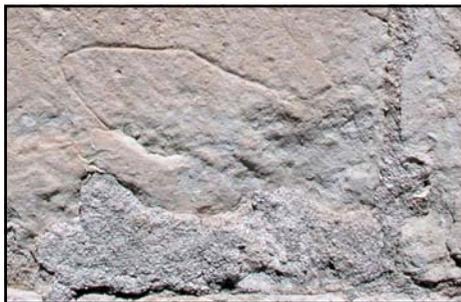


Fig. 23. Ittiri (SS). S. Leonardo. "Orma" nel paramento del fianco sud. (Foto Angelo Sanna).

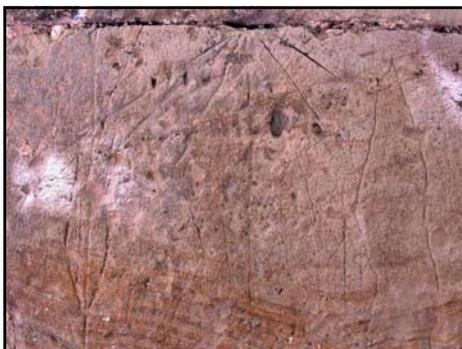


Fig. 24. Masullas (OR). S. Leonardo. Concio con "meridiana" ed "orme" nel fianco sud. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 25. Milis (OR). S. Paolo di Mili. "Orma" al centro di un arco dell'abside. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 26. Mogoro (OR). *S. Maria di Mogoro o del Carmine*. “Orma” nello stipite destro del portale nel fianco nord. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 27. Monteleone Roccadoria (SS). *S. Antonio abate*. “Orma” nello sguincio della monofora verso l’abside. (Foto Angelo Sanna).



Fig. 28. Monteleone Roccadoria (SS). *Ruleri del Castello dei Doria*, concio in porzione erratica di paramento murario. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 29. Nulvi (SS). “Orma” con tacco inciso in un pilastro del chiostro di *S. Tecla*. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 30. Nulvi (SS). *Scena incisa in uno stipite di un ambiente prospiciente il chiostro.* (Foto Gianpietro Dore).

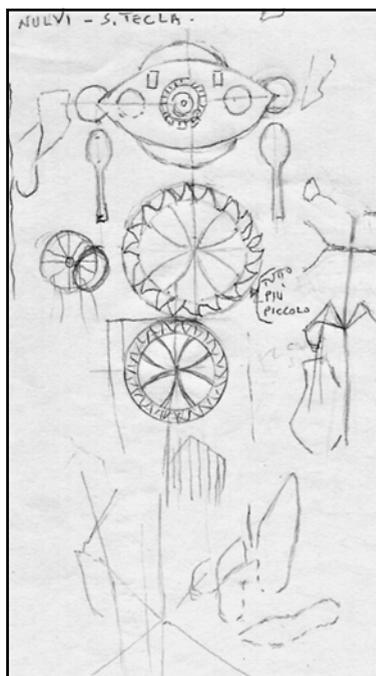


Fig. 31. Nulvi (SS). *Scena incisa in uno stipite di un ambiente prospiciente il chiostro.* (Disegno Gianpietro Dore).



Fig. 32. Nuxis (SU). *San-t'Elia.* "Orma" nel fianco est del lato sud. (Foto Gianluigi Curreli).

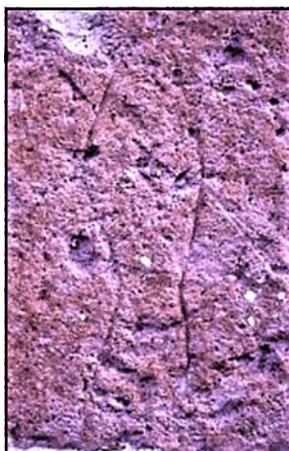


Fig. 33. Oniferi (NU). *S. Gavino.* "Orma" sulla destra dell'ingresso. (Foto Antonello Patteri).



Fig. 34. Oschiri (SS). *Nostra Signora di Castro*. “Orma doppia” nel fianco sud. (Foto Franco Pireddu).



Fig. 35. Osilo (SS). *Castello dei Malaspina*. (Foto Giovanni Battista Gallus).

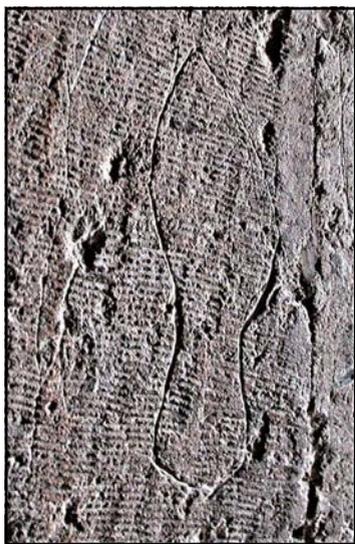


Fig. 36. Ozieri (SS). *S. Antioco di Bisarcio*. Una delle “orme” incise, con altri multiformi graffiti, soprattutto nella galilea. (Foto Angelo Sanna).

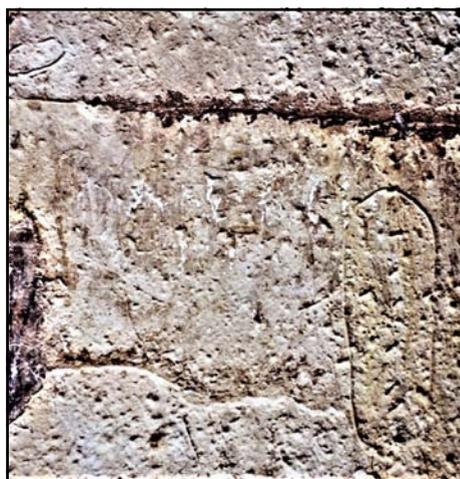


Fig. 37. Padria (SS). *S. Croce*. “Orme” graffite sul paramento murario. (Foto Giuseppe Piras).

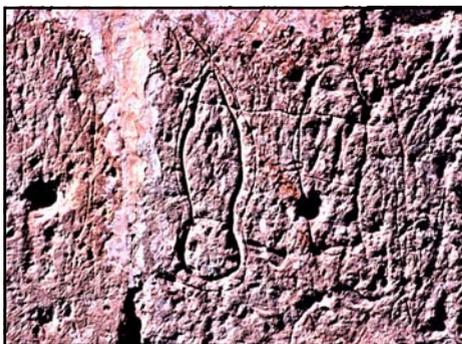


Fig. 38. Ploaghe (SS). *S. Michele di Salvenero*. "Orme" a contorno singolo e doppio. (Foto Giovanni Porcu).

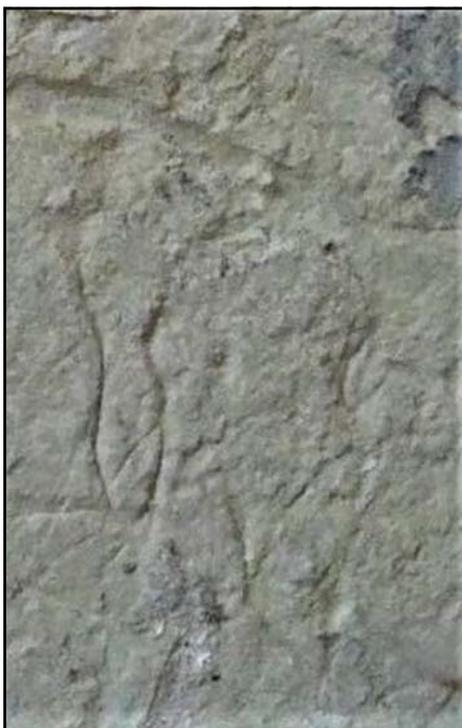


Fig. 40. Quartu Sant'elena (CA). *S. Maria di Ponte*. Incisioni con "orme" sulla destra dell'ingresso. (Foto Paolo Marcias).



Fig. 39. Porto Torres (SS). *S. Gavino a mare*, "Orme" ed altri simboli incisi nell'ipogeo. (Foto Giuseppe Piras).



Fig. 41. Sagama (OR). *S. Gabriele arcangelo*. Concio con "orma", ora nel sotterraneo della chiesa. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 42. Sagama (OR). Oratorio di S. Croce. “Orma” incisa sul lato destro della monofora ogivale. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 43. Sardara (SU). S. Anastasia. “Orme” presso il portale laterale. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 44. Sassari. S. Donato. Incisioni con “orme” nel fianco nord. (Foto Gianpietro Dore).



Fig. 45. Sedini (SS). S. Pancrazio di Nursis. Paramento esterno. (Foto Gianpietro Dore).

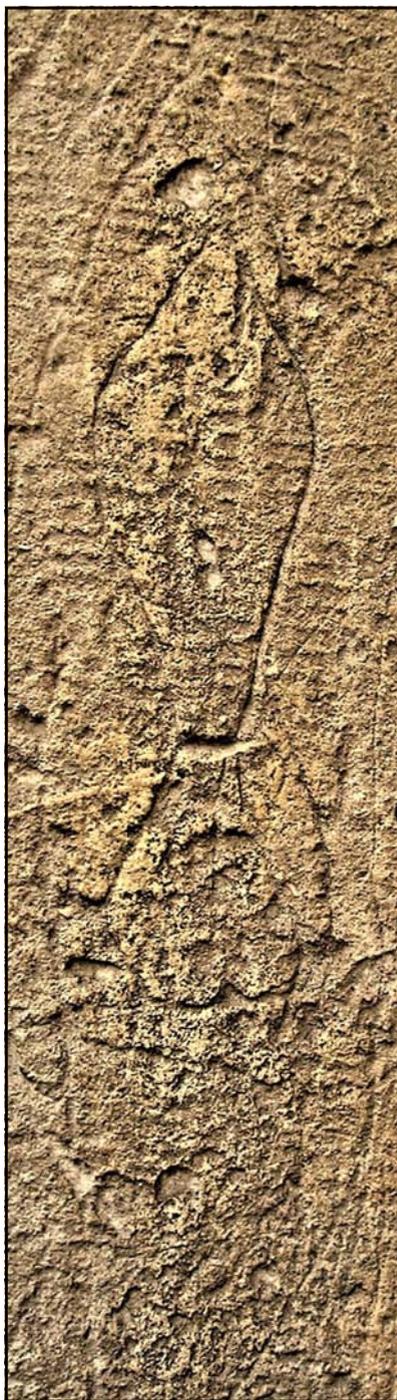


Fig. 46. Selargius (CA). S. Lussorio. "Orme" incise presso il portale laterale. (Foto Simo- netta Sitzia).



Fig. 48. Siliqua (SU). Castello di Acquafred- da. "Orme" in un blocco erratico pertinente una torre. (Foto Nicola Dessì).

Fig. 47. Sestu (CA). S. Salvatore. "Orma doppia" nello stipite sinistro del portaletto a destra della facciata. (Foto Gianpietro Dore).



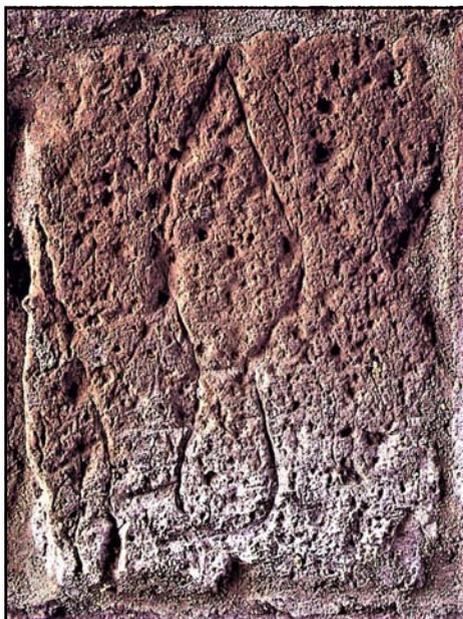


Fig. 49. Tergu (SS). *S. Maria*. “Orma” nell’archivolto d’accesso al sagrato. (Gianpietro Dore).

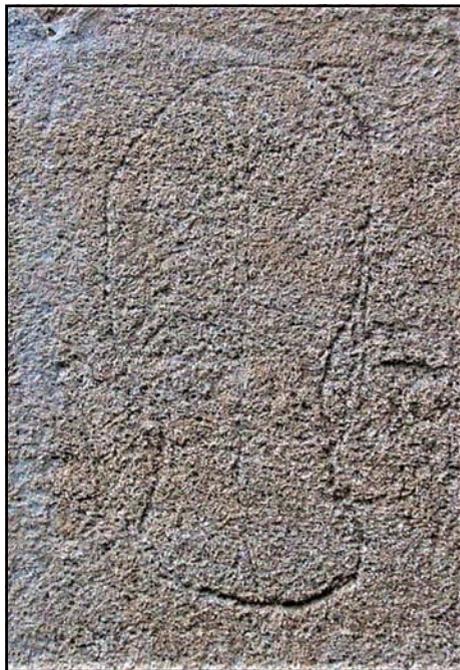


Fig. 50. Torralba (SS). *Nostra Signora di Cabu Abbas*. “Orma” incisa nel paramento absidale. (Foto Angelo Sanna).

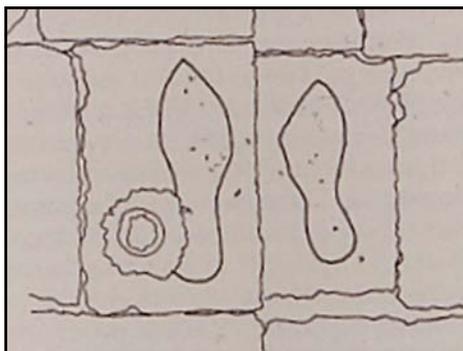


Fig. 51. Villamar (SU). “Orme” incise su lesena e specchio del transetto sud. (Disegno Massimo Rassu).

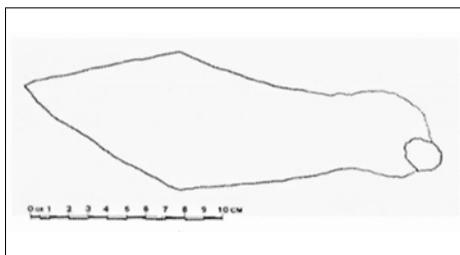


Fig. 52. Villanova Monteleone (SS). *S. Maria di Curois*. “Orma” nell’architrave del portale. (Disegno Giuseppe Piras).



MARIA CRISTINA CANNAS

I BASSORILIEVI CON SCENA DI CACCIA CON I RAPACI E I CANI  
E LE EPIGRAFI “† ϕ (ω?) MAGISTER BONA(N)NUS” E “IOH(ANN)I  
SAMAR(AJIK)A IOH(ANN)E MARCEGA MA(V)[.....]LI” DELLA CAT-  
TEDRALE DI SAN PANTALEO IN DOLIANOVA

IPOTESI DI RICERCA

Sommario: 1. Introduzione. - 2. I bassorilievi. - 3. Le epigrafi di ·*Ioh(ann)i Samar(ajika)* ·  
*Ioh(ann)e · Marcega · ma(v)[.....]li* e di † ϕ (ω?) MAGISTER BONA(N)NUS.

1. *Introduzione.* – La cattedrale di San Pantaleo, eretta nel Giudicato di *Calari*, curatoria di Dolia, venne edificata in diversi tempi (fig. 1). Alla prima fase costruttiva romanica, della seconda metà del XII secolo, sono stati ascritti l'impianto trinavato con abside a sudest, i tre pilastri cruciformi dei setti divisori, lo zoccolo a scarpa di tutto l'edificio, e il tratto di paramento del fianco esterno meridionale ove si trova l'epigrafe funeraria – 1170 – di Maria Pisana, deposta in un vano del muro<sup>1</sup>. In alcuni tratti i muri della

---

<sup>1</sup> D. SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Cagliari (1907), rist. Ed. 3T (s. d.), pp. 295-305; C. ARU, *La chiesa di S. Pantaleo in Dolia*, in Atti del Convegno archeologico in Sardegna, Reggio-Emilia, Officine grafiche reggiane, 1927, pp. 151-187; R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Libreria dello Stato, 1953, pp. 130-132, 184-188; R. SERRA, *La Sardegna* (Italia romanica), Milano, Jaca Book, 1988, pp. 83-98, 102-109; R. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro, Ilisso, 1993, sch. 95, pp. 198, 202, 204-211; M. DADEA, *Antiche iscrizioni riscoperte nella cattedrale di Cagliari. Autenticità di CIL X, 1, 1161\* - 1162\**, in «Studi Sardi», XXXI (1994-98), 1999, pp. 279-327; R. CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 84-86, 226; R. CORONEO, *Metodologia di ricerca sulla scultura romanica in Sardegna*, in R. CORONEO, A. PISTUDDI, *Per il Catalogo della scultura architettonica romanica in Sardegna: i peducci di S. Maria di Uta (CA)*, in «Studi Sardi», XXXII (1999), 2000, pp. 275, 281-282; M.C. CANNAS, G. PISANO, *L'Apocalisse, ora. Il Maestro del capitello con Scena apocalittica del San Pantaleo di Dolianova*, Cagliari, Tam Tam, 2003; R. SERRA, *Sardegna romanica*, in R. CORONEO, R. SERRA, *Sardegna preromanica e romanica*, Milano, Jaca Book, 2004, pp. 220-231; A. FORCI, *L'episcopato di Saladinus Doliensis nella Sardegna regnicola del secolo XIV (1335-1355)*, in «RiMe», n. 12 (2004), pp. 67-68; A. PISTUDDI, *Parrocchiale di San Pantaleo. Dolianova*, in *I gioielli dell'architettura religiosa. Storia, restauri e arredi dallo stile romanico a quello neoclassico*, a cura di N.

chiesa dovettero, però, probabilmente essere innalzati fino al coronamento, come dimostrerebbe il riutilizzo, avvenuto nella fase conclusiva della fabbrica (1261-1289), di quattro archetti a tutto sesto e con centina risegata reimpieggiati, quasi al colmo del tetto, all'interno del fianco meridionale e tamponati in tempi successivi per poter stendere l'intonaco dell'affresco dell'*Arbor Vitae* (1348-1350 ca)<sup>2</sup>. Alla prima fase è ricondotto anche il capitello con l'epigrafe a rovescio che, secondo la trascrizione dell'Aru, recita: † ϕ ω M(AGISTE)<sub>R</sub> BONANUS (ultimi decenni del XII sec.) (figg. 2a, b)<sup>3</sup>. Venne inserito a sinistra e alla base del catino absidale, all'attacco con la navata, nell'innalzamento del muro dovuto alla maestranza che operò nell'ultima fase costruttiva.

La seconda fase edilizia, portata avanti da una nuova maestranza, è determinata da due epigrafi: il 1261 è inciso due volte nel portale del fianco settentrionale (fig. 1), sull'architrave si legge, in lettere onciali:

*A(nno) D(omi)ni MCCLXI D(o)m(in)o E(pisco)po P(etro) De E(cili)*<sup>4</sup>.

---

Rossi, S. Meloni, Dolianova, Grafica Parteolla, 2005, pp. 38-57; N. ZUCCA, *L'architrave col serpente di San Pantaleo di Dolianova*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, II, «Quaderni del Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche», a cura di R. Coroneo (2009), pp. 115-134; R. CORONEO, *Arte in Sardegna dal IV alla fine dell'XI secolo*, Cagliari, AV, 2011, pp. 18, 89-91, 401-402, 411, 416, 441, 444-445; N. USAI, C. NONNE, *L'antica cattedrale di San Pantaleo a Dolianova (Cagliari)*, in *IV Ciclo di Studi Medievali*, Atti del Convegno (Firenze, 4-5 giugno 2018), Arcore (MB), a cura del Gruppo di Ricerca NUME, 2018, pp. 497-504; N. USAI, *La pittura nella Sardegna del Trecento*, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 61-77, 249-251; N. USAI, *Marianus de Arborea dominus Gociani et Marmille fecit fieri. Alcune riflessioni sulla pittura trecentesca in Sardegna*, in *Linguaggi e rappresentazioni del potere nella Sardegna medievale*, a cura di A. Soddu, Roma, Carocci, 2020, pp. 202-209; N. USAI, *Riflessioni a margine del tema iconografico dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nelle pitture della cappella di Nostra Signora de Sos Regnos Saltos a Bosa (Oristano)*, in *Esperienze e interpretazioni della morte tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di L. Vargiu, A. Virdis, Ancona, Affinità Elettive, 2020, pp. 148-153.

<sup>2</sup> È possibile che gli archetti siano in maggior numero, nascosti sotto l'intonaco: M.C. CANNAS, *Un trecentesco pittore di scuola bolognese: Simone de' Crocifissi?*, in M.C. CANNAS, L. SIDDI, E. BORGHI, *L'affresco dell'Arbor Vitae nell'ex cattedrale di San Pantaleo in Dolianova*, Cagliari, Arti Grafiche Pisano, 1994, pp. 13-50, tav. III.

<sup>3</sup> C. ARU, *La chiesa di S. Pantaleo*, cit., pp. 175-180. Di questo parere sono anche gli studiosi citati in nota 1.

<sup>4</sup> C. ARU, *La chiesa di S. Pantaleo*, cit., pp. 154, 176. Per la trascrizione di queste epigrafi, con le varianti: *De C(ili)*, *Dec(ili)*, *D(e) Ecili*, *D(e) Ectili*. oltre alla bibl. di nota 1, cfr.: J. ALEO, *Successos de la isla y reyno de Sardenña*, II, Caller, 1684, pp. 335, 957-958; P. MARTINI, *Storia ecclesiastica della Sardegna*, III, Cagliari, Stamperia reale, 1839-1841, pp. 367-368, nota 2; T. CASINI, *Le iscrizioni sarde del Medioevo*, in «Archivio Storico Sardo», I (1905), pp. 323-324, 21 a-c.

Vi si nomina il vescovo cui si deve plausibilmente la ripresa dei lavori di costruzione, mentre sull'abaco del capitello sinistro si ripete l'epigrafe con l'esclusione della carica ecclesiastica. Il capitello gira all'interno dello strombo del portale, ed è ornato inferiormente da foglie a punta ricurva verso il basso, percorse da nervature, negli spazi tra una foglia e l'altra rimangono, anche se poco visibili, analoghe foglie eseguite a scarso rilievo.

L'Aru ipotizzò che queste due epigrafi, sia per la forma dei caratteri, sia per l'irregolarità del segno e la tracciatura sopra una riga non perfettamente orizzontale (quest'ultima osservazione vale più per la prima epigrafe), venissero scolpite quando l'architrave e il capitello erano già in opera, fossero, quindi, tracciate posteriormente. È possibile che il portale fosse già ultimato (o quasi), nella prima fase costruttiva e che i capitelli venissero messi in situ, in tempi diversi. Rispetto al capitello di sinistra, quello sulla destra ha l'abaco di altezza inferiore, e vi è incisa l'epigrafe di *·Ioh(ann)i Samar(ajika) ·Ioh(ann)e ·Marcega ·ma(v)[.....]li* (fig. 3). Su queste epigrafi torneremo in seguito.

I lavori di costruzione furono portati a termine nel 1289, anno di consacrazione della cattedrale, come attesta l'epigrafe dipinta, all'interno dell'abside, in minio rosso e in maiuscola epigrafica. Vi si nomina il giudice Mariano II de Bas-Serra di Arborea e della Terza parte del Cagliariitano (1250 - m.1297):

A(NN)O MCCLXXXIX (DOMINO) N(OSTR)O MARIANO VI(CE COMITE) DE [BASSO IUDICE] ARBOREE ET (TERCIAE PARTIS) REGNI K(A)LL(AR)ITANI D(OMI)NO (EC)CL(ESI)A CONSEC(RATA) SUB (DIE) P(URISSIMAE) CONC(EPTIONIS) (.....)<sup>5</sup>.

L'immagine del giudice è scolpita all'esterno entro una nicchia, al di sopra e sulla destra del portale settentrionale, gli si affianca un personaggio che pare reggere un baculo, verosimilmente il vescovo De Ecili. Mariano II, sovrastato da un peduccio raffigurante un angelo a mani giunte, esibisce i simboli della sovranità: corona, scettro e, forse, la spada, come potrebbe indicare il pomolo su cui posa la mano sinistra (fig. 1)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> M.C. CANNAS, Gli affreschi del semicilindro absidale: *Majestas Domini*, in M.C. CANNAS, L. SIDDI, E. BORGHI, *Gli affreschi absidali della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova*, Cagliari, Arti Grafiche Pisano, 1997, p. 12, tav. III. Per ulteriore bibl., cfr., nota 1.

<sup>6</sup> M.C. CANNAS, "Il re è nudo". *Le effigi del giudice Barisone I d'Arborea re di Sardegna negli Annales Januenses di Oberto Cancellario*, in *Genova una "Porta" del Mediterraneo*, I, a cura di L. Gallinari, Genova, CNR, Istituto di Storia dell'Europa mediterranea, Cagliari-Genova-Milano-Torino, Brigati, 2005, pp. 452-454, fig. 5; M.C. CANNAS, *Immagini di re e propaganda politica. Il potere taumaturgico dell'Agnus Dei sulla Casa d'Arborea: da Mariano IV a Eleonora*, Cagliari, Sainas, 2006, pp. 35-37, fig. 53; G.G. CAU, "Fabricata Est

All'ultima fase costruttiva va ascritto l'innalzamento e il coronamento della chiesa, dovuto ad una maestranza locale in cui erano, probabilmente, presenti artisti e artigiani di estrazione culturale araba. I muri terminano, infatti, in archetti pensili a tutto sesto (alcuni con sesto leggermente rialzato), con profondo lobo centrale. Le vele sono decorate da fitti intagli lineari, intrecci, motivi fitomorfi e geometrici che richiamano ornati arabeggianti<sup>7</sup>. I peducci, invece, mostrano figure geometriche, fitomorfe, zoomorfe e antropomorfe analoghe a quelle del panorama scultoreo architettonico diffuso in tantissime chiese medievali occidentali. A questa compagine di artisti sono ascrivibili anche altre figure scolpite in bassorilievo, come quella del vescovo e del giudice Mariano II.

Questa commistione espressiva rientra in quella circolazione delle idee e delle immagini tra la Sardegna, il continente italiano e i paesi che si affacciano sulle coste del Mediterraneo, che include gli apporti della cultura araba<sup>8</sup>.

---

*Haec Ecclesia Et Consecrata Sub Tempore Iudicis...*” Il ritratto litico del giudice committente in talune chiese dell'Arborea e di Torres, tra XII e XIV secolo, in «Theologica & Historica», XXII (2013), pp. 271-272, 283, ritiene che la figura del vescovo sia Gonario de Mili (menzionato nel 1282), che avrebbe consacrato la cattedrale. Identifica la figura del giudice Mariano II in diverse chiese isolate, tra cui nell'architrave del San Michele di Siddi. Sull'architrave: M.C. CANNAS, *Ballo in tondo e capriola: l'architrave della chiesa di San Michele Arcangelo di Siddi*, in *info@IcoNur.it*; M.C. CANNAS, in (Accademia.edu) 2015.

<sup>7</sup> Sull'influenza islamica nelle architetture sarde medievali: *Moriscos. Echi della presenza e della cultura islamica in Sardegna*, Catalogo della mostra, a cura di AA.VV., Pinacoteca Nazionale di Cagliari, Cagliari, Ed. Pisano (1993), in part. le schh. nn. 45-46, di M. SERRELI, pp. 42-43; M. CADINU, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Roma, Bonsignori, 2001, p. 21; M. CADINU, *Tradizione insediativa, modelli architettonici ed influenza islamica in Sardegna*, in *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare*, a cura di A. Casamento, E. Guidoni, Atti del Convegno, Palermo - Palazzo Chiaramonte (Steri), 28-29 novembre 2002, Roma, Kappa, 2004, p. 79; M. CADINU, *Elementi di derivazione islamica nell'architettura e nell'urbanistica della Sardegna medievale. I segni di una presenza stabile*, in *Settecento-Millemilennio. Storia, Archeologia e Arte nei "secoli bui" del Mediterraneo. Dalle fonti scritte, archeologiche e artistiche alla ricostruzione della vicenda storica. La Sardegna laboratorio di esperienze culturali* (I.1), a cura di R. Martorelli, con la collaborazione di S. Marini, Convegno di Studi, Cagliari, 17-19 ottobre 2012, Cagliari, Scuola Sarda, 2013, pp. 387-424, fig. 7. Un rimando può stabilirsi tra gli ornati degli archetti del San Pantaleo e la decorazione della ceramica araba e quella impressa a stampo, in particolare con i frammenti rinvenuti negli scavi di *Lu palazzu di Baldu* a Luogosanto, i cui confronti sono indicati con la produzione del XIII secolo: F. PINNA, *Archeologia in Sardegna. La Gallura tra antichità e medioevo*, Cagliari, Scuola Sarda, 2008, p. 122-123, fig. 103; F. PINNA, *Le testimonianze archeologiche relative ai rapporti tra gli Arabi e la Sardegna nel Medioevo*, in «RiMe», n. 4 (9 giugno 2010), p. 34, figg. 13-14.

<sup>8</sup> C. ZEDDA, *Bisanzio, l'Islam e i Giudicati: La Sardegna e il mondo Mediterraneo tra VII e XI secolo*, in «Archivio Storico e Giuridico di Sassari», n. 10, nuova serie (2006), pp. 39-112;

Ad essa possono rimandare due bassorilievi sulle vele di uno degli archetti a coronamento della navata e di uno a coronamento della navatella settentrionali.

2. *I bassorilievi.* – Il bassorilievo dell’archetto della navata raffigura, con gusto miniaturistico, sulla vela destra, un falconiere che, accompagnato da un cane, tiene sul pugno destro un rapace con le ali leggermente aperte, appena posatosi al ritorno della caccia (fig. 4). Il cacciatore indossa un corto gonnellino, che ricorda le *ragas* del costume tradizionale maschile sardo, analogo a quello dei cavalieri cacciatori dipinti nel San Giuliano di Selargius, chiesa che si è ipotizzato venisse ristrutturata e portata a termine, nel terzo quarto del XIII secolo, dalla stessa maestranza del San Pantaleo e ove, lungo la navata sinistra e nell’arcata absidale, si conservano dipinte scene di caccia al cervo o capriolo e alla volpe rincorsi da cani<sup>9</sup>. Il falconiere di Dolianova ha il braccio sinistro sollevato e nella mano pare impugnare un oggetto stretto e lungo che gli passa sopra il capo, probabilmente la cordicella a cui veniva attaccato il logoro, una finta preda costruita con due ali legate fra loro, utilizzata per addestrare e richiamare il rapace lanciato per la caccia. Accessorio a cui dedica il Libro III l’imperatore Federico II di Svevia nel suo *De arte venandi cum avibus* (entro il 1240); nel VI Libro, in particolare, si precisa che per il Falco pellegrino, nella caccia agli uccelli acquatici, si devono usare le ali dei maslardi o di anatra. Mentre una delle regole per il falconiere è quella di non portare con sé il cane, perché “(...) corrono dietro a tutto ciò che l’uomo getta via. Per cui, ogni qualvolta il falconiere getterà il logoro per riprendere il falco, il cane correrà verso di esso e, se lo raggiungerà prima del falco, lo stesso (falco), avendo timore del cane, non si avvicinerà al logoro. Se, invece, il falco raggiungerà il logoro prima del cane, questi, arrivando colà, costringerebbe il falco

---

P. FOIS, *Il ruolo della Sardegna nella conquista Islamica dell’occidente (VIII secolo)*, in «RiMe», n. 7 (dicembre 2011), pp. 5-26. A questi testi rimandiamo per la bibl.

<sup>9</sup> M.C. CANNAS, *Equites rubentes. Le pitture murali della chiesa di San Giuliano a Selargius*, in «Biblioteca Franciscana», X (2002), pp. 357-377, figg. 2-5; M.C. CANNAS, *Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli ordinamentos de silvas della Carta de Logu dell’Arborea e altri documenti - parte prima*, in «Biblioteca Franciscana», XV (2013), pp. 211-212, figg. 22-24. Il testo prevedeva, nel numero successivo della Rivista, una seconda parte, comprendente la caccia coi rapaci (di cui il presente articolo costituiva un paragrafo), i cani da caccia e la caccia all’orso (per quest’ultima si rimanda ad *Academia.edu*).

ad abbandonarlo per la paura (che nutre nei suoi confronti), cosicché o non si riuscirebbe a recuperarlo o si farebbe molta fatica a farlo”<sup>10</sup>.

Il gesto del nostro falconiere di portare il logoro al di sopra della testa è, quindi, di carattere pratico, data la presenza del cane, onde evitare la situazione sopra descritta. Ma è anche un gesto spesso rappresentato nelle miniature raffiguranti scene venatorie, comprese quelle che illustrano alcuni dei trattati di caccia più famosi del Medioevo, in particolare per la posizione del braccio rimandiamo a *Les Livres du roy Modus et de la royne Ratio* (verso il 1354, a. 1376), del gentiluomo normanno Henri de Ferrières e dove, per altro, vi si legge una citazione del falco sardo:

*Outre la mer, es parties du royaume de Chipre, a una maniere de faucons qui son trop petis et son rousses plumes comme faucon de Sardaigne, lesquieix sont les plus hardiz du monde et pranent chine, grue et heron* (vv. 44-48)<sup>11</sup>.

Altro possibile confronto è con una miniatura del *Chansonnier Manesse* (1268) (fig. 5)<sup>12</sup>.

Sulla vela sinistra dell’archetto è raffigurata l’acqua, sotto forma di una serie di linee a semicerchio, che seguono l’andamento del lobo e del sesto dell’archetto. Questo modo di rappresentarla, per mezzo di linee ondulate, è simile a quello di numerose miniature e, nel caso delle illustrazioni di caccia con i rapaci, sta ad indicare il luogo presso cui di norma si svolgeva: nei terreni aperti, nelle vicinanze di specchi e corsi d’acqua, dove le prede era-

---

<sup>10</sup> FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi cum avibus. L’arte di cacciare con gli uccelli. Edizione e traduzione italiana del ms. lat. 717 della Biblioteca Universitaria di Bologna collazionato con il ms. Pal. lat. 1071 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, Prefaz. O. Zecchino, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 570-697, 960-961, 986-987. Il *De arte venandi* è stato pubblicato in lingua araba: *Kitāb fann al-sayd bi-al tuyur/Federico 2. di Svevia*, a cura di A.L. Trombetti Budriesi, O. Zecchino, Traduzione di Akeel ALAMARI, Roma, Il Cigno, 2018. Cfr., inoltre: B. VAN DEN ABEELE, *Texte et image dans les manuscrits de chasse médiévaux*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2013, pp. 11-12, 17, 25-39, con relativa bibl.

<sup>11</sup> HENRI DE FERRIÈRES, *Livre du roy Modus et de la royne Ratio, qui parle des deduis et de pestilence*, Parigi, Biblioteca Nazionale di Francia, ms fr. 12399 (1379), ff. 59r, 73v (cons. in [https://gallica.bnf.fr/ark:](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/BPT6k-12399)); HENRI DE FERRIÈRES, *Les livres du roy Modus et de la royne Ratio*, I-II, a cura di G. Tilander, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1932, cap. 90, pp. 174-175, nota a pp. 374-375, costituiti da due parti: la prima, *Livre des deduis*, è un trattato di caccia (verso il 1354), la seconda, *Sogne de Pestilence* (a. 1376), è un testo allegorico che si svolge al tempo della Peste del 1348. Cfr., inoltre: B. VAN DEN ABEELE, *Texte et image*, cit., in part. pp. 19, 65-81.

<sup>12</sup> C. BECK, E. REMY, *Le faucon favori des principes*, Paris, Gallimard, 1990, fig. a p. 24, si veda anche la miniatura *Le Jardin de la santé* (verso il 1551, J. Cuba, Petit Palais), pp. 42, 108.

no costituite da anatre, gru, aironi, cigni, etc. Un esempio sono diverse miniature del *De arte venandi cum avibus*<sup>13</sup>.

Le vele degli archetti adiacenti al nostro mostravano, perlomeno fino agli anni '70 circa, a sinistra le stelle e a destra il sole. Forse con allusione, tra gli altri significati simbolici, ai tempi giornalieri della caccia: diurna e notturna, fermo restando che quest'ultima poteva avvenire con un solo rapace notturno: il Gufo reale europeo, le cui prede erano conigli, lepri e piccoli roditori.

La scena venatoria doliense si ripete, benché in peggior stato di conservazione, quasi identica in un archetto della navatella, salvo che nella vela sinistra è raffigurato un albero con frutti rotondi (fig. 6). Potrebbe rimandare al sorbo, che però ha i frutti a grappolo. In particolare, potrebbe rimandare al *Sorbus aucuparia*<sup>14</sup> o degli uccellatori, conosciuto fin dall'Antichità. Il *Sorbus aucuparia* deriva il suo epiteto dal latino *aucupium* ovvero uccellazione, è cosiddetto perché i cacciatori usavano impiantarli negli appostamenti fissi, in quanto i frutti attirano gli uccelli migratori e quelli di piccola taglia: passeri, merli, tordi, etc.

Sulla vela dell'archetto adiacente a destra è scolpita una croce *fichée* di San Giovanni di Gerusalemme o di Malta (solo un accenno per ricordare che l'ordine degli Ospitalieri di San Giovanni ebbe, in Terra Santa, per lungo tempo contatti con la cultura araba, e in Sardegna possedeva diversi beni tra cui indichiamo due chiese dove si conserva scolpita la croce di Malta: tra il 1312 e il 1376 la Santa Maria di Uta e il San Leonardo di Siete Fuentes a partire dal 1341-1343)<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi*, cit., figg. 12, 17-21, 23-27, 34, 42-43, 50. Su queste miniature si veda: S. MADDALO, *Il volo del falco, la poesia delle acque. Scrittura e rappresentazione della natura*, in *Medioevo. Natura e figura. La rappresentazione dell'uomo e della natura nell'arte medioevale*, a cura di A. Quintavalle, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 20-25 settembre 2011, Milano, Skira, 2015, in part., pp. 311-315, figg. 18-21.

<sup>14</sup> Sorbo - *Sorbus aucuparia* L., {D 7426}, Scheda IPFI, Acta Plantarum (cons. il 21/10/2022, <https://erbeofficinali.org>); Scheda di M. ZEPGE, A. MICHELUCCI (maggio-giugno 2009) (cons. il 21/10/2022, <https://floraitaliae.actaplantarum.org>), affine a quello domestico, il nome *Sorbu(m)* deriverebbe da due parole celtiche che significano aspro e pomo; veniva e viene piantato intorno alle case (come il sambuco e il biancospino), oppure si mettevano ramoscelli di sorbo rosso vicino alla porta, per tenere lontano gli influssi malefici. Cfr., inoltre: J. A. MacCULLOCH, *La religione degli antichi Celti*, Vicenza, Mondadori, 1998, p. 207.

<sup>15</sup> Diamo qui solo alcuni titoli: U. ZUCCA, *S. Maria di Uta da insediamento francescano (1376 ca) a luogo eremitico (1569)*, in «Biblioteca Francescana Sarda», X (2002), pp. 95, 101, 136; R. CORONEO, *La chiesa di San Leonardo di Siete Fuentes*, in *Santu Lussurgiu. Dalle origini alla "Grande Guerra"*, a cura di G. Mele, Nuoro, Grafiche ed. Solinas, 2005, pp. 45-58;

Alla caccia potrebbero rimandare anche due rapaci, oggi acefali, scolpiti a bassorilievo sulle lesene (di quello a destra rimane il trespolo), che fiancheggiano il portale (fig. 1). Altri due rapaci, anch'essi acefali e molto corrosi, sono scolpiti sulle lesene in corrispondenza delle basi del sopracciglio del portale di facciata. Tuttavia, alcune considerazioni inducono a non ritenere queste ultime immagini sicuramente collegabili al tema della caccia. Il fatto che nella specchiatura di sinistra, in linea col rapace, si pongano due leoni salienti affrontati (il leone in posizione verticale e in attitudine aggressiva figura come arma in tanti stemmi e insegne medievali), fa pendere verso due aquile, cui sottende un "sentimento araldico"<sup>16</sup>.

Ad ogni modo, le due scene di caccia coi rapaci esemplificano i diversi luoghi in cui essa avveniva, e di conseguenza rimandano alle diverse prede che vi si potevano cacciare. Forse potrebbero alludere ad una passione di Mariano II per la falconeria, rappresentata anche in due peducci scolpiti nel San Pietro di Zuri, chiesa dovuta alla committenza del giudice, come informa l'epigrafe in facciata (1291)<sup>17</sup>. Uno dei peducci mostra un falco-

---

AA.VV., *Gli Ospedalieri in Sardegna e l'eredità dei Templari: ricerche A.R.S.O.M.*, a cura di M. RASSU, Cagliari, La Riflessione, 2009; M. RASSU, *La chiesa di San Leonardo di Siete Fuentes*, Ghilarza, Iskra, 2011; AA.VV., *Presenze templari e gerosolimitane in Sardegna: ricerche A.R.S.O.M. 2015*, a cura di M. RASSU, Cagliari, Condaghes, 2016.

<sup>16</sup> Per la cit.: M. PASTOUREAU, *L'Art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009, p. 157, per l'aquila e il leone in araldica, in part. pp. 103-104, 137-138, 141; M. PASTOUREAU, *Figures de l'héraldique*, Culture et Société, 284, Paris, Gallimar, 2013, in part. pp. 58-61. Per l'aquila come emblema politico: A. BOUREAU, *L'Aigle. Chronique politique d'un emblème*, v. 59-2, Paris, Les Edition du Cerf (1985).

<sup>17</sup> G. FARRIS, *Architettura in Sardegna nel periodo giudicale*, in *Il Mondo della Carta de Logu*, a cura di F.C. Casula, Cagliari, 3T, 1979, pp. 244-246; R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 379-381; R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., sch. 144, pp. 250-260; G. FARRIS, *Scultura e architettura nella curatoria del Gilciber*, in *Società e cultura nel Giudicato d'Arborea e nella Carta de Logu*, Atti del Convegno internazionale di Studi, a cura di G. Mele, Oristano 5-8 dicembre 1992, Comune di Oristano, Nuoro, Solinas, 1995, p. 10; G. FARRIS, *Percorsi storici della scultura giudicale nelle curatorie di Parte Barigadu e Gilciber*, in *Giudicato d'Arborea e Marchesato d'Oristano: proiezioni mediterranee e aspetti di storia locale*, I, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi, a cura di G. Mele, Oristano 5-8 dicembre 1997, ISTAR, Oristano, S'Alvure, 2000, pp. 514-516; R. SERRA, *Sardegna romanica*, cit., pp. 232-241; G. FARRIS, *Mecenatismo dei giudici-sovrani*, in *Chiesa, potere politico e cultura dall'età giudicale al Settecento*, a cura di G. Mele, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi, Oristano 7-10 Dicembre 2000, ISTAR, S'Alvure, 2005, pp. 208-209; M.C. CANNAS, *Le rappresentazioni cit.*, pp. 207-209; A.L. SANNA, *San Pietro di Zuri. Una chiesa romanica del giudicato di Arborea*, Ghilarza (OR), ISKRA, 2008; G. MELE, «Ad mortem festinamus». *Pellegrini e una Danza della Morte fine Trecento. (Monserat, còd. 1, Llibre Vermell, sec. XIV<sup>ex</sup>, ff. 26<sup>v</sup> - 27<sup>r</sup>)*, in *Pellegrinaggi*

niere tra due rapaci, di grandezza pari al falconiere, l'altro due rapaci appaia-  
ti su un trespolo.

Le due scene doliensi potrebbero riflettere, inoltre, la grande maestria  
che i falconieri arabi avevano nell'addestramento dei rapaci e dei cani da  
caccia, a cui dedicarono particolare spazio creativo e scientifico. Dobbia-  
mo tenere presente, infatti, che il trattato di falconeria e cani da caccia più  
diffuso nel Medioevo fu il *Moamin* o *Moamyn* latino (dedicato al decimo  
califfo abbaside di Baghdad - 842-861)<sup>18</sup>. L'imperatore Federico II di Sve-  
via, durante l'assedio di Faenza, tra il 1240-1241, fece tradurre il trattato  
in latino da Teodoro d'Antiochia, filosofo, medico e astrologo di corte, as-  
sieme al trattato *al-Ghatrif* o *al-Ghitrif*, gran falconiere alla corte persiana  
nell'VIII secolo<sup>19</sup>. Il figlio di Federico II, Enzo, ultimo re del giudicato di  
Torres (sposò nel 1238 Adelasia, figlia del giudice Mariano II de Lacon-

---

*e peregrinazioni Percorsi di lettura*, a cura di G. Serpillo, Cosenza, LPE, 2011, pp. 150-151;  
G.G. CAU, “Fabricata Est”, cit., *passim*; A. PISTUDDI, *Note sul “Maestro” En[ricus] della chiesa  
di Santa Maria di Tergu (SS)*, in *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in  
ricordo di Roberto Coroneo*, a cura di R. Martorelli (1.3), Università degli Studi di Cagliari,  
Segrate (MI), Scuola Sarda, Morlacchi, 2016, pp. 666-667; N. USAI, *La pittura*, cit., pp. 96-  
104; A. PALA, V. CARTA, *Appunti per la storia delle sculture architettoniche delle chiese romaniche  
della Sardegna Basso Medievale (secc. XII-XIII)*<sup>1</sup>, in *IV Ciclo di Studi*, cit., p. 438; N. USAI,  
*Marianus de Arborea*, cit., pp. 266-229.

<sup>18</sup> Del *Moamin* latino si conservano 29 esemplari dei quali due sono miniati. Il più  
antico (ms P 4984), della fine del XIII secolo, proviene dall'Italia e si conserva al Kunsth-  
starisches Museum di Vienna. La bibliografia sul *Moamin* è ricca, rimando anche per que-  
sto a: P. VIRÉ, *La fauconnerie dans l'Islam médiéval (d'après les manuscrits arabes, du VI-  
IIème au XIVème siècle)*, in *La Chasse au Moyen Âge*, Actes du Colloque de Nice (22-24  
juin 1979), Nice, Paris, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaine de  
Nice, 20, 1980, pp. 189-197; B. VAN DEN ABBEELE, *Illustrer une thérapie des oiseaux de  
chasse: les manuscrits enluminés de “Moamin” latin*, in *Comprendre et maîtriser la nature au  
Moyen Âge*, in «Mélanges d'histoire des sciences offert à Guy Beaujouan», 50 (4), Droz,  
Genevra/Paris, Ed. École pratique des hautes études, IVe section, 1997 (1998), pp. 557-577;  
M. DIETRICH GLESSGEN, La traduzione arabo-latina del *Moamin* eseguita per Federico II:  
tra filologia testuale e storia, in «Medioevo romanzo», n. 1 (2011), pp. 63-81; L. ESPOSITO,  
*La diffusione della falconeria araba nel Mediterraneo*, in *Scritti offerti dal Centro europeo di  
Studi normanni a Mario Trosio*, a cura di G. Mastrominico (Medievalia, 2), Ariano Irpino,  
2012, pp. 99-104. Cfr., inoltre: FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi*, cit., *passim*; B.  
VAN DEN ABBEELE, *Texte et image*, cit., pp. 17, 20, 27-28, 39-46. Il *Moamin* spagnolo:  
MUHAMMAD IBN'ABD ALLĀH IBN 'UMAR AL-BAYZĀR, *Libro de los animales que cazan* (Kitab al-  
Yawarih), a cura di J.M. Fradejas Rueda, Madrid 1987, è cons. nel sito dell'Archivio Ibero-  
americano de Cetrería (AIC), diretto da J.M. Fradejas Rueda e da D. Dietrick Smithbaue.

<sup>19</sup> FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi*, cit., p. XXIII; B. VAN DEN ABBEELE, *Texte et  
image*, cit., p. 39.

Gunale)<sup>20</sup>, quando era prigioniero a Bologna, dopo la battaglia di Fossalta del 1249, fece tradurre (tra il 1249 e il 1272) da Daniele Deloc da Cremona, il *Moamin* dal latino al franco-italiano antico, tanto che nell'Incipit si legge la dedica a re Enzo<sup>21</sup>.

Dobbiamo ulteriormente ricordare che l'esistenza di documentazione sull'importanza dei falchi, astori e sparvieri sardi si data ben prima della nota norma sugli astori e i falchi contenuta nella *Carta de Logu dell'Arborea*<sup>22</sup>. Lo Statu-

---

<sup>20</sup> A. CIOPPI, *Enzo re di Sardegna: dal Giudicato di Torres alla prigione di Bologna*, Sassari, Delfino, 1995; A.L. TROMBETTI BUDRIESI, *Una città e il suo "re": storia e leggenda*, in *Bologna re Enzo e il suo mito*, Atti della Giornata di studio: Bologna 11 giugno 2000, a cura di A. I. Pini, A.L. Trombetti Budriesi, Bologna, Deputazione di storia patria, 2001, pp. 19-48; G.G. ORTU, *La Sardegna dei giudici*, Nuoro, Il Maestrale, 2005, pp. 173-174, 185, 192-193, 216; A. SODDU, *I Malaspina e la Sardegna. Documenti e testi dei secoli XII-XIV*, Cagliari, CUEC, 2005, pp. XXVI-XXVII; FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi*, cit., pp. XXIII, XXXVI, XLVI, LXIII, LXXX-LXXXI, CXIV, nota 50; A. SODDU, *La città di Bosa tra giudici di Torres e Malaspina (XII-XIII secolo)*, in *Bosa la città e il suo territorio dall'età antica al mondo contemporaneo*, II, a cura di A. Mattone, M.B. Cocco, Atti del Convegno di Studi (Bosa, 24-25 ottobre 2014), Sassari, Delfino, 2016, pp. 291-292; M.G. SANNA, *Il regnum Sardiniae et Corsice nell'azione politica di Bonifacio VIII*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo», n. 112 (2010), p. 511; M. RAPETTI, A.L., FLORIS, *All'origine dell'infirmidade di Adelasia di Torres*, tra fonti archivistiche e fonti letterarie, in «Studi e Ricerche», VIII (2015), pp. 9-29; V. CARTA, *Un'effimera regina di Sardegna. Storia di Adelasia, giudicessa di Torres*, in *Donne protagoniste del Medioevo sardo*, a cura di R. Martorelli, Soveria Mannelli (Catanzaro), Delfino, 2022, pp. 46-63. F. ROVERSI, *Il Comune di Bologna e re Enzo. Costruzione di un mito debole*, Bologna, Bononia University Press, 2012, in part., p. 49, nota 54.

<sup>21</sup> *Livres de Moamyn fauconier, translatiez g'ebreu en latin par mestre Theodore phylosophe au magne empeoreur Freiri, par le commandemant l'empeoreur meemes, son segnor, et puis coreit par l'empeoreur meemes après la cité de Faence, et après translatiez de latin en François par Daniel de Cremona, servenz et home lige au noble roi Henri de Sardaigne, et coreit par le roi meeme en la cité de Bologne (...): Le Livre de Moamyn, Livre des oiseaux et de beste de rapina* (cons. in RIALFR, Repertorio informatico Antica Letteratura Franco Italiana, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, gall. 14, ff. 85r-107v, Ed. C. E. F. - Libraire. Thiébaud, 1945, «Studia Romanica Holmiensia», 1, Ed. dig. di S. Modena, Marcatori dig. L. Tassarolo). Cfr., inoltre: C.H. HASKINS, *Studies in the history of medieval science*, Cambridge, Harvard University, 1924, pp. 351-352 (cons. in <https://archive.org/details/stud...>); L. D'ARIENZO, *La caccia in Sardegna nel periodo giudicale e pisano-genovese*, in «Medioevo. Saggi e Rassegne», n. 6 (1981), pp. 41-42; L. D'ARIENZO, *La chasse en Sardaigne à l'époque des "Giudicati" et sous la domination pisano-genovese*, in «Razo. Culture et civilisations dans l'Occident médiéval», n. 3 (1982), p. 54; B. VAN DEN ABBEELE, *La fauconnerie au Moyen Age. Connaissance, affûtage et médecine des oiseaux de chasse d'après les traités latins*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 38; A. STRUBEL, C. DE SAULNIER, *La poésie de la chasse au Moyen Age. Les livres de chasse du XIV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 43; B. VAN DEN ABBEELE, *Texte et image*, cit., p. 39.

<sup>22</sup> La norma è contenuta negli *ordinamentos de silva*: «LXXXVII. De astores. Item hordinamus qui alcuno homini non depiat bogare store de niu nen falcone. Et qui l'at bogare, siat

to di leggi fu promulgato in lingua sarda dalla giudicessa Eleonora di Arborea (preparato dal padre Mariano IV), probabilmente tra la pace del 1388 con gli Aragonesi e la liberazione dal carcere del marito Brancaleone nel 1390.

Diamo qui brevemente solo alcune delle citazioni sui rapaci sardi, comprese tra il XII secolo e i primi del XIV, che attestano come fossero rinomati e richiesti al di fuori dell'isola. Tra queste, quattro nuove indicazioni, una delle quali è, come abbiamo visto, ne *Les Livres du roy Modus*, le altre tre si riferiscono al trattato di frate Egidio D'Aquino, a un romanzo e una predica, come a breve vedremo.

Dopo che, nel 1165, una flotta genovese si diresse a Torres, dove furono distrutte costruzioni pisane, il giudice Barisone II si recò a Pisa nel 1166 e per dimostrare la sua amicizia e fedeltà assicurò al Comune il versamento di un censo annuo e di dodici falconi<sup>23</sup>.

Indicazioni su falchi, astori e sparpieri sardi si trovano in alcuni dei più diffusi trattati medievali di falconeria, oltre il già citato *Les Livres du roy Modus*, ad esempio, nel *Guillelmus falconarius*, che assieme al *Dancus Rex* e *Gerardus Falconarius*, fu redatto alla corte normanna siciliana di Ruggero II, presumibilmente intorno al 1130-1154. La descrizione del falco sardo è inserita in una aggiunta ai 37 paragrafi che compongono il testo, e preci-

---

*tenuo su curadore de tene•llo e debattire•llo a sa corte nostra ho a nos, a pena de pagare su curadore liras V.”: Carta de Logu dell’Arborea. Nuova edizione critica secondo il manoscritto di Cagliari (BUC 211) con traduzione italiana, a cura di G. Lupinu, con la collaborazione di G. Strinna, Oristano, ISTAR, S’Alvure, 2010, pp. 128-129. Della Carta de Logu non si conserva il testo originario, ci è giunto, invece, un codice cartaceo composito manoscritto (n. 211), databile al terzo quarto del XV secolo e si conservano, inoltre, diverse edizioni a stampa, la più antica del 1480 circa: La ‘Carta de Logu’, del regno di Arborea, a cura di F.C. Casula, Cagliari, C.N.R., Istituto sui rapporti italo-iberici/Cagliari, 22, 1994; Carta de Logu d’Arborea. Edizione critica secondo l’editio princeps (BUC Inc. 230), a cura di G. Murgia, Milano, Ed. Franco Angeli, 2016. Sulla probabile datazione: F. SEDDA, La “pace” come campo di battaglia, in «E|C», Rivista on-line dell’AISS, Associazione Italiana Studi Semiotici, 1 marzo 2019, pp. 1-20; G. SERRELI, in F. CARRDA, G. SERRELI, G. UCCHEDDU, Eleonora, giudicessa di Arborea, e il suo tempo, tra immaginario e realtà, in Donne protagoniste, cit., pp. 69-70.*

<sup>23</sup> G. SECHE, *L’incoronazione di Barisone a “re di Sardegna” in due fonti contemporanee: gli Annales genovesi e gli Annales pisani*, in «RiMe», n. 4 (2010), p. 86, nota 49; F. ALIAS, *Origini e sviluppi della fiscalità nella Sardegna giudiciale (XI-XIII secolo)*, in *Linguaggi e rappresentazioni*, cit., p. 117. Cfr., inoltre: L. D’ARIENZO, *La caccia in Sardegna*, cit., pp. 41-42; L. D’ARIENZO, *La chasse*, cit., p. 54. Un’altra testimonianza sarebbe quella citata dal Patetta, relativa a una lettera del 1278, nella quale il priore camaldolese Gherardo chiedeva al giudice di Arborea un astore e due falchi. La lettera si trova in un gruppo di epistole inviate al priore de Vall, nome di luogo abbreviato per sospensione, verso un non identificato monastero sardo: F. PATETTA, *Notizie di storia sarda tratte dal registro delle lettere scritte nel 1278 da Gherardo generale dell’ordine Camaldolese*, ep. XI, in «Archivio Storico Sardo», 1, fasc. 1-2 (1905), p. 124.

samente il paragrafo 48 dei codici ms N della Yale University Library e il ms P della Biblioteca Nazionale di Parigi (lat. 7020) del XV secolo:

*Sunt et alii falcones qui conversantur in Corsica et Sardinia et sunt parvi et rubei in pectore suo et in spatulis suis, et sunt nigri et habent pedes rubeos et caudam longam non pungente sed debilem. Et sunt multum superbi et de facili non recedunt a preda quam faciunt et sunt boni ardimenti*<sup>24</sup>.

Nei medesimi termini il rapace è descritto nell'*L'Explicit liber de naturis, morbis et generationibus omnium avium viventium de rapina*, redatto tra il 1230-1300, da frate Egidio D'Aquino. Il trattato è contenuto in un manoscritto latino di origine italiana (ms 287, 1448), conservato nella Biblioteca del Corpus Christi College di *Oxford*. Nel descrivere i falchi pellegrini, al cap. 19 del volgarizzamento italiano, leggiamo:

Sono ancora altri falconi che stanno in Corsica e in Sardegna, e sono piccoli e rossi di petto; ne la parte di sopra sono neri, e àno i piedi rossi e la coda lunga e non pungente, ma debole. E sono molto superbi, e non si partono legiermente da la preda che pilliano, e sono di buono ardimento<sup>25</sup>.

Francesco Capaccioni, che ha curato la traduzione, si stupisce che Egidio parli di zampe rosse, in quanto il Falco pellegrino le ha di un giallo intenso. Bisogna dire, inoltre, che il falco pellegrino non presenta la colorazione rossa nel petto, tipica invece della fase chiara di un'altra specie di falco sardo, il Falco Eleonora<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> *Dancus rex, Guillelmus Falconarius, Gerardus Falconarius: les plus anciens traités de fauconnerie de l'Occident publiés d'après tous les manuscrits connus*, a cura di G. Tilander, in «Cynegetica», IX (1963), par. 48, pp. 120, 172-173 (ms. P. f. 49; ms. N, f. 62), cfr., inoltre, pp. 5-6, 16, 43, 118-135, 178-179. Sull'argomento si veda: L. D'ARIENZO, *La caccia in Sardegna*, cit., pp. 41-42; L. D'ARIENZO, *La chasse*, cit., p. 54.

<sup>25</sup> EGIDIO D'AQUINO, *Liber avium viventium de rapina, Volgarizzamento italiano*, a cura di F. Capaccioni, *Textes vernaculaires du Moyen Âge*, Turnhout, Belgium, Brepols, 2012, pp. 20, 123-124 (19), nota XXVII, pp. 175-176. Cfr., inoltre: C.H. HASKINS, *Studies in the history*, cit., pp. 353-354; FEDERICO II DI SVEVIA, *De arte venandi*, cit., pp. LXIV-LXV; B. VAN DEN ABEELE, *Texte et image*, cit., pp. 95-103, figg. 41, 60-61.

<sup>26</sup> Su questo punto, cfr.: L. D'ARIENZO, *La caccia in Sardegna*, cit., pp. 47-51. Francesco Capaccioni riporta l'ipotesi di Baudouin Van Den Abeele secondo la quale il falco descritto potrebbe identificarsi con il Falco pellegrino *brookei*: B. VAN DEN ABEELE, *La fauconnerie au Moyen Âge*, cit., pp. 55-56, 71, 73, classificato come *Falco roncazo* = marino, per il Falco Eleonora, pp. 58-59, 69.

Sempre Egidio ci fornisce anche la descrizione di astori e sparvieri:

Cap. 31. Sono ancora altri astori, i quali nascono in Sardigna e non somilliano alcuno di que 'che son detti. E sono di penna bruna e di piccola persona, e ànno i piedi pallidi; e non pilliano i grandi uccelli, ma piccoli, ciò è pernici, anitre e fagiani. E questo ànno da la natura.

Cap 45. Sono sparvieri i quali usano e nascono in Sardigna e in Corsica. Piccoli di persona, buoni volatori, usanti per piccoli uccelli, ciò è starne, e quaglie, e colombi più spesso. E possonsi cognoscere, imperciò che i colombi fugono più per loro che per alcuno altro sparviere, e cognosco·lli, quando stanno lungo l'aqua vedendo l'ombria loro ne l'acqua<sup>27</sup>.

Di particolare interesse sono, poi, le citazioni in un romanzo e in una predica. Il romanzo *Athis et Prophilias* ebbe ampia notorietà, si conservano sette manoscritti datati a partire dal 1288 fino al XIV secolo, e cinque frammenti:

*Li rois Corsubles de Sardeingne, / D'une isle fiere et mout estraingne, / Ou sont norri li bon vasal, / Li bon chien et li bon cheval, / Li bon ostor, li bon faucon/ Qui bien prenent grue ou heiron – Beste laienz nee et norriel Est plus asez d'autre hardie, / Si son li home es est li rois,(...) (vv. 15269-15277)<sup>28</sup>.*

---

<sup>27</sup> EGIDIO D'AQUINO *Liber avium*, cit., relativamente all'astore, pp. 139-140 (31), nota XLIV, p. 182, allo sparviere, pp. 153-154 (45), note LVIII-LIX, p. 185; B. VAN DEN ABEELE, *La fauconnerie au Moyen Age*, cit., pp. 80, 84.

<sup>28</sup> *Li Romanz d'Athis et Prophilias (L'estoire d'Athenes)*, nach allen bekannten handschriften zum Ersten Male vollständig herausgegeben von A. HILKA, II, M. Dresden, Niemeyer Halle, 1912-1916, p. 228, (cons. in [https://gallica.bnf.fr/ark/](https://gallica.bnf.fr/ark:/)); *Li Romans d'Athis et Procelias. Édition du manuscrit 940 de la Bibliothèque municipale de Tours*, publié par M.-M. CASTELLANI, Paris, H. Champion, 2006. ediz. in cui, però, non sono compresi i versi qui presi in esame. Cfr., inoltre: J. CABLE, *Note sur Muntarsin (Roman de Heron, v. 731)*, in «Romania», 360, XC (1969), p. 516; B. VAN DEN ABEELE, *La fauconnerie dans les lettres Française du XIIe au XIV siècle*, Paris, Leuven Université, 1990, ML, serie I/ Studia XVI-XVII, pp. 4, B 2. 266. Corsubles era un capo supremo saraceno, re della Siria e della Nubia, compare nel romanzo del 1270 di ADÈNES LI ROIS, *Les Enfances Ogier*, vv. 483, 2117, 6222, 7149, 7594, ms della Biblioteca dell'Arsenal, a cura di M.A. Schler, Associé de L'Académie Royale de Belgique, Bruxelles, Closon, C.M. Muquart, 1874, pp. 15, 63, 184, 211, 224, cfr., inoltre l'onomastica a p. 20 (cons. in <https://archive.org/details/lesenfancesorgier00parivof/>), edizione riedita da Livre Hachette, BNF, 2016. Ringrazio per le indicazioni su questo personaggio: Fabio Vasarri, docente di Lingua e Letteratura francese, e Giulia Murgia, ricercatrice docente di Filologia sarda e Linguistica romanza all'Università di Cagliari.

Che i falchi isolani si tenessero in grande pregio<sup>29</sup> si evince chiaramente dalla predica, del 24 gennaio 1304, del domenicano Giordano da Pisa:

Trovasi già di questi che traggono i falconi in quelle parti di Corsica e Sardegna che sono spessate di grandi montagne, che si collano gli uomini per tali dirupi, e vanno in tali luoghi ch'appena ci va l'uccello<sup>30</sup>.

Quanto alle fonti costituite da rappresentazioni di rapaci ne indichiamo, brevemente, solo due, databili entro i termini cronologici presi in esame: un rapace che ghermisce una lepre è scolpito nello strombo esterno della monofora archiacuta conservata nel tratto di paramento romanico del fianco settentrionale della cattedrale di San Pietro di Suelli (1200-1250 ca)<sup>31</sup>; rapaci

---

<sup>29</sup> A testimonianza del grande pregio in cui erano tenuti i falchi sardi, per il periodo successivo a quello qui preso in esame, rimandiamo al *Livro de las caza de la aves*, terminato nel 1386 dal cancelliere del regno di Castiglia Pietro López de Ayala. L'autore, oltre al falco pellegrino, nomina anche l'astore (cap. XLI, p. 238). Nel capitolo III, fa riferimento al fatto che il re d'Aragona Pietro IV il Cerimonioso cacciasse con un falco sardo: "Del halcón baharí y tagarote (...) *Debéis de saber que la mayoría de los halcones baharíes crían en la Isla de Cerdeña y son llamados sardos (...). Yo vi un baharí sardo al rey don Pedro que traía Ruy Gonzáles de Illescas, comendador de Santiago, que era su halconero, que sin ayuda de otro halcón derribaba la grulla, la cigüeña negra, el ánsar brava y el cisne y los retenía hasta que llegaba el galgo (...). Todos los baharíes, tanto sardos como mallorquines y de Romnia, y los tagarotes son son muy buenos perdigueiros, porque su ligereza es en lo bajo y vuelan el pecho por el suelo y es muy hermoso (...). Los baharíes sardos por lo general son rocazes. (...) todos estos baharíes llaman en Francia halcones gentiles, y dicen halcón gentil de Cerdeña (...)*": PERO LÓPEZ DE AYALA, *Libro de la Caza de las Aves*, Versión y Prólogo de J. FRADEJAS LEBRERO, J.M. FRADEJAS RUEDA, Barcelona, Castalia, Ordres Nuevas (1ª ed. 1959), 2016, pp. 119-120. Per il Falco *Baharí* (pellegrino brokei), e per il termine che designa il colore del falco sardo, *rocazes* (plurale di *rocas*) = oscuro, cfr., il *Glossario*, pp. 265, p. 274. *Baharí*, dall'arabo *bahr* = mare, *babrî*, marino, ultramarino.

<sup>30</sup> GIORDANO DA PISA, *Cum descendisset Jesus de monte secutate turbae multae*, in *Prosatori minori del Trecento. Scrittori di religione*, a cura di G. De Luca, vol. 12, t. I, Milano-Napoli, Ricciardi Associati, 1954, pp. 15-16. In Sardegna, nel Medioevo, tra i luoghi più alti e scoscesi a picco sul mare, in cui nidificavano e nidificano i falchi pellegrini citiamo il Monte Santo nella costa orientale: F. ARTIZZU, *Rendite pisane nel giudicato di Cagliari agli inizi del secolo XIV*, in «Archivio Storico Sardo», XXV, fasc. 3-4 (1958), pp. 13-14, 58, 72, 77, 95; L. D'ARENZO, *La caccia in Sardegna*, cit., pp. 46-48; F. ALIAS, *Origini e sviluppi*, cit., pp. 111, 132.

<sup>31</sup> Il titolo è menzionato per la prima volta nel 1121-1129 in relazione alle donazioni che alcuni privati fecero alla chiesa, rese note dal vescovo Pietro Pintori con il consenso del giudice Mariano-Torchitorio II de Lacon-Gunale: P. TOLA, *Codice Diplomatico della Sardegna*, I (Torino 1861), doc. XXXV, Sassari, Delfino, 1984, p. 204 (rist. con *Aggiornamento e note storico-diplomatiche* di F.C. CASULA); A. SOLMI, *Le carte volgari dell'archivio arcivescovile di Cagliari: testi campidanesei dei secoli XI-XIII*, Firenze, Tip. galileiana, 1905,

posati su un trespolo sono scolpiti nei peducci degli archetti esterni della navata e della navatella del fianco settentrionale della chiesa di Santa Maria di Uta (seconda metà del XII secolo)<sup>32</sup>.

3. *Le epigrafi di* ·Ioh(ann)i Samar(ajika) · Ioh(ann)e · Marcega · ma(v)[.....]li e di † φ (ω?) MAGISTER BONA(N)NUS. – Se delle scene di caccia del San Pantaleo dobbiamo, purtroppo, constatare l'impossibilità di stabilire chi ne fosse l'autore, conosciamo invece i nomi di due personalità di spicco che operarono nell'ultima fase costruttiva della chiesa. Al capitello del portale nord del San Pantaleo, in cui si nomina il vescovo De Ecili, corrisponde, sulla destra, il capitello con epigrafe incisa sull'abaco, che nomina due artisti presenti nel cantiere. La trascrizione corrente recita: *Ioh(ann)i mur(a)riolo Ioh(ann)e Marcega mavalì*, con la 'e' di Marcega nella pancia della 'c' (fig. 3)<sup>33</sup>.

---

doc. 4, p. 16; R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., sch. 94, pp. 197-198, 203, fig. 94a; R. CORONEO, *Metodologia di ricerca*, cit., p. 287; A. PALA, *Las esculturas románicas en el complejo de San Giorgio de Suelli (Cerdeña)*, in «Romanico», n. 25 (2017), p. 52, figg. 8-9; A. PALA, V. CARTA, *Appunti per la storia*, cit., pp. 434-436.

<sup>32</sup> A. PISTUDDI, *Un monumento campione: i peducci*, cit., pp. 298-299, 331 fig. 9; R. CORONEO, *Metodologia di ricerca*, cit., pp. 291-292. Per la chiesa: L. D'ARIENZO, *San Saturno di Cagliari e l'ordine militare di san Giorgio de Alfama*, in «Archivio Storico Sardo», XXXIV (1983), doc. 10, pp. 49, 57-58, 70-71; R. SERRA, *La Sardegna*, cit., pp. 68-76; R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., sch. 74, pp. 178-181, 183; U. ZUCCA, *S. Maria di Uta*, cit., pp. 95-158; R. CORONEO, A. PISTUDDI, *Un monumento campione: i portali di S. Maria di Uta*, in R. CORONEO, A. PISTUDDI, *Per il Catalogo*, cit., in «Studi Sardi», XXXIII (2000), 2003, pp. 277-321; R. SERRA, *Sardegna romanica*, cit., pp. 210-219; U. ZUCCA, *Mire politiche di Aragona prima (1324) e di Arborea poi (1376) in due concessioni pontificie a favore dei frati francescani di Sardegna*, in *Chiesa, potere*, cit., pp. 593-613; R. CORONEO, *Il pellegrinaggio medievale in Sardegna (secoli XI-XIV): fonti e documenti*, in *Culti, santuari, pellegrinaggi in Sardegna e nella penisola iberica tra Medioevo ed età contemporanea*, a cura di M.G. Meloni, O. Schena, CNR, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, Cagliari-Genova-Torino, Genova, Brigati, 2006, p. 74; M.C. CANNAS, *Le rappresentazioni*, cit., pp. 213-215; D. SALVI, *La decorazione architettonica in età romana*, in *La Sardegna romana e altomedievale. Storia e materiali*, Corpora delle antichità della Sardegna, a cura di AA.Vv., Firenze, Delfino, 2017, p. 90.

<sup>33</sup> T. CASINI, *Le iscrizioni*, cit., pp. 323-324: *Ioh(ann)i Mur(a)riolo. Ioh(ann)e Marcega Mau...li*; D. SCANO, *Storia dell'arte*, cit., p. 304: IOH(ann)I MUR(a)RIOLO IOH(ann)E MARCEGA MAVA.....LI; C. ARU, *La chiesa di S. Pantaleo*, cit., p. 154: IOHANNI MURARIOLO. IOHANE MARCEGA MAVA.....LI; R. DELOGU, *L'architettura*, cit., p. 188: IOH(ann)I MUR(a)RIOLO IOH(ann)E MARCEGA MAVALI; R. SERRA, *La Sardegna*, cit., p. 185; R. CORONEO, *Architettura romanica*, cit., sch. 95, p. 204: *Ioh(ann)i mur(a)riolo Ioh(ann)e Marcega mavalì*; R. SERRA, *Sardegna romanica* (2004), cit., p. 222; A. PISTUDDI, *I nomi dei magistri nell'architettura medievale della Sardegna*, in *Ricerca e confronti 2006. Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte*, a cura di

I termini *murariolo* e *mavali* vengono interpretati come ‘muratore’ e ‘manovale’, ma, c’è da considerare che l’epigrafe si pone sul capitello del portale, in un punto cioè di grande prestigio e, per di più, allo stesso livello visivo di quella del vescovo. Se pur concedessimo che un muratore e un manovale, in quel tempo, sapessero scrivere, è quasi certo che, più plausibilmente, avrebbero graffito i loro nomi in qualche parte dei muri della chiesa, non così in vista, e difficilmente avrebbero adottato un modello epigrafico in uso alla scrittura colta. Alla luce di questo fatto, è impensabile che nel Medioevo si potesse concedere tale importanza a semplici lavoratori (o anche a un capo-muratore), che occupavano le competenze più basse all’interno del cantiere edile, pur supponendo una loro riconosciuta capacità, per di più trascurando, invece, il nome dell’architetto o sovrintendente della fabbrica o ancora dell’artefice o artefici delle sculture.

Non possiamo escludere la partecipazione fattiva di queste personalità nell’esecuzione delle sculture che ornano inferiormente l’epigrafe, formalmente dovute alla stessa compagine di artisti che scolpirono gli archetti lobati, i peducci e i bassorilievi delle navate sovrastanti. Si tratta di cinque visi che mostrano diverse espressioni, il cui significato è di difficile comprensione. Possiamo solo descrivere ciò che superficialmente si intuisce: il primo viso, barbuto, ha la bocca socchiusa, forse in atto di parlare, il secondo, pure barbuto, ha la bocca aperta, forse in atto di cantare, il terzo mostra un motivo a sorta di ricciolo che, dalle narici, nasconde la bocca e il mento, quindi è forse ostacolato nella trasmissione vocale, il quarto ha la bocca chiusa all’ingiù, in segno di afflizione, il quinto ripete la modalità del terzo. I visi sono separati da striature triangolari incise, mentre nello strombo si ripetono, con una lieve differenza, le foglie a punta ricurva scolpite nel capitello sinistro.

Relativamente all’epigrafe, in prima analisi, si deve considerare quello che sembrerebbe il cognome, *Marcega*, forse derivante da un soprannome lega-

---

S. Angiolillo, M. Giuman, A. Pasolini, Cagliari, AV, 2007, p. 428; A. PISTUDDI, *Architetti e muratori nell’età giudiciale in Sardegna. Fonti d’Archivio ed evidenze monumentali tra l’XI e il XIV secolo*, Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Studi Storici, geografici e artistici, Dottorato di Ricerca “Fonti scritte della civiltà mediterranea”, Coord. Prof.ssa L. D’ARIENZO, Tesi di Dottorato, Docenti guida: Prof. R. CORONEO, Prof.ssa C. TASCIA, Cagliari 2008, pp. 92-93, cfr., inoltre, pp. 50, 86, 221, 232-234: IOH(ANN)I MU[RARI]OLO IOH(ANN)E MARCEGA MANUALI (manovale in lingua sarda) (cons. in [https://iris.unica.it/handle/11584/265887? pistuddi\\_anna\\_mode=full.1140.pdf](https://iris.unica.it/handle/11584/265887? pistuddi_anna_mode=full.1140.pdf)). Fa eccezione G. SPANO, *Antica Cattedrale di San Pantaleo*, in «Bulettno Archeologico Sardo», VIII, p. 99, che scrive: “in lettere barbare”, e legge: HOC OPV .. VM JOHE MARCOSAMAULI.

to ad un mestiere e che potrebbe rimandare a *almáfega* “(Pt., with the var. *almarfaga* and *almarfega*) “a coarse fabric”, *marfega*, *márfiga* and *márralega* “(fabric for a) straw mattress” and *almarrega* “horse blanket” (Arag.), *márcega* (...)<sup>34</sup>. Esiste, anche una località, Sa Marcega, a nord-est del paese di origini medievali di Es Mercadal, a Minorca nelle Baleari<sup>35</sup>.

In quanto ai termini interpretati come *mur(a)riolo* e *mavali* o *mauali* o *manuali* (in quest’ultimo caso secondo le diverse trascrizioni degli studiosi), essi mostrano in alcuni tratti della grafia, una serie di linee non facilmente comprensibili, non riconducibili chiaramente a lettere latine, l’aspetto è quello di lettere arabe<sup>36</sup>.

In relazione a *murariolo*, si va al di là dell’aspetto, infatti, secondo la lettura e la trascrizione di Roberta Giunta, docente di Archeologia, Storia dell’arte musulmana e Epigrafia islamica, all’Università Orientale di Napoli, si evince:

“Della parola in arabo, correttamente trascritta da destra verso sinistra, si leggono con chiarezza le prime tre lettere, *sīn*, *mīm*, *rā* (س م ر) (s, m, r)

---

<sup>34</sup> *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords: Spanish, Portuguese, Catalan, Galician and Kindred Dialects*, a cura di F. Corriente, Leiden-Boston, Brill, 2008, pp. XXVIII, XXXIV, XLIII-XLIV, 139-140: *almáfega* (Pt., with the var. *almarfaga* and *almarfega*) “a coarse fabric”, *marfega*, *márfiga* and *márralega* “(fabric for a) straw mattress” and *almarrega* “horse blanket” (Arag.), *márcega* and *márrega* (Cs., the latter, after DRAE, in Aragon and La Rioja), *almarga* “straw mattress” (Mur.), *márfega* “straw mattress: coarse fabric”, *márfaga* “coarse fabric”; bedspread” and *marga* “coarse fabric” (Cs.), *márfaga* (Ast., in Garcia Arias 2006: 69) and *márfega* (Ct.) “cushion: pillow: < And, *almarfaga* < ci. Ar. mirfaqah “cushion”. From the same origin is morrego “esparto or straw mattress” (Anz.), in wich the suffix substitution, stress shift by metanalysis of the Rom. Suffix {+Áyk} and the gender changer appear all to be intra-Rom. phenomena. There has been some semantic evolution from a coarse mattress to the rough fabric used in their manufacture, or otherwise towards resting p-laces, like, c.g., Arag. *márzega* “rocking chair”. Intro-Rom. der.: *marragón* and *marraguero*; Ct. *marfegada*, *marfegó*, *marfagot* and *marfegueta*.

<sup>35</sup> Devo la conferma della località di Sa Marcega a Marcello Tanca, docente di Geografia all’Università di Cagliari. Il nome del paese, Es Mercadal, deriva da *ipso mercatal*, a sua volta derivato dal latino *mercatum*. Dopo la riconquista da parte di Alfonso III, re di Aragona, nel 1287 un gruppo di gironini edificò ai piedi del Monte Toro le prime abitazioni e la parrocchia, intitolata inizialmente a San Narcisio, patrono di Girona. Con il privilegio di Giacomo II di Maiorca, nel 1301, veniva concesso alla cittadina di tenere mercato ogni giovedì: *Gran Enciclopèdia Catalana*, voce Mercadal (cons. in <https://www.enciclopèdia.cat/gran-enciclopèdia-catalana/es-mercaal>).

<sup>36</sup> Ringrazio Giuliano Mion, docente di Lingua e Letteratura araba, all’Università di Cagliari, per aver gentilmente visionato i segni in questione, comunicandomi le sue accurate e specifiche riflessioni.

che possono corrispondere a “Samar” سمر. Lo stile di scrittura è il cufico semplice (scrittura angolare), priva di punti diacritici e vocali. Da notare che la lettera *nā'* (che in cufico assume spesso la forma di due segmenti disposti ad angolo retto, come in questo caso) reca una terminazione superiore triangolare, unico carattere “decorativo” della scrittura<sup>37</sup>. Nonostante la profonda corrosione che fa seguito a queste tre lettere, la Giunta, ipotizza che vi siano altre due o tre lettere che “potrebbero corrispondere a una *jīm*, a una *kāfe*, ma con maggiore incertezza, a un *alif* (ا, ك, ح, ) (j, k, a). Non è da escludere che il termine si riferisca a “Samarajika” (che potrebbe essere letto anche come “Samaracika” / “Samarceka” / “Samargeka”, se consideriamo l’assenza della lettera “c” nell’alfabeto arabo), nella forma سمرحك oppure سمرحكا” (fig. 3)<sup>38</sup>.

Si avrebbe, quindi un collegamento con la località Sa Marcega.

Per il termine *mavali* o *mauali* o *manuali* il discorso è più complicato, e per ora è ancora in corso di studio, per cui abbiamo mantenuto la grafia *ma(v)[.....]li*. In particolare, vanno evidenziati quei segni compresi tra la *ma* (v?) e le finali (li?). Di non secondaria importanza è che la forte irregolarità del *ductus* si presenta, appunto, nei soli termini che sono stati letti come *mur(a)riolo* e *ma(v)[.....]li.*, mentre *Ioh(ann)ile Marcega* mostrano una grafia sufficientemente regolare e comprensibile. Si potrebbe pensare che ci sia stata una difficoltà di traslitterazione.

Ora, soffermandoci, un attimo, sul fatto che il capitello con l’epigrafe di *·Ioh(ann)i Samar(ajika)/(acika)/(ceka)/Samar(geka) · Ioh(ann)e · Marcega ma(v)[.....]li* possa essere stato inserito, come si è detto, successivamente all’ultimazione del portale, è plausibile pensare che sostituisse un capitello ivi posto in precedenza (il discorso dovrebbe aprirsi al succedersi delle diverse maestranze antecedenti i lavori del 1261, quella relativa alla ripresa voluta dal vescovo e quella che li concluse nel 1289)<sup>39</sup>. Seguendo questa linea si può affacciare l’ipotesi che nel portale fosse collocato il già citato ca-

---

<sup>37</sup> Ringrazio la Professoressa Roberta Giunta per la sua cortesia e disponibilità nell’aver analizzato l’epigrafe e in particolare i termini normalmente trascritti come *murariolo* e *mavali*, e di aver dato la sua trascrizione in arabo, che qui proponiamo.

<sup>38</sup> Cfr., *supra* nota 37.

<sup>39</sup> L’avvicinarsi di diverse maestranze nella costruzione di importanti chiese è ben documentata, ad esempio, per la Santa Maria di Bonarcado: G. MAISOLA, A. URGU, *L’abbazia di Santa Maria di Bonarcado. Archeologia, paesaggi, architettura*, Cagliari, Condaghes, 2018, in particolare i capitoli V-VII dovuti a Maisola.

pitello con l'epigrafe di † φ (ω?) M(AGISTE)<sub>R</sub> BONA(N)<sub>NUS</sub> (figg. 2a, b)<sup>40</sup>, (senza escludere a priori che non fosse situato in facciata), riutilizzato all'interno dell'abside, durante l'ultima fase costruttiva. Secondo l'Aru il capitello “(...) adempie alla sua funzione mediante l'aggiunta di un pezzo differente ed ha la sagoma ornamentale senza continuità nella grossolana cornice dell'abside”<sup>41</sup>. Ritiene che non fosse originariamente ivi posto, ma collocato, appunto, successivamente nell'innalzamento del muro.

Le prime due lettere di tale epigrafe, che sembrano voler mostrare una certa ricercatezza, soprattutto per il carattere decorativo della φ, sono compatte e legate al *signum crucis*. Segue uno spazio prima di MR, con compendio a tegola, compendio che non possiamo escludere fosse anche sulla seconda N di BONANUS, forse andato perduto, perciò trascriviamo il nome nella sua forma consueta *Bonannus*. Le due lettere iniziali e la prima parte del nome, *Bon*, hanno un tratto abbastanza regolare, che può ben accordarsi con l'elegante decorazione sottostante. Si nota, invece, una maggiore ampiezza delle lettere ANU, con la A inclinata verso sinistra, mentre la s, più piccola, è inclinata verso destra: è come se il tratto fosse di un'altra mano. Né possiamo essere certi che possa mancare una parte del testo, benché sia legittimo ipotizzarlo. Infatti, dopo il nome è evidente una frattura che attraversa verticalmente tutto il manufatto, dividendolo in due parti diseguali. L'Aru non esclude che le lettere φ ω possano interpretarsi come A Ω “con errata trascrizione della alpha, oppure come una trascrizione in lettere greche di F. O. per *fecit opus (opus fecit)*”<sup>42</sup>. Ipotesi che lascia delle perplessità, nel riconoscere nella seconda una lettera dell'alfabeto greco<sup>43</sup>. L'Aru ri-

---

<sup>40</sup> Cfr. *supra* le note 1, 3, 33, e inoltre: G. FRULIO, *Tecniche costruttive della Sardegna Medioevale: il monumento come fonte per la conoscenza*, in *La civiltà giudiciale in Sardegna nei secoli XI-XIII. Fonti e documenti scritti*, Atti del Convegno nazionale (Sassari, aula magna dell'Università, 16-17 marzo 2001; Usini, Chiesa di Santa Croce, 18 marzo 2001), a cura dell'Associazione “Condaghe di S. Pietro di Silki”, Sassari, 2002, p. 489.

<sup>41</sup> C. ARU, *La chiesa di S. Pantaleo*, cit., p. 177.

<sup>42</sup> C. ARU, *La chiesa di S. Pantaleo*, cit., p. 177.

<sup>43</sup> Una ipotesi che, forse, si potrebbe fare è che si tratti di un nesso di tre lettere: i a m, che legato alla φ darebbe *fiam*: prima persona del Futuro semplice o del Congiuntivo presente, dal paradigma *fio, Fis, Factus sum, Fiēri* - divenire, essere fatto, essere creato, essere fabbricato, etc. Quanto alla φ con valore fonetico decorativo, per ora ho trovato un unico, ma, illustre esempio. Purtroppo molto lontano nel tempo e su supporto diverso. Si trova al f. 27r, nell'incipit delle Genealogie di Gesù del Vangelo di Matteo dell'*Evangelario di Lindsfarne* (700 ca). Nell'ultima riga si legge: “(...) *filli David filiū Abrham*” (cons. online in Cotton Ms Nero D IV - British Library). Ringrazio Olivetta Schena, docente di

tenne, inoltre, che il frammento più piccolo venisse aggiunto per adattare il capitello alla cornice dell'abside, ma è possibile che l'ultima parte venisse ricostruita, probabilmente perché rovinatasi durante l'asporto dalla sua sede originale, nel portale settentrionale (una prima indicazione è data dalle misure dei capitelli, quello absidale 22 x 71,5, quello del portale 19 x 85 ca) che, pur tenendo conto di un probabile risarcimento delle fasce ornate della porzione minore di quello absidale, si discostano di poco. Gli ornati sottostanti l'abaco del capitello absidale mostrano tre fasce sovrapposte: un tralcio a foglie d'ulivo, fusarole e un intreccio a cordoncino. Quelli del frammento minore non combaciano quanto a dimensioni formali con la porzione corrispondente sottostante l'epigrafe (fig. 2a). Quest'ultima andrebbe, in ogni caso, verificata in situ, e appurato se non sia tutto il capitello ad essere inserito a rovescio. Un capitello di uguale ornato, ma anepigrafo, è posto a destra del catino absidale.

La possibilità che, in origine, il capitello con l'epigrafe di *Magister Bonannus* si trovasse nel portale settentrionale, potrebbe aprire, forse, nuovi spunti di ricerca sulla sua personalità. Si è ipotizzato che, presumibilmente, fosse l'architetto della fabbrica della cattedrale verso la fine del XII secolo. Dagli studiosi che si sono occupati della cattedrale<sup>44</sup> è stata, inoltre, evidenziata l'omonimia tra il *Magister Bonannus* che operò nel San Pantaleo e il famoso *Bonannus civis Pisanus* architetto dei primi tre ordini della Torre di Pisa (iniziata nel 1173 e subito dopo inclinata), come attesta la recente restituzione dell'epigrafe frammentaria (rinvenuta presso la torre), incisa a rovescio su una matrice litica per la fusione di una lastra probabilmente in bronzo<sup>45</sup>. Lo stesso *Magister Bonannus* è anche autore delle porte bronzee della cattedrale di Pisa: quella Regia - 1180 (distrutta da un incendio nel 1595) e quella di San Ranieri del braccio meridionale del transetto, e ancora quella del portale di facciata della cattedrale di Monreale (1186)<sup>46</sup>.

---

Paleografia latina e di Politica e Istituzioni della Sardegna tardo medievale all'Università di Cagliari, per l'indispensabile verifica sull'accettabilità di questa ipotesi.

<sup>44</sup> Cfr., nota 1.

<sup>45</sup> G. AMMANNATI, *Menia Mira Vides*. Il Duomo di Pisa: le epigrafi, il programma, la facciata, Prefazione di G.B. CONTE, *Studia Erudita* 21, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafie Internazionali, 2019, pp. 89-100, tavv. 23-25c. Ringrazio Giulia Ammannati, docente di Paleografia latina alla Scuola Normale Superiore di Pisa, per le sue preziose riflessioni sull'epigrafe.

<sup>46</sup> W. MALCZER, *La porta di Bonanno a Monreale*, Palermo, Novecento, 1987; W. MELCZER, *La porta di Bonanno nel duomo di Pisa*, Pisa, Pacini Ed., 1099.

Se prendiamo in considerazione la possibilità che il capitello del *Magister Bonannus* doliense fosse originariamente ubicato nel portale nord, non possiamo escludere che egli fosse l'*Artifex* cui venne commissionato il portale stesso. In ogni caso, il discorso andrebbe affrontato con ulteriori e diversi approfondimenti, impossibili da sostenere in questa sede.

Si può pensare, infine, che la sensibile differenza nel *ductus* delle tre epigrafi del portale settentrionale sia dovuta a due diversi lapicidi, il primo dei quali, tecnicamente più abile, incise nel 1261 le iscrizioni relative al vescovo De Ecili. Solo in tempi successivi alla conclusione dei lavori nel 1289, · *Ioh(ann)i Samar(ajika)/Samar(ceka)* · *Ioh(ann)e* · *Marcega ma(v)[.....]li*, incisero nell'abaco del capitello destro i loro nomi, trovando consono associarli a quello del vescovo, ripetendo la modalità dell'epigrafe nell'abaco, come del resto aveva progettato il *Magister* che li aveva preceduti.



## APPENDICE FOTOGRAFICA\*

---

\* *Referenze fotografiche*

Le foto 1, 3, 6 sono state gentilmente concesse dal Ministero della Cultura, Soprintendenza Archeologica, Belle arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le prov. di Oristano e sud Sardegna, reperite dal Dott. Nanni Pintori dell'Archivio fotografico.





Fig. 1. Dolianova. Cattedrale di San Pantaleo (seconda metà del XII sec. - 1261-1289). Portale del fianco settentrionale.

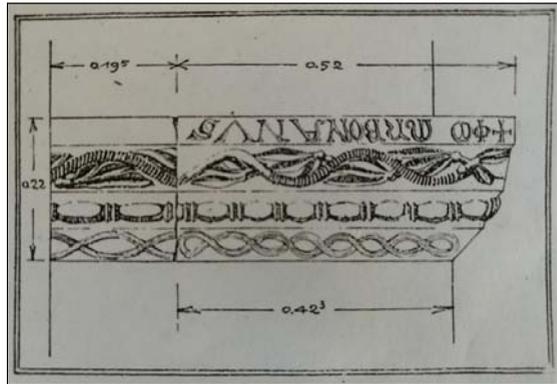


Fig. 2a. Dolianova. Cattedrale di San Pantaleo (seconda metà del XII sec. - 1261-1289). Disegno del capitello a sinistra della base del catino absidale. Epigrafe di *Magister Bonannus* (ultimi decenni del XII sec.). (C. ARU, 1927).



Fig. 2b. Dolianova. Cattedrale di San Pantaleo (seconda metà del XII sec. - 1261-1289). Calco dell'epigrafe di *Magister Bonannus* (ultimi decenni del XII sec.). (C. ARU, 1927).



Fig. 3. Dolianova. Cattedrale di San Pantaleo (seconda metà del XII sec. - 1261-1289). Fianco settentrionale, capitello destro del portale. *Epigrafe di Job(ann)i Samar(jika) Job(ann)e Marcega ma(v)[.....]li* (a. 1289).



Fig. 4 Dolianova. Cattedrale di San Pantaleo (seconda metà del XII sec. - 1261-1289). Archetto della navata settentrionale, *Falconiere con cane presso uno specchio d'acqua* (a. 1289).

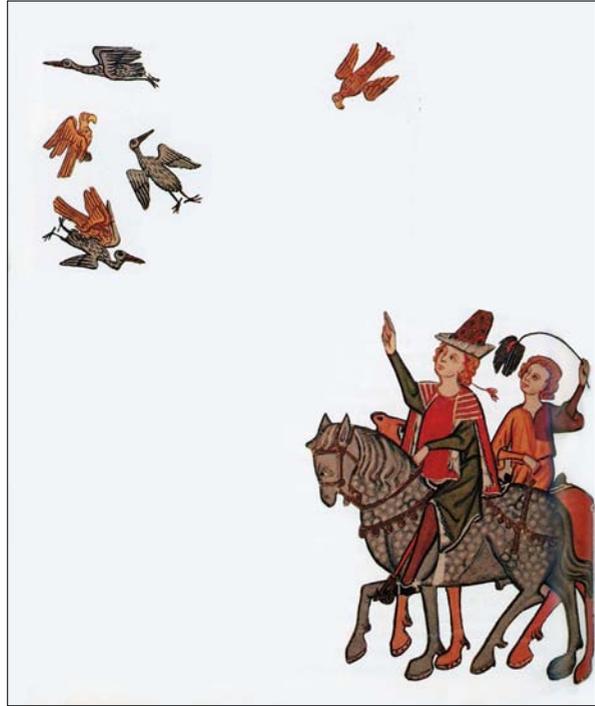


Fig. 5. *Chansonnerie de Manesse, Caccia col falco e il logoro, miniatura (1268). Heidelberg, Bibliothèque universitaire. (C. BECK, E. RÉMY, 1990).*



Fig. 6. Dolianova. Cattedrale di San Pantaleo (seconda metà del XII sec. - 1261-1289). Archetto della navatella settentrionale, *Falconiere con cane presso un albero da frutto* (a. 1289).



GIULIO PAULIS

INGANNI E DISINGANNI DELL'ONOMASTICA STORICA.  
*PATRIGA, SORICA* E LE SORELLE

1. L'onomastica storica, la disciplina che si propone di spiegare il significato, la formazione, l'evoluzione, la distribuzione e l'origine dei nomi propri, in particolare quelli di persona (antroponomastica), di luogo (toponomastica) e gli etnonimi, è tra le branche della linguistica la più complessa e quella il cui terreno, irto di difficoltà, è maggiormente disseminato di insidie, tali da rendere spesso incerti, e talvolta inattendibili, i risultati della ricerca, ancorché condotta da linguisti esperti.

La complessità dell'onomastica dipende dal fatto che essa, oltre alla linguistica e, naturalmente, alla filologia, richiede il concorso di un complesso di altre discipline, che vanno dalla geografia e topografia, all'archeologia, alla storia, alla sociologia, all'antropologia culturale, all'economia e alla psicologia, per non parlare di vari altri rami della scienza, come, per esempio, la botanica, relativi ad aspetti della natura che possono motivare l'insorgenza di un toponimo.

Esemplifico tale complessità – e gli insuccessi che ne derivano al linguista quando non ne tiene conto o mostra di ignorarla *tout court* – con alcuni casi che chiamano in causa nell'ordine la geografia/topografia, l'archeologia e la storia. Successivamente, sulla scorta degli insegnamenti metodologici ricavabili dalla esemplificazione presentata, mi propongo di evidenziare possibilità e limiti dei metodi dell'onomastica storica approfondendo i problemi interpretativi connessi a due antroponimi femminili, *Patriga* e *Sorica*, attestati rispettivamente nell'iscrizione incisa in un ago crinale del VI-VII secolo dalla necropoli di *Cornus-Columbaris* e in un'epigrafe medioellenica della metà del X secolo conservata presso il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari.

2. Nella Zelanda, provincia di mare (in olandese *Zeeland* 'terra di mare') nell'area sud-occidentale dei Paesi Bassi, composta da diverse ex-isole e da una striscia di terra confinante, a sud, con il Belgio, vi è un modesto corso

d'acqua, il cui nome, *Arne*, era stato interpretato inizialmente come affe-  
rente a un grande sistema idronimico preistorico molto antico. In tale  
prospettiva *Arne* era stato confrontato con il nome dell'*Arno*, il fiume del-  
l'Italia peninsulare che bagna le province di Arezzo, Firenze e Pisa. Di conse-  
guenza, l'idronimo neerlandese veniva datato al II millennio a.C. Tuttavia, è  
noto che nel corso dei secoli la geografia della Zelanda ha subito consistenti  
evoluzioni a causa di una serie di inondazioni, anche catastrofiche, come  
quelle del 1287, del 1530 e del 1953. Morale della favola: Dirk Peter Blok,  
in un contributo del 1965 sugli idronimi relativi ai terreni alluvionali dei  
Paesi Bassi, ha potuto dimostrare che quel piccolo fiume della Zelanda chia-  
mato *Arne* si formò soltanto in età posteriore all'epoca romana, e dunque il  
suo nome non può riflettere in alcun modo condizioni preistoriche<sup>1</sup>.

3. Quanto alla necessità di considerare i dati dell'archeologia per evitare di  
trarre deduzioni affrettate ed errate dall'analisi storica dei materiali ono-  
mastici, ricorderemo il caso dei toponimi inglesi antichi caratterizzati dagli  
elementi derivativi *-ingas* e *-ingahām*. Per molti decenni, a partire dal 1849  
con la pubblicazione dell'opera di John Mitchell Kemble<sup>2</sup>, i toponimi  
provvisi di questi suffissi sono stati correlati alle prime ondate migratorie  
"anglosassoni" arrivate nelle isole britanniche dopo la fine (410 d.C.) della  
dominazione romana: i toponimi in *-ingas*, combinati con un nome perso-  
nale fungente da base di derivazione, avrebbero indicato 'la gente della fa-  
miglia/clan di un determinato personaggio'<sup>3</sup>, invece i nomi di luogo in *-  
ingahām* avrebbero identificato 'l'insediamento o fattoria della famiglia/clan  
di un determinato personaggio'<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> D.P. BLOK, *Probleme der Flussnamenforschung in den alluvionalen Gebieten der Niederlande*, in R. SCHÜTZEICHEL, M. ZENDER (edd.), *Namenforschung. Festschrift für Adolf Bach zum 75 Geburtstag am 31. Januar 1965*, Heidelberg, Carl Winter, 1965, pp. 212-227.

<sup>2</sup> J.M. KEMBLE, *The Saxons in England: A History of the English Commonwealth till the period of Norman Conquest*, I, London, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1849, pp. 56-71.

<sup>3</sup> Per esempio, il nome della cittadina di *Hastings*, presso la quale nel 1016 Guglielmo il Conquistatore, duca di Normandia, sconfisse Aroldo II, re dell'Inghilterra anglosassone, deriva da una forma anglosassone *Hastingas*, che significherebbe grosso modo 'gli appartenenti alla famiglia/clan di *Hæsta*'.

<sup>4</sup> Per esempio, il toponimo anglosassone *Beormingahām*, l'attuale *Birmingham*, significherebbe 'l'insediamento/fattoria della famiglia/stirpe/tribù di *Beorma*'.

Questa ricostruzione, il cui carattere congetturale dipende anche dal fatto che non si ha alcuna certezza che la base derivazionale dei suddetti toponimi sia affettivamente costituita da nomi personali piuttosto che da appellativi comuni<sup>5</sup>, è entrata in crisi da quando John McNeal Dodgson, nel 1966, mise a confronto, con riferimento all'Inghilterra sud-orientale, la distribuzione geografica dei toponimi in *-ingas*, *-inga* e quella dei primi cimiteri anglosassoni (secoli V-VIII) emersi dagli scavi archeologici, evidenziando che i due areali non si sovrappongono, ma sono separati l'uno dall'altro<sup>6</sup>. Donde la conclusione che i toponimi in questione non sarebbero pertinenti alla fase iniziale della colonizzazione anglosassone, bensì a una fase più tarda. Successive ricerche riguardanti altre zone dell'Inghilterra, condotte sul modello inaugurato da Dodgson<sup>7</sup>, hanno reso manifesta tutta la complessità del problema, ancora oggi oggetto di dibattito tra gli studiosi.

4. Passando a esemplificare l'esigenza di padroneggiare tutta la documentazione storica pertinente a un toponimo, ove si intenda utilizzarlo per avvalorare una determinata interpretazione degli accadimenti del passato, menzioneremo un caso concernente la Sardegna vandalica in cui questa cautela è venuta meno, con esiti poco positivi.

Lo storico bizantino Procopio, nel contesto di un discorso riguardante le turbolente popolazioni maure dell'Africa settentrionale, ricorda (*B. Vand.* II, 13, 43-44) che i Vandali, per reazione al comportamento ribelle dei *Mauroúsioi*, deportarono in Sardegna e insediarono in aree circoscritte un numero ridotto di questi barbari della Mauritania insieme alle loro donne. Dopo un certo tempo costoro si impadronirono dei monti vicini alla città di Cagliari, inizialmente esercitando di nascosto ladroncelli a danno dei

---

<sup>5</sup> Cfr. R. COATES, *The Plural of Singular -ing: An Alternative Application of Old English -ingas*, in A.R. RUMBLE, A.D. MILLS (edd.), *Names, Places and People: An Onomastic Miscellany in Memory of John Dodgson*, Stamford, Paul Watkins, 1997, pp. 26-49.

<sup>6</sup> J. MCNEAL DODGSON, *The Significance of the English Place-Names in -ingas, -inga in South-east England*, in «*Medieval Archaeology*», 10, 1966, pp. 1-29.

<sup>7</sup> Cfr., p. es., J. KUURMAN, *An Examination of the -ingas, -inga Place-Names in the East Midlands*, in «*Journal of the English Place-Name Society*», 7, 1974-75, pp. 11-44; B. COX, *The Significance of the Distribution of English Place-Names in -hām in the Midlands and East Anglia*, in «*Journal of the English Place-Name Society*», 5, 1972-73, pp. 15-61 (B. COX ipotizza, tra l'altro, la sequenza cronologica: 1. *-hām*, 2. *-ingahām*, 3. *-ingas*).

confinanti, poi, essendo cresciuti sino a non meno di tremila unità, si diedero a compiere scorrerie nei territori limitrofi in maniera del tutto palese e furono denominati *Barbaricini* dalle popolazioni del luogo.

Senza addentrarci nei particolari della questione, da me trattati nel dettaglio in altra sede<sup>8</sup>, occorre precisare che Procopio non specifica l'ubicazione dei monti vicini al capoluogo sardo nei quali si stanziarono queste genti, per cui gli studiosi si mostrano divisi sull'argomento: alcuni pensano che possano essere stati i rilievi del Sulcis, altri quelli del Gerrei e del Sarrabus, altri ancora i monti della Barbagia.

La scelta del Sulcis troverebbe giustificazione nel fatto che i sulcitani sono conosciuti in Sardegna con il nome di *Maurrèddus*, esotnico di aperta connotazione spregiativa che gli abitanti delle regioni centrali e settentrionali dell'isola estendono anche a tutti i sardi meridionali, inclusi i cagliaritari. Secondo questa linea interpretativa *Maurrèddus* sarebbe l'esito diretto per trafila popolare del diminutivo di *Mauri*, l'equivalente latino del nome *Mauroúsioi* del testo greco di Procopio. E poiché, secondo l'affermazione di questo storico, i *Mauroúsioi* erano chiamati *Barbarikinoi* dalle popolazioni sarde finitime, l'associazione dei *Mauroúsioi* con il Sulcis sarebbe confermata dall'esistenza nel territorio di Villacidro, prossimo alla regione sulcitana, di una zona montuosa detta *Sa schina de is Barbaracinus* ('Il rilievo montuoso dei Barbaricini')<sup>9</sup>.

Premesso che i sulcitani sono chiamati *Maurrèddus* con riferimento non già ai *Mauroúsioi* di Procopio, bensì al loro patrono, sant'Antioco, mauritano, al quale l'iconografia religiosa attribuisce persino una carnagione di colore scuro o decisamente nero, oltre a un turbante e a una veste di foggia moresca<sup>10</sup>, la presunzione che il toponimo *Sa schina de is Barbaracinus* conservi il ricordo dei Maurusi-Barbaricini deportati dai Vandali e fuggiti nei monti vicini a Cagliari è del tutto infondata. Infatti, Villacidro, come d'altronde l'area del Sulcis, figura tra le mete prescelte tradizionalmente dalla transumanza dei pastori barbaricini delle pendici occidentali

---

<sup>8</sup> G. PAULIS, *A proposito di alcuni supposti esiti linguistici della dominazione vandalica in Sardegna* (Othila, *Maurrèddus*, mártsu 'martora'), in P. DEL PUENTE, F. GUAZZELLI, L. MOLINU, S. PISANO (edd.), *Tra etimologia romanza e dialettologia. Studi in onore di Francesco Fanciullo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, pp. 375-402: 378-391.

<sup>9</sup> Cfr. V. ANGIUS, voce *Sardegna*, in G. CASALIS (ed.), *Dizionario geografico, storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. XVIII bis, Torino, Maspero libraio e Cassone, Marzorati, Vercellotti tipografi, 1851, pp. 598-600.

<sup>10</sup> Cfr. G. PAULIS, *A proposito di alcuni esiti linguistici*, cit., pp. 387-391.

del Gennargentu per lo svernamento delle loro greggi. Maurice Le Lanou, che si è occupato specificamente della materia, osserva che «intorno a Guspini, Villacidro e Vallermosa, arrivano greggi da tutta la montagna. Ogni gruppo ha le sue abitudini. Quelli di Aritzo, per esempio, vanno a Villacidro [...]»<sup>11</sup>. Il fenomeno sembra documentato già per il basso medioevo dai censimenti fiscali pisani del XIV secolo che, proprio per Villacidro (la *Villa Cedri Leheni* della Curatoria di Gippi), registrano un *Johannes Barbaricinus*, tra gli uomini che «non arant eo quod non habent terrenum pro arando et quia sunt in montaneis set habent bestiamina»<sup>12</sup>. Come si vede, l'etnico "Barbaricino" è diventato quasi un cognome e, dunque, i *Barbaricinus* del toponimo di Villacidro non vengono dalla Mauritania ma più semplicemente dall'interno della Sardegna, come pure quelli di una quindicina di altri nomi di luogo di questo tipo (per lo più diffusi originariamente lungo i percorsi e le sedi della transumanza invernale dei pastori barbaricini), oggetto di un abbastanza recente, infelice, tentativo di localizzare attraverso la testimonianza della toponomastica la dispersione nello spazio geografico isolano dei *Mauroúsioi-Barbarikînoi* di Procopio<sup>13</sup>.

5. Così come un toponimo dei nostri giorni non può essere studiato prescindendo dalle testimonianze del passato, secondo quanto mostra l'esempio appena esaminato, parimenti un nome di luogo attestato in un documento medievale non può essere assunto a fondamento di una ricostruzione storica che ne proietti l'origine in un passato più o meno lontano, senza considerare i suoi eventuali succedanei nella toponimia moderna e la relazione che questi intrattengono con gli altri toponimi dell'area investigata. È questo il caso dell'indicazione toponimica *Musuleu de Othila* registrata nel *Condaghe di San Pietro di Silchi*, scheda 312.1<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> M. LE LANNOU, *Pastori e contadini di Sardegna*, a cura di M. BRIGAGLIA, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1979 (ed. or. 1941), p. 179.

<sup>12</sup> Cfr. F. ARTIZZU, *L'Aragona e i territori pisani di Trexenta e Gippi*, in «Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXX, 1967, pp. 3-111: 58; G.G. ORTU, *La transumanza nella storia della Sardegna*, in «Quaderni Bolotanesi», XIV, 1988, pp. 159-173: 161 e in «Mélanges de l'École Française de Rome», C-CII, 1988, pp. 821-838.

<sup>13</sup> L. GUIDO, *I Barbaricini, il loro territorio e la toponomastica*, in «Quaderni Bolotanesi», XXXII, 2006, pp. 121-128.

<sup>14</sup> A. SODDU, G. STRINNA (edd.), *Il Condaghe di San Pietro di Silki*, Nuoro, Ilisso, 2013, p. 266.

Negli anni '70 del secolo scorso, durante i lavori di scasso per l'impianto di un vigneto, vennero alla luce in località *Cuccuru 'e linu*, in agro di Quartucciu, i resti di una tomba a camera, del tipo a pietre squadrate e volta a botte, che il noto medievista Alberto Boscolo, citando il costume dei Vandali di deporre i defunti in tombe erette nei loro possesi (proprietà rurali), ritenne di poter attribuire all'epoca vandala<sup>15</sup>. Confortato da questo ritrovamento, egli si convinse che il *musuleu* menzionato nel testo logudorese antico fosse un monumento sepolcrale affine a quello di Quartucciu e che *Othila* sarebbe un nome personale vandalo, significante 'possessore'<sup>16</sup>, con ampi confronti nell'ambito dell'antroponimia germanica (*Audila*, *Udila*, *Uthila*, ecc.), sui quali fu ragguagliato dal cattedratico di Filologia germanica dell'Ateneo cagliaritano, da lui consultato al riguardo<sup>17</sup>.

In apparenza formalmente ineccepibile, l'ipotesi sarebbe seducente se avessimo a disposizione soltanto la documentazione offerta dal citato condatghe<sup>18</sup>. Il guaio è che, invece, il medievale *Othila* non solo sopravvive nella toponimia moderna nei nomi locali *Othila* (Bitti), *Ottila* (Onani), *Ottile* (Lodine), *Ottsile* (Ovodda), tutti accentati sulla penultima sillaba, mentre se

---

<sup>15</sup> A. BOSCOLO, *La Sardegna bizantina e alto-giudicale*, Sassari, Chiarella, 1978, p. 32.

<sup>16</sup> Se fosse un nome vandalo significante 'possessore', *Othila* si inserirebbe in un quadro ben definito all'interno delle lingue germaniche. In particolare, sull'importanza della nozione di 'proprietà terriera ereditata', espressa dal sostantivo *ódal*, nella società scandinava medievale cfr. F. SANGRISO, *The Inviolable Right: Property in Medieval Scandinavian Laws and Society*, in TH. GOBBIT (ed.), *Law, book, culture in the Middle Ages*, Leiden, Brill, 2021, pp. 220-252: 220, 226. Per la forma protonordica \**opila* cfr. T. SPURKLAND, *Norwegian Runes and Runic Inscriptions*, Woodbridge, Bodell & Brewer, 2005, pp. 11, 41. Sull'antico alto tedesco *odhil*, *uodil* 'proprietà terriera, patria' cfr. R. SCHÜTZHEICHEL, *Althochdeutsches Wörterbuch*, Berlin, Walter de Gruyter, 2012, pp. 244, 363. Per l'anglosassone *edel* J. BOSWORTH, TH. NORTHCOTE TOLLER, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1898, p. 260 forniscono il seguente ventaglio di accezioni: 'One's own residence or propriety, inheritance, country, land, dwelling, home'.

<sup>17</sup> A. BOSCOLO, *Sepulture in Sardegna nell'Alto Medioevo*, in «Quaderni Bolotanesi», XIII, 1987, pp. 57-63 (ristampato in «Archivio Storico Sardo», XXXVI, 1989, pp. 77-82): 59, 62, n. 3.

<sup>18</sup>Al fine di contestualizzare le condizioni della ricerca, e quindi i suoi esiti, in rapporto allo sviluppo degli studi, è opportuno ricordare che quando Alberto Boscolo formulò la sua ipotesi non era ancora uscito il volume di G. PAULIS, *I nomi di luogo della Sardegna*, I, Sassari, Carlo Delfino editore, 1987, che, raccogliendo i toponimi della Sardegna registrati nelle tavolette dell'I.G.M. (scala 1: 25.000) e nei Quadri di Unione del catasto, avrebbe permesso di effettuare gli opportuni confronti.

il nome fosse di origine germanica dovrebbe recare l'accento sulla vocale iniziale (*Óθila*), ma è inseparabile da una serie di toponimi quali *Oθilái/Ottilái* (Orotelli), *Ottilái* (Bolotana), *Ottsiddái* (Olzai, Ardauli) e vari altri egualmente caratterizzati da suffissi preromani, per cui è esclusa qualsiasi ascendenza vandala<sup>19</sup>, d'altronde difficilmente ipotizzabile anche in considerazione della numerosità, della dispersione e dell'ubicazione geografica dei materiali toponimici interessati a fronte della assai scarsa incidenza in termini di presenze umane della breve dominazione vandala in Sardegna. Del resto, si può aggiungere che sull'attribuzione all'epoca vandala della tipologia di tombe come quella di Quartucciu alcuni archeologi esprimono dubbi<sup>20</sup>, altri si pronunciano, più o meno decisamente, in favore di una datazione più tarda, di età bizantina<sup>21</sup>.

6. Naturalmente quando si lavora su materiali onomastici tramandati da fonti secondarie, come cronache e opere storiche, ecc., è necessario utilizzare nomi propri di persona o di luogo su cui non gravino dubbi in merito alla tradizione manoscritta, per non correre il rischio di trarre conclusioni, più o meno impegnative tanto dal punto di vista storico, quanto sotto il profilo linguistico, sulla base di dati poco o per nulla affidabili. È ciò che,

---

<sup>19</sup> Per approfondimenti e ulteriori riferimenti bibliografici sull'argomento cfr. G. PAULIS, *A proposito di alcuni esiti linguistici*, cit., pp. 376-378.

<sup>20</sup> Cfr. L. PANI ERMINI, *La Sardegna e l'Africa nel periodo vandalico*, in A. MASTINO (ed.), *L'Africa Romana*. Atti del II Convegno di studio (Sassari, 14-16 dicembre 1984), Sassari, Edizioni Gallizzi, 1985, pp. 105-122: 121.

<sup>21</sup> Cfr. P.B. SERRA, *Tombe a camera in muratura con volta a botte nei cimiteri altomedievali della Sardegna*, in *Le sepolture in Sardegna dal IV al VII secolo*. Atti del IV Convegno sull'archeologia tardo romana e medievale (Cuglieri, 27-28 giugno 1987), Oristano, S'Alvure, 1990, pp. 133-160: 140; P.G. SPANU, *La Sardegna bizantina tra VI e VII secolo*, Oristano, S'Alvure, 1998, pp. 153-154; A. IBBA, *I Vandali in Sardegna*, in A. PIRAS (ed.), *Lingua et ingenium. Studi su Fulgenzio di Ruspe e il suo contesto*, Cagliari, PFTS University Press, 2010, pp. 385-426: 411. Sulle problematiche relative alle tombe ipogee altomedievali cfr. anche M. CASAGRANDE, *Tomba ipogea di Decimoputzu, loc. San Giorgio*, in R. MARTORELLI, A. PIRAS, P.G. SPANU (edd.), *Isole e terraferma nel primo cristianesimo. Identità locale ed interscambi culturali, religiosi e produttivi*. Atti XI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cagliari - S. Antioco, 23-27 settembre 2014, Cagliari, PFTS University Press, 2015, pp. 807-814; D. SALVI, O. FONZO, *La tomba bizantina di San Sebastiano a Monastir, con novità e considerazioni sulle tombe ipogee altomedievali e note di antropologia sulle sepolture collettive di Bivio Monte Pranu, Tratalias e T4, Sett. I di San Saturnino Cagliari*, in «Quaderni. Rivista di archeologia», 27, 2016, pp. 447-480.

invece, si è verificato, come ha sottolineato ultimamente Alex Metcalfe<sup>22</sup>, a proposito dell'opera storica di Ibn al-Athīr (1160-1213) intitolata *al-Kāmil fī l-tārīkh* ('Il libro perfetto della storia') in relazione a un breve passo dedicato al tentativo di conquista della Sardegna effettuato nel 1015 da Mujāhid al-Āmiri, testo dal quale, secondo la lezione inizialmente adottata da Michele Amari, quella del codice C, si ricaverebbe che Mujāhid, partito dalla città di Denia con centoventi navi, assalì la Sardegna, la conquistò, uccise *Mālūt* (così il testo arabo: *wa-qatal mālūt*) e trasse in cattività le donne e i bambini<sup>23</sup>. Successivamente, sia ripensando alle osservazioni critiche comunicategli per lettera dall'arabista e orientalista tedesco Heinrich Leberecht Fleischer<sup>24</sup>, come pure alla diversa scelta operata dall'arabista svedese Carl Johan Tornberg, editore del *Chronicon* di Ibn al-Athīr<sup>25</sup>, il quale invece aveva optato per la lezione del codice FI<sup>2</sup> (*wa-qatal fa-ʿakṭar*, equivalente grosso modo a 'uccise oh quanto!!', cioè 'fece una carneficina'), sia in particolare tenendo conto del fatto che *Mālūt* era una figura ignota a tutte le altre fonti documentarie, Michele Amari tornò sui suoi passi e rinunciò alla lezione del codice C contenente il nome dello sconosciuto *Mālūt*<sup>26</sup>. Particolare messo in evidenza da Umberto Rizzitano nel curare nel 1988 l'edizione riveduta della versione araba della *Biblioteca arabo-sicula*.

Il mutamento di opinione dell'Amari, ben noto nella cerchia degli arabisti, è rimasto praticamente sconosciuto alla storiografia sarda, che ha continuato a prendere per buona la lezione *Mālūt*, dedicando un certo spazio

---

<sup>22</sup> A. METCALFE, *Muslim Contacts with Sardinia. From Fatimid Ifrīqiya to Mujāhid of Dénia*, in A. METCALFE, H. FERNÁNDEZ-ACEVES, M. MURESU (edd.), *The Making of Medieval Sardinia*, Leiden-London, Brill, 2021, pp. 240-267: 256-259. Similmente già L. PINELLI, *Gli Arabi e la Sardegna. Le invasioni arabe in Sardegna dal 704 al 1016*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1977, pp. 214-216.

<sup>23</sup> M. AMARI (ed.), *Biblioteca arabo-sicula, ossia raccolta di testi arabi che toccano la geografia, la storia, la biografia e la bibliografia della Sicilia*, 2 voll., Torino-Roma, Loescher, 1880-81, 2ª ed. della versione araba, riveduta a cura di U. RIZZITANO, vol. 1, Palermo, Accademia nazionale di scienze lettere e arti, 1987-88, p. 266.

<sup>24</sup> M. AMARI (ed.), *Biblioteca arabo-sicula, ossia raccolta di testi arabi che toccano la geografia, la storia, la biografia e la bibliografia della Sicilia. Raccolti e tradotti in italiano*, 2ª ed. a cura di U. Rizzitano, M. Borruso, M. Cassarino, A. De Simone, vol. 1, Palermo 1982, pp. 358 s., n. 3.

<sup>25</sup> C.J. TORNBORG (ed.), *Ibn al-Athiri Chronicon, quod perfectissimum inscribitur (al-Kāmil fī l-tārīkh)*, 14 voll., Uppsala-Leiden, Brill, 1851-1876.

<sup>26</sup> M. AMARI, *Storia dei musulmani in Sicilia*, a cura di C.A. NALLINO, 2ª ed., vol. 3, Catania, Romeo Prampolini, 1939, p. 10, n. 1.

alla discussione riguardante l'esistenza e/o l'identificazione del fantomatico personaggio così denominato. Il che si è verificato non solo, e in maniera pressoché generalizzata, lungo tutto il corso del secolo passato, ma anche recentemente, tanto che Alex Metcalfe, alla cui disamina rimando per i particolari, ha intitolato ironicamente «On the Death and Resurrection of Mālūt» il paragrafo del suo saggio dedicato all'argomento<sup>27</sup>.

7. Problemi concernenti la forma corretta di un elemento onomastico possono presentarsi non solo in relazione a fonti storiche secondarie, come quella araba su cui ci siamo soffermati poco sopra, ma anche in rapporto a fonti primarie, quali epigrafi e iscrizioni varie, ove possono intervenire errori da parte dell'autore materiale dell'iscrizione o dell'incisione, dovuti a distrazione o a ignoranza (a volte il lapicida o l'incisore era analfabeta, e riproduceva come poteva lo *specimen* fornitogli dall'*ordinator*) o a un'errata interpretazione della minuta di un testo, talvolta redatta in caratteri corsivi poco chiari da trasporre in lettere capitali<sup>28</sup>. Si ricordi, al riguardo, l'episodio concernente Sidonio Apollinare, il quale, in una lettera indirizzata attorno al 476 al nipote Secondo (*Ep.* 3.12.5), gli comunicava che a Lugdunum la tomba del nonno, a suo tempo un importante funzionario imperiale, prefetto del pretorio delle Gallie, era stata danneggiata e gli chiedeva di controllare che il lapicida non commettesse errori nel riportare sulla nuova lapide il testo dell'iscrizione in versi che lo stesso Sidonio aveva composto per l'occasione: *sed vide, ut vitium non faciat in marmore lapicida*. Sidonio Apollinare, evidentemente, sapeva bene come andavano le cose in fatto di errori epigrafici.

A proposito di questi *vitia*, in una recente raccolta di contributi sull'argomento, José d'Encarnação ha approfondito il tema degli errori di interpretazione della minuta su epigrafi della Lusitania occidentale, fornendo tutta una serie di esempi, tra i quali, in considerazione del caso che mi accingo a trattare, ne trascelgo due, presenti in iscrizioni provenienti dal Conventus Picensis. Nel primo l'antroponimo femminile *Patricia* è scritto *Patrlcia* (con <L> al posto di <I> nella seconda sillaba), nel secondo il corrispondente maschile *Patricius* figura come *Iatricius* (con <I> al posto di <P> all'inizio di

---

<sup>27</sup> A. METCALFE, *Muslim contacts with Sardinia*, cit., p. 256.

<sup>28</sup> Cfr. H. SOLIN, *Che cosa possono dire agli studi linguistici iscrizioni e graffiti?*, in P. MOLINELLI, I. PUTZU (edd.), *Modelli epistemologici, metodologie della ricerca e qualità del dato. Dalla linguistica storica alla sociolinguistica storica*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 115-137.

parola)<sup>29</sup>. Erano inclini a questo tipo di *vitia* non solo i lapicidi, ma anche coloro che incidevano iscrizioni su vari oggetti in metallo. Ad esempio, in uno spillone crinale in bronzo, a sezione circolare, da Cabras-Località San Salvatore, datato al VI secolo, la formula augurale *in Deo bibas* (variante be-tacistica di *in Deo vivas*)<sup>30</sup>, è scritta *in Deo bibsa*, con lo scambio di posizione delle ultime due lettere<sup>31</sup>. Errore di scrittura non diverso da quello denunciato ultimamente da una giovane mamma che, recatasi da un *tattoo artist* per farsi tatuare nel braccio il nome del figlio appena nato, *Michael*, soltanto a cose fatte, tornata a casa, si è accorta che nel braccio c'era scritto *Micheal*<sup>32</sup>.

È un ago crinale d'argento, a sezione quadrata, morfologicamente identico all'esemplare di Cabras, quello restituito dalla tomba 80, del tipo a cappuccina, nella parte meridionale dell'area orientale, settore IV.2 (contenente sepolture impiantate nel VI-VII secolo), del complesso cimiteriale di *Cornus*-Località *Columbaris*, presso Santa Caterina di Pittinuri, Cuglieri (OR)<sup>33</sup>. Apparteneva a un individuo di sesso femminile, di circa 25 anni, dai tratti somatici negroidi-africani delle tipologie danubiano orientali, al pari del-

---

<sup>29</sup> J. D'ENCARNAÇÃO, *Errori di interpretazione della minuta su epigrafi della Lusitania occidentale*, in A. SARTORI, F. GALLO, *L'errore in epigrafia*, Milano, Biblioteca Ambrosiana-ITL, 2019, pp. 115-127: 119 s., 120, fig. 4.

<sup>30</sup> Così, per esempio, in un manufatto proveniente da una località imprecisata del territorio di Senorbì: *Senaria in Deo bibas*, cfr. P.B. SERRA, *Nobiles ac possessores in Sardinia insula consistentes. Onomastica di aristocrazie terriere della Sardegna tardo romana e alto-medievale*, in «Theologica & Historica», XIII, 2004, pp. 317-364: 343, n. 152.

<sup>31</sup> Cfr. P.B. SERRA, *Ceramiche d'uso e prodotti dell'industria artistica minore del Sinis*, in C. MELIS-COSSU (ed.), *La ceramica racconta la Storia. La ceramica del Sinis dal Neolitico ai giorni nostri*. Atti del II Convegno di Studi (Oristano-Cabras, 25-26 ottobre 1996), Cagliari, Condaghes, 1998, pp. 335-401: 348; R. ZUCCA, *Supplementum epigraphicum tharrense*, in A.M. CORDA (ed.), *Cultus splendore. Studi in onore di Giovanna Sotgiu*, II, Senorbì, Edizioni Nuove Grafiche Puddu, 2003, pp. 961-989: 982, 989, fig. 41. Il testo completo dell'iscrizione è: *Aterer in Deo bibsa*. L'antroponimo *Aterer* è di inquadramento problematico.

<sup>32</sup> Cfr. il sito [www.ilmessaggero.it/mondosi\\_fa\\_tatuare\\_nome\\_figlio\\_tatuatore\\_sbaglia\\_reazione\\_ultime\\_news-6997103.html?refresh\\_ce](http://www.ilmessaggero.it/mondosi_fa_tatuare_nome_figlio_tatuatore_sbaglia_reazione_ultime_news-6997103.html?refresh_ce) (accesso: 18.10.2022).

<sup>33</sup> L. PANI ERMINI, R. ZUCCA, *L'età paleocristiana e altomedievale: la produzione artigianale e l'epigrafia*, in V. SANTONI (ed.), *Il Museo Archeologico Nazionale di Cagliari*, Sassari, Banco di Sardegna, 1989, pp. 247-286: 264, fig. 26 (fotografia del reperto); R. MARTORELLI, *I materiali metallici e gli oggetti di corredo*, in A.M. GIUNTELLA, *Cornus I, 2. L'area cimiteriale orientale. I materiali*, Oristano, S'Alvure, 2000, pp. 23-50: 7-8, 28-29, tav. I, 5 (rappresentazione grafica). Cfr. anche il sito [www.virtualarchaeology.sardegna.cultura.it/index.php/itsiti-archeologici/periodo-romanolarea-delle-basiliche-di-Cornus/approfondimenti-web/reperti-71973-sepolitura-di-patriga/file](http://www.virtualarchaeology.sardegna.cultura.it/index.php/itsiti-archeologici/periodo-romanolarea-delle-basiliche-di-Cornus/approfondimenti-web/reperti-71973-sepolitura-di-patriga/file) (accesso: 20.10.2022).

l'inumata della tomba 73, con cui forse intratteneva rapporti di parentela<sup>34</sup>. Su tre delle quattro facce dello spillone, che aveva la funzione di sollevare e tener fermi i capelli, raccolti da una retina metallica d'argento, si legge, incisa tra motivi decorativi, l'iscrizione *Patriga / femina / honesta*, in cui l'attributo *honesta*, spettante ai membri dell'élite locale e della cosiddetta "aristocrazia del mestiere", denota lo status sociale elevato della giovane donna, d'altronde egualmente deducibile sia dal menzionato *reticulum*, indizio anch'esso di distinzione sociale, sia dalla presenza di una fibula a disco d'argento, destinata ad assicurare la chiusura dell'abito sotto il mento<sup>35</sup>.

L'area sepolcrale in cui si trova la tomba di *Patriga* ha restituito il numero maggiore di monete vandale e «oggetti di tipo nordico»<sup>36</sup>, in linea – giova osservare – con la tendenza generale che in Sardegna, dall'età tardo romana fino all'epoca giudiciale, fa registrare nei corredi funerari, rispetto al periodo precedente, un incremento della presenza di complementi in metallo che rinviano all'orizzonte delle culture germaniche piuttosto che al contesto di quelle autoctone<sup>37</sup>. Inoltre è stato notato che nel suddetto spazio cimiteriale le tombe si disponevano in file allineate parallelamente e per gruppi come le *Reihengraben* dei sepolcreti germanici, sì da farne ipotizzare la pertinenza a gruppi familiari di una comunità allogena introdotta dai Vandali

---

<sup>34</sup> G. FORNACIARI, F. MALLEGGI, *Su di un gruppo di inumati della necropoli di Cornus. Aspetti antropologici, paleopatologici e paleonutrizionali*, in *L'archeologia romana e altomedievale nell'Oristanese*. Atti del I Convegno di Cuglieri (Cuglieri, 22-23 giugno 1984), Taranto, Editrice Scorpione, 1986, pp. 213-229: 215.

<sup>35</sup> Nella documentazione epigrafica della Sardegna, oltre a *Patriga*, è qualificata *honesta femina* anche *Quarta h(onesta) femina*, menzionata in un *terminus fundorum* rinvenuto in agro di Sanluri (*EE VIII 719*), prevalentemente datato al III-IV secolo d.C.: M. BONELLO LAI, *Il territorio dei popoli e delle civitates indigene in Sardegna*, in A. MASTINO (ed.), *La tavola di Esterzili. Il conflitto tra pastori e contadini nella Barbaria sarda*. Atti del Convegno (Esterzili, 13 giugno 1992), Sassari, Edizioni Gallizzi, 1993, pp. 157-184: 183; P.B. SERRA, *Nobiles ac possessores in Sardinia insula consistentes*. *Onomastica di aristocrazie*, cit., pp. 332-333, 335-337.

<sup>36</sup> R. MARTORELLI, *La diffusione del cristianesimo in Sardegna in epoca vandala*, in R.M. BONACASA CARRA, E. VITALE, *La cristianizzazione in Italia tra Tardoantico e Altomedioevo*. Atti del IX Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Agrigento, 20-25 novembre 2004), Palermo, Carlo Saladino editore, 2007, pp. 1419-1448: 1431.

<sup>37</sup> R. MARTORELLI, *Proposte metodologiche per un uso dei corredi funerari come fonte per la conoscenza dell'età tardoantica e medievale in Sardegna*, in S. LUSUARDI SIENA (ed.), *Fonti archeologiche e iconografiche per la storia e la cultura degli insediamenti nell'Altomedioevo*. Atti delle giornate di Studio (Milano-Vercelli, 21-22 marzo 2002), Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 301-321: 310.

al tempo in cui l'isola fu soggetta al loro dominio<sup>38</sup>, anche se c'è da dire che un simile allineamento nei luoghi sepolcrali della Cartagine vandalica è stato giudicato, invece, il frutto di dislocazioni casuali, non già di raggruppamenti intenzionali su base etnica<sup>39</sup>.

Ma lo scavo culturale è andato oltre. Infatti, nel processo di riconoscimento delle componenti germaniche rintracciabili nell'area cimiteriale in questione è stata coinvolta, in forma per la verità assai prudente, anche l'onomastica, con la considerazione che «[l']inconsueto antroponimo, *Patriga*, la cui desinenza *-iga* sembrerebbe richiamare elementi onomastici di ambito linguistico germanico, potrebbe ricondurre all'ambito della dominazione vandalica, dato peraltro confermato anche dalla posizione stratigrafica del contesto e dalla cronologia dei reperti in associazione, oppure a contatti con la cultura visigota»<sup>40</sup>.

Come è ovvio, provenendo da un ambito di specializzazione diverso dalla linguistica, questa osservazione, espressa con cautela in forma così generica e possibilista, non vuole essere altro se non un invito a vagliare sotto il profilo

---

<sup>38</sup> A.M. GIUNTELLA, *Cornus I, 1. L'area cimiteriale orientale*, Oristano, S'Alvure, 1999, pp. 81-82; EAD., *Brevi note sull'area cimiteriale orientale di Cornus (Cuglieri, provincia di Oristano)*, in P.G. SPANU (ed.), *Insulae Christi: il Cristianesimo primitivo in Sardegna, Corsica, Baleari*, Oristano, S'Alvure, 2002, pp. 245-252: 250 s.; R. MARTORELLI, *Usi e consuetudini funerarie nella Sardegna centro-occidentale nella tarda antichità e nell'alto Medioevo*, in P.G. SPANU, R. ZUCCA (edd.), *Oristano e il suo territorio, 1. Dalla preistoria all'alto Medioevo*. Atti del Convegno internazionale su "Oristano dalle origini alla IV Provincia", Oristano, 20-24 ottobre 2004, Roma, Carocci, 2011, pp. 702-759: 720; A. MARTORELLI, M.F. PIU, *Riti della sepoltura nella Sardegna postclassica. Un aggiornamento della ricerca*, in F. BISCONTI, G. FERRI (edd.), *Taccuino per Anna Maria Giuntella. Piccoli scritti di archeologia cristiana e medievale*, Todi, Tau editrice, 2020, pp. 213-218: 215.

<sup>39</sup> A. LEONE, *L'inumazione in "spazio urbano" a Cartagine fra V e VII secolo d.C.*, in *L'Afrique vandale et byzantine (1<sup>re</sup> partie)*, in «Antiquité Tardive», X, 2003, pp. 233-246: 245.

<sup>40</sup> R. MARTORELLI, *Usi e consuetudini funerarie*, cit., p. 730 e n. 116. Cfr. C. AMANTE SIMONI, R. MARTORELLI, *Cultura, materiali e fasi storiche del complesso archeologico di Cornus. Primi risultati di una ricerca. I corredi funerari e la suppellettile metallica*, in *L'Archeologia romana e altomedievale nell'Oristanese*, cit., pp. 161-169: 173; A.M. GIUNTELLA, *Note su alcuni aspetti della ritualità funeraria nell'alto medioevo. Consuetudini e innovazioni*, in G.P. BROGIOLO, G. CANTINO WATAGHIN (edd.), *Sepulture tra IV e VIII secolo*. Atti del 7° Seminario sul tardo antico e l'alto medioevo in Italia centro-settentrionale (Gardone Riviera, 24-26 ottobre 1996), Mantova, Società Archeologica, 1998, pp. 61-75: 66; R. MARTORELLI, *Artigianato metallico nella Tarda Antichità e nell'Alto medioevo in Sardegna*, in *Architettura, arte e artigianato nel Mediterraneo dalla Preistoria all'Alto Medioevo*. Atti della Tavola Rotonda Internazionale in memoria di Giovanni Tore (Cagliari, 17-19 dicembre 1999), a cura dell'Associazione Culturale "Filippo Nissardi", Oristano, S'Alvure, 2001, pp. 377-387: 382.

dell'analisi più strettamente glottologica la plausibilità della possibilità prospettata. Approfondimento al quale mi sono proposto di procedere, giungendo alla conclusione che non sussistono elementi per riferire la terminazione *-iga* di *Patriga* al contesto antroponimico vandalo o visigoto, e più in generale gotico. Vediamo perché.

Sull'antroponimia vandala, visigota e ostrogota disponiamo attualmente di studi aggiornati, dovuti in particolare a Nicoletta Francovich Onesti<sup>41</sup>, Hermann Reichert<sup>42</sup>, Norbert Wagner<sup>43</sup>, Joseph Piel e Dieter Kremer<sup>44</sup>. Da essi si evince che un suffisso *-iga* è del tutto estraneo al patrimonio antroponimico di Vandali, Visigoti e Ostrogoti. Esiste soltanto *-ika* con valore di diminutivo e, oltre tutto, di genere maschile, al pari di *-ila*, per formare ipocoristici: cfr., p. es., got. *Adica*, accanto a *Adila* e al nome personale bitematico *Ada-ric*. Il fatto che *Cillica*, nella formula onomastica *Flavius Eut(h)aricus Cillica*, pertinente al genero di Teodorico il Grande, figuri come *Cilliga* in manoscritti tardi non si deve a un trattamento fonetico interno al germanico, bensì agli effetti della lenizione romanza delle consonanti occlusive sorde intervocaliche<sup>45</sup>, fenomeno non ipotizzabile per la

---

<sup>41</sup> N. FRANCOVICH ONESTI, *I Vandali. Lingua e storia*, Roma, Carocci, 2002; EAD., *Latin-Germanic names from Vandal Afrika and related problems*, in E. BRYLLA, M. WAHLBERG (edd., in collaborazione con L.-E. EDLUND), *Proceedings of the 21<sup>st</sup> International Congress of Onomastic Sciences* (August 19-24, 2002), Section 2, Uppsala, Språk- och folkminnesinstitutet, 2006, pp. 113-124; EAD., *I nomi degli Ostrogoti*, Firenze, Firenze University Press, 2007; EAD., *Interaction of Germanic Personal Names with Latin Onomastics in the Late-Roman West. The Different Cases of Gothic, Vandalic and Lombard Names*, in M. BORGOLTE ET AL. (edd.), *Europa im Geflecht der Welt. Mittelalterliche Migrationen in globalen Bezügen, Europa in Mittelalter*, Band 20, M. BORGOLTE, W. HUSCHNER (edd.), *Abhandlungen und Beiträgen zur historischen in Komparatistik*, Berlin, Akademie Verlag, 2012, pp. 55-70.

<sup>42</sup> H. REICHERT, *Sprache und Namen der Wandalen in Afrika*, in A. GREULE, M. SPRINGER (edd.), *Namen des Frühmittelalters als sprachliche Zeugnisse und als Geschichtsquellen*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 43-120; ID., *Lexikon der altgermanischen Namen, 1. Teil: Text, 2. Teil: Register*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Schriftenreihe der Kommission für Altgermanistik, 1987-1990.

<sup>43</sup> N. WAGNER, *Ostgotische Personennamengebung*, in D. GEUENICH ET AL. (edd.), *Nomen et gens. Reallexikon der germanischen Altertumskunde- Ergänzungsbände*, Band 16, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1997, pp. 41-57.

<sup>44</sup> J. PIEL, D. KREMER, *Hispano-gotisches Namenbuch. Der Niederschlag des Westgotischen in den alten und heutigen Personen und Ortsnamen der Iberischen Halbinsel*, Heidelberg, Carl Winter, 1976; J. PIEL, *Die germanischen Personennamen in Katalonien. Namensammlung und Etymologisches*, Barcelona, Institut d'estudis catalans, 1972.

<sup>45</sup> Cfr. N. WAGNER, *Ostgotische Personennamengebung*, cit., p. 51.

Sardegna all'altezza cronologica del VI-VII secolo, dato che ancora oggi i dialetti sardi centrali non conoscono tale lenizione<sup>46</sup>.

Le lingue germaniche, e anche il gotico, presentano nel lessico comune i riflessi di un suffisso *-īga-*, *-īga-*, che serve soprattutto a formare derivati aggettivali da basi sostantivali di significato astratto: got. *gabigs* 'ricco' (accanto a *gabeigs*) da *gabei* 'ricchezza' (cfr. l'avverbio *gabiga-ba* 'riccamente'), *mahteigs* 'potente' da *mahts* 'potenza' (cfr. ted. *mächtig* : *Macht*), ecc. Dal punto di vista formale, il suffisso, risalente all'indoeuropeo *\*-ī-ko-*, *-ī-ko-*, ha la stessa origine del suffisso di gr. *physi-kó-s* 'naturale' da *phýsi-s* 'natura', lat. *classi-cus* da *classi-s*, ecc., anche se, mentre in greco e in latino, il suffisso serve a indicare una relazione (*physikós* 'riguardante la natura'), in germanico il suffisso conferisce al derivato aggettivale il significato di 'provvisto di ...' (got. *gabigs* 'provvisto di ricchezza, ricco')<sup>47</sup>.

Torniamo alla forma *Patrīga* incisa nell'ago crinale al posto dell'atteso *Patricia*. Osserviamo, innanzi tutto, che il nome personale latino *Patricia*, cui compete il significato originario 'di padre libero o nobile', è formato da *pater* (nell'accezione giuridico-sociale che troviamo nell'espressione *patres conscripti* 'senatori') + *-īcius/a* (cfr. *tribūnus* : *tribūn-īcius*, *edīlis* : *edīl-īcius*, ecc.) e ha un termine di confronto nel gr. *patrikós* 'riguardante il padre, paterno'. Ora, è interessante notare che le lingue germaniche settentrionali hanno il corrispondente formale esatto di gr. *patrikós* in una formazione, risalente al germanico *\*fadriga-*, che suona *fedgar* in islandese antico e *faprkaR* in svedese antico (rune), ma si tratta di un *plurale tantum*, cioè di una forma priva di singolare, significante 'padre e figlio'<sup>48</sup>. In pratica, in islandese antico, con lo stesso significato del sintagma *fadir ok sunr* 'padre e figlio', per mezzo del suff. *-īga-* esprimente la relazione di parentela diadica di sangue, si forma a partire dalla parola per 'padre' un derivato che si flette esclusivamente al plurale e designa la coppia formata dal padre e dal proprio figlio. Illuminante al riguardo è l'iscrizione runica di Ängverta (Uppland, Svezia): *huskarl auk tiuRi faprkaR tuair rastu stain þina aftiR t=riurkaiR (b)rupur huskarlsa auk sun tiuRa in faspikn raist runoR þisar...* 'Huskarl e Djure, padre e figlio

<sup>46</sup> Cfr. M.L. WAGNER, *Fonetica storica del sardo*, introduzione, traduzione e appendice di G. PAULIS, Cagliari, Gianni Trois editore, 1984, p. 119 (ed. orig. 1941).

<sup>47</sup> Cfr. H. KRAHE, W. MEID, *Germanische Sprachwissenschaft*, III, *Wortbildungslehre*, Berlin, Walter de Gruyter, 1967, p. 191.

<sup>48</sup> B. DELBRÜCK, *Altnordisch Fedgar, Vater und Sohn*, in *Festgruss an Rudolf von Roth zum Doctor-jubiläum, 24 August 1893*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1893, pp. 15-17; H. KRAHE, W. MEID, *Germanische Sprachwissenschaft*, III, *Wortbildungslehre*, cit., p. 192 s.

(*fraprkaR*), tutti e due (*tuair*) hanno eretto questa stele (pietra) in memoria di Djurger, fratello di Huskarl e figlio di Djure. Asstegn ha inciso queste rune...<sup>49</sup>. Pertanto, abbiamo a che fare con un termine diadico per parenti di sangue, la cui formazione, eccezionale all'interno della famiglia linguistica indeuropea, è presente, invece, in varie lingue del Pacifico occidentale, dell'Oceania, nonché, sporadicamente, dell'Asia settentrionale, centrale, orientale e dell'America nord-occidentale<sup>50</sup>. Per quanto i costrutti diadici costituiscano una categoria a sé stante, il tipo islandese *fedgar* 'padre e figlio'<sup>51</sup> è stato tradizionalmente accostato sia ai "plurali ellittici" (o "duali pluralizzati"), in cui delle denominazioni relative a ciascuna di due persone distinte costituenti una coppia, figura soltanto una di esse flessa al plurale, come nei plurali latini *Castorēs* 'Castore e Polluce'<sup>52</sup>, *Cererēs* 'Cerere e Proserpina', sia ai "duali ellittici" dell'indiano antico e del greco omerico del tipo *pitārā* 'padre e madre', *mātārā* 'madre e padre'<sup>53</sup>, *Aiānte* 'Aiace e Teucro'<sup>54</sup>, ecc.

---

<sup>49</sup> Nell'iscrizione le consonanti sonore sono notate con il segno delle corrispondenti sorde secondo l'uso del *fupark* recente (o rune scandinave), che consta di 16 segni, anziché di 24 come il *fupark* antico. Per l'edizione critica dell'iscrizione e il commento cfr. E. WESSÉN, S.B.F. JANSSON, *Sveriges runinskrifter. IX. Upplands runinskrifter del 4*, Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademie, 1957, pp. 542-545. È significativo il fatto che nell'antica società scandinava la nozione di 'genealogia' era espressa con il termine *langfedgatal* 'enumerazione della sequenza (*lang—tal*) padre-figlio (*fedga*)', che è anche il titolo di un'anonima genealogia dei re scandinavi risalente al XII secolo, il cui testo fu pubblicato per la prima volta nel 1772, fornito di traduzione latina, da Jacob Langbeck nel primo volume degli *Scriptores Rerum Danicarum Medi Aevi*: cfr. J. RÜDIGER, *All the King's Women. Polygyny and Politics in Europe, 900-1250*, Leiden-Boston, Brill, 2020, p. 77. Sulla frequenza di *fedgar* 'padre e figlio' nella letteratura nordica antica cfr. K.M. OLLEY, *Kinship in Old Norse: Myth and Legend*, Cambridge, D.S. Brewer, 2022, p. 28.

<sup>50</sup> Cfr. N. EVANS, *Dyadic Constructions*, in K. BROWN, *Encyclopaedia of Language and Linguistics*, Boston, Elsevier, 2006, pp. 24-28.

<sup>51</sup> Altri termini diadici esprimono la parentela di sangue nello stesso ambito linguistico germanico sono: a. isl. *mōdgur* 'madre e figlia', a. sved. (rune) *muprku* 'id.' (femm. pl.), nonché a. isl. *mōd(r)gin* 'madre e figlio', *systkin* 'fratello e sorella', entrambe formazioni di neutro plurale, ampliate con il suff. *-īna-*.

<sup>52</sup> La connessione tra Castore e Polluce era così forte e presente nella mente dei parlanti che Polluce era individuato come l'*alter Castor* (Stazio, *Silvae*, 4.6.16). Una tale associazione automatica sembrerebbe il meccanismo psichico all'origine dei "duali ellittici" e dei "plurali ellittici" da questi derivati, cfr. B.L.M. BAUER, *Nominal Apposition in Indo-European*, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2017, p. 346.

<sup>53</sup> B. DELBRÜCK, *Vergleichende Syntax der indogermanische Sprachen*, in K. BRUGMANN, B. DELBRÜCK, *Grundriss der vergleichende Grammatik der indogermanischen Sprachen*, Band 3, Teil 1, Strassburg, Karl J. Trübner, 1893, pp. 138-139; R.J. EDGEWORTH, E.M. MAYRHOFER,

Il particolare ha un certo rilievo ai fini del nostro discorso. Infatti, sappiamo che gli antroponimi ibridi o misti, in cui un elemento formativo germanico (vandalico o gotico) viene sostituito con un corrispondente elemento latino o viceversa, presuppongono l'esistenza di un certo grado di bilinguismo che consente al parlante di riconoscere la struttura formativa di un nome e il significato dei singoli suoi componenti, in particolare della base di derivazione e del suffisso, per limitarci al caso che ci riguarda in questa sede. Per esempio, se a partire dal nome maschile gotico *Gudila* si è formato il nome misto maschile *Bonila* (Ravenna, a. 552) è perché un bilingue goto-latino è stato in grado di analizzare *Gudila* nei suoi elementi costitutivi (*gōds* 'buono' + suff. *-ila* con valore diminutivo-vezzeggiativo, specie nella formazione di ipocoristici, cfr. *Wulfila*, propriamente 'lupacchiotto', da got. *wulfs* 'lupo') e di sostituire la base derivazionale gotica, cioè il tema dell'agg. *gōds* 'buono', con il tema del corrispondente agg. lat. *bonus*<sup>55</sup>.

Orbene, le formazioni miste di questo tipo sono rarissime in gotico, ma sembrerebbero un po' meno rare in vandalico, anche se un certo numero di esempi ipotizzati da N. Francovich Onesti non ha superato il vaglio critico di H. Reichert<sup>56</sup>. Ammesso, perciò, che un bilingue vandalico-latino fosse stato in grado di analizzare il nome femminile lat. *Patricia* nella sua struttura formativa (cfr. *supra*), costui non avrebbe potuto assimilarlo a un eventuale vandalico *\*fadriga-*, e dunque adattare *Patricia* in *Patriga*, a causa di ragioni morfologiche e semantiche decisamente contrarie e inibenti, non solo perché *\*fadriga-* sarebbe apparso soltanto in forme della flessione

---

*The Two Ajaxes and the Two Krsnas*, in «Rheinisches Museum für Philologie», 130, 2, 1987, pp. 186-188: 186. Per gli aspetti tipologici del fenomeno cfr. W.P. LEHMANN, *The Importance of Models in Historical Linguistics*, in W.P. LEHMANN, H.-J. JAKUSZ HEWITT (edd.), *Language Typology 1988: Typological Models in the Service of Reconstruction*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 1-10: 5; M. DANIEL, E. MORAVCSIK, *The Associative Plural*, in M. HASPELMATH, D. GIL, B. COMRIE (edd.), *The World Atlas of Language Structures*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 150-153.

<sup>54</sup> Cfr. G. NANCY, *Ellipsis in Homer*, in E. BAKKER, A. KAHANE (edd.), *Written Voices, Spoken Signs: Tradition, Performance, and the Epic Text*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1997, pp. 167-189: 177-182.

<sup>55</sup> N. FRANCOVICH ONESTI, *Discontinuità e integrazione nel sistema onomastico dell'Italia tardoantica: l'incontro coi nomi germanici*, in C. EBANISTA, M. ROTILI (edd.), *La trasformazione del mondo romano e le grandi migrazioni. Nuovi popoli dall'Europa settentrionale e centro-orientale alle coste del Mediterraneo*. Atti del Convegno internazionale di studi, Cimitile-Santa Maria Capua Vetere, 16-17 giugno 2011, Cimitile, Tavolario edizioni, pp. 33-50: 39.

<sup>56</sup> H. REICHERT, *Sprache und Namen der Wandalen in Afrika*, cit., pp. 45, 46, 50, 64, 72, 78, 79 e *passim*.

plurale maschile, inconciliabili con un antroponimo di numero singolare e genere femminile, ma anche perché, designando la coppia formata da 'padre e figlio', \**fadriga-* sarebbe stato del tutto inadatto a determinare la forma di un nome personale individuale femminile.

Stando così le cose, la soluzione del problema deve essere ricercata altrove. Come insegnano gli errori epigrafici (*Patrlcia* per *Patricia* e *Iatricius* per *Patricius*) riscontrati nelle iscrizioni lusitane occidentali precedentemente citate, è utile partire da un'attenta considerazione delle caratteristiche epigrafiche delle scritte incise nell'ago crinale di *Patrìga*. Infatti, dal modo in cui, in una delle facce dello spillone, è incisa la parola *femina*, con le lettere <A> e <M> capovolte e la <N> con la barra trasversale rovescia (e quindi anche questa lettera risulta praticamente capovolta), sembra lecito dedurre che probabilmente chi ha inciso il testo o era eccezionalmente distratto nell'espletamento del suo ufficio o, più verosimilmente, doveva essere ai suoi primi esperimenti scrittori, perché mostra di non sapere usare correttamente i modelli-base delle lettere, che rappresentavano il corredo strumentale di questo tipo di artigiani. Passando a *Patrìga* e al modo in cui è resa la <G>, mette conto osservare che il tratto che differenzia nella porzione terminale del braccio inferiore questa lettera dalla <C> non consiste né in uno sperone diretto verso l'alto né in un arrotondamento con o senza spirale né in un ardiglione più o meno rivolto verso l'arco della lettera, bensì in un'asta pensile non a gancio, ma verticale, ossia perfettamente perpendicolare alla linea di scrittura, simile a una <I>, sia pure di dimensioni ridotte.

Tutto ciò considerato, la conclusione da trarre sembra evidente: l'incisore, palesemente poco alfabetizzato o eccessivamente incline a distrarsi, se non tutte e due le cose assieme, aveva di fronte a sé una minuta in cui la lettera <I> del nesso grafico <CI> doveva essere poco distanziata dalla <C> e non perfettamente allineata a essa, ma tale da cadere un po' sotto il rigo di base. Di conseguenza egli ha confuso la <I> con l'asta pensile verticale della <G> e, per un errore di comprensione delle lettere, ha scritto *Patrìga* al posto del corretto *Patricia*.

Alla luce di tutto ciò, non si può non condividere l'opzione di chi, come Ana Isabel Boullón Agrelo nello studio dell'antroponimia medievale galega, si astiene dal considerare come formazioni nuove quelle suscettibili di essere inquadrare come semplici grafie aberranti per errori degli scribi, specialmente «cando se trata de ocorrencias únicas e no se documenta correlato noutros dominios románicos»<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> A.I. BOULLÓN AGRELO, *Antroponimia medieval galega (ss. VIII-XII)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1999, p. 96.

8. Nella casistica sin qui esaminata si è avuto modo di evidenziare come, giovandosi del supporto di un ampio ventaglio di discipline (geografia, storia, archeologia, filologia, epigrafia, per limitarci all'esemplificazione fornita nei paragrafi precedenti), il linguista possa difendersi da tutta una serie di insidie e trabocchetti di cui è disseminato il campo di ricerca dell'onomastica storica. Tuttavia, spesso gli capita di avere a che fare con trappole ancora più insidiose, da cui lo protegge soltanto la possibilità di avere a disposizione una sufficientemente ampia documentazione storico-archivistica relativa al toponimo oggetto di studio, condizione di ricerca – come si sa – tutt'altro che frequente. Si tratta delle insidie, tutte interne alla lingua, prodotte dal fenomeno, ritenuto un universale linguistico<sup>58</sup>, che va comunemente sotto il nome di etimologia popolare da quando fu descritto e così definito nel 1852 da Ernst Förstemann<sup>59</sup>. Si tratta del processo per cui un nome, nel nostro caso di luogo, originariamente dotato di un proprio significato lessicale e morfologicamente analizzabile nei suoi elementi costitutivi dai parlanti della comunità di riferimento, perde la sua trasparenza in seguito all'evoluzione fonetica o alla decadenza dall'uso dell'unità lessicale di cui consta, sicché, privo della protezione che gli garantiva la rete di relazioni formali e semantiche che intratteneva con le altre parole e locuzioni della lingua, è esposto ad associazioni secondarie formali e semantiche con altri toponimi o con altre parole del lessico di tutt'altra origine ma in qualche misura somiglianti, che ne determinano una trasformazione del significante e/o del significato capace di conferirgli una nuova motivazione tale da soddisfare il desiderio del parlante di darsi una spiegazione delle parole che usa.

Così, per fare qualche esempio, un documento del 785 attesta nell'Austria superiore (distretto di Grieskirchen) l'esistenza di una località chiamata *Uiuuari* per la presenza in epoca antica di un recinto per l'allevamento degli animali, in antico alto tedesco *wīwāri* (da lat. *vīvārium* 'parco, vivaio, peschiera'), nei pressi del quale si sviluppò un nucleo abitato. In seguito al regolare dileguo di *-w-* in posizione intervocalica e al dittongamento di *ī* in iato, l'antico *wīwāri* è diventato *Wehier* 'stagno, vivaio' nel tedesco moderno. Tuttavia, essendosi persa la coscienza dell'antica motiva-

---

<sup>58</sup> Cfr. P. WIESINGER, *Die Bedeutung der Eigennamen: Volksetymologien*, in E. EICHLER ET AL. (edd.), *Namenforschung/Name Studies/Les noms propres: Ein internationales Handbuch zur Onomastik/An International Handbook of Onomastics/Manuel international d'onomastique*, 1. Halbband, Berlin-Boston, De Gruyter-Mouton, 2008, pp. 463-471: 464.

<sup>59</sup> E. FÖSTERMANN, *Über deutsche Volksetymologie*, in «Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung», 1, 1852, pp. 1-25.

zione, il toponimo si è trasformato in *Weibern*, per attrazione paronimica del sostantivo *Weiber* 'donne', con riferimento alla particolare bellezza delle donne del luogo<sup>60</sup>.

La tendenza a sostituire un nome di luogo opaco, cioè privo di un significato evidente, con un altro foneticamente simile che abbia un significato per la comunità che lo usa, si accompagna in molti casi all'insorgenza di leggende popolari che contribuiscono a dare credibilità alla nuova veste del toponimo. In questo modo la leggenda etimologica risultante dal processo paretimologico si converte in leggenda eziologica, in un micro-racconto dell'origine, con la ricreazione immaginaria, più o meno credibile, di un contesto storico, sociale e/o situazionale<sup>61</sup>.

Così, per esempio, la regione collinare nella zona sud-orientale della Renania-Vestfalia, in Germania, si chiamava anticamente *Suderlant* 'terra situata a sud', coronimo che per effetto del dileguo della consonante *-d-* è diventato *Sūrlant*, da cui, con il verificarsi del normale dittongamento *ū > au*, si è arrivati all'attuale *Sauerland*. La trasformazione fonetica a carico del primo elemento del toponimo ha spezzato il legame che lo univa originariamente a ted. *Süden* 'sud', creandone uno nuovo con l'agg. ted. *sauer* 'acido, aspro, duro, faticoso'; il che agli occhi del parlante comune ha conferito al toponimo il significato di 'terra acida', donde la leggenda eziologica, corrente nella regione, secondo cui Carlo Magno, dopo aver pensato non poco per ridurre in proprio possesso con le armi questo pezzo di territorio tedesco, avrebbe esclamato: *Das war mir ein sauer Land!*, cioè 'Questa è stata per me una terra acida, aspra, difficile da conquistare'<sup>62</sup>.

Segue questo schema anche la leggenda eziologica che rinnova la motivazione semantica di *Tórtoles*, nome, di sospetta origine preromana<sup>63</sup>, di un piccolo comune in provincia di Ávila (Spagna). Secondo quanto si racconta *in loco*, una volta Giovanni II, re di Castiglia e León (1406-1454), partecipa-

---

<sup>60</sup> K. HOHENSINER, *Etymologie und Volksetymologie anhand des "Ortsnamenbuchs des Landes Oberösterreich"*, *Bezirke Freistadt und Perg*, in «Jahrbuch des Oberösterreich Musealvereines», 148a, 2003, pp. 65-115: 95.

<sup>61</sup> Cfr. M. VELASCO, *Leyendas y vinculaciones*, in *La légende. Anthropologie, histoire, littérature*. Actes du colloque à la Casa de Velázquez, 10-11 novembre, 1986, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 115-132: 118 s.

<sup>62</sup> Cfr. W. SANDERS, *Zur deutschen Volksetymologie. 3. Volksetymologie und Namensforschung*, in «Niederdeutsche Wort», 15, 1975, pp. 1-5: 5.

<sup>63</sup> Cfr. F. VILLAR, *Estudios de celtibérico y de toponimia preromana*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, cap. II. *Los topónimos de la serie \*tur-*, pp. 199 ss.

va a una battuta di caccia insieme a don Lope de Barrientos, suo confessore e gran cancelliere di Castiglia, e ad altri nobili cavalieri, i quali presero a discutere tra loro se la preda inseguita dal falco di don Juan fosse una tortora (*tórtola*) o una colomba (*paloma*). Quando il rapace raggiunse e abbatté la preda, il re, spronando il cavallo, arrivò per primo sul posto e gridò: *Tórtola es, tórtola es, tórtola es*. Precisamente in quel punto, in seguito, sarebbe stato fondato il villaggio chiamato *Tórtoles* in ricordo di quell'episodio<sup>64</sup>.

Mentre nei casi appena richiamati, e in altri analoghi, è palese l'artificiosità della motivazione rinnovata, in altri il camuffamento prodotto dall'etimologia popolare è così subdolo da ingannare anche un gigante dell'etimologia del Novecento, quale Walther von Wartburg, come ha mostrato Kurt Baldinger<sup>65</sup>.

In realtà per poter etimologizzare con sufficiente sicurezza un nome di luogo è indispensabile poterne seguire le trasformazioni quanto più possibile a ritroso nel tempo. Se di un toponimo del North Riding of Yorkshire come l'attuale *Birkby* conoscessimo soltanto le forme *Berkby*, *Brykbye* attestate nel XVI-XVII secolo, saremmo autorizzati a interpretarlo come composto da un primo elemento riconducibile a antico nordico, ingl. *birk* 'betulla' e da un secondo elemento *-by*, frequente nella toponomastica inglese, derivante dall'a. nord. *by* 'villaggio', con riferimento, dunque, a un 'villaggio delle betulle'. Soltanto di fronte alla serie completa delle attestazioni: *Bretebi* nel 1086, *Brettebi*, *Bretteby* nel 1088, *Brytheby* nel 1230, *Bretby*, *Briteby* nel 1249 e 1285, *Brytteby* nel 1373, *Birtbye* nel 1577, ci rendiamo conto che il primo membro del composto formante il toponimo era l'a. nord. *Breti* 'Britanno', gen. pl. *Breta* 'dei Britanni', etnico relativo agli abitanti celtici della Britannia (la maggiore delle isole dell'Arcipelago britannico), e che la forma originaria del toponimo, *Breta-by* 'villaggio dei Britanni', in seguito alla metatesi della consonante *r* e ai fenomeni che interessano il vocalismo, ben spiegati dalla fonetica storica dell'inglese, si è allontanato tanto dalla forma antica da non essere più compreso nel suo significato primitivo, finendo per trovare una nuova motivazione nell'associazione paronomastica con *birk* 'betulla'<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> M. VELASCO, *Leyendas y vinculaciones*, cit., p. 118.

<sup>65</sup> K. BALDINGER, *Etimología popular y onomástica*, in «Lletres asturianas», 19, 1986, pp. 15-30: 21 s.

<sup>66</sup> J. CARROLL, *Identifying Migrants in Medieval England: The Possibilities and Limitations of the Place-Names Evidence*, in J. STORY, W. ORMROD, E. TYLER (edd.), *Migrant in Medieval England, c. 600-1500*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 90-119.

Se la documentazione storico-archivistica è spesso l'unico mezzo a disposizione per svelare la reinterpretazione paretimologica di un toponimo, in taluni casi, quando il nome di luogo si appunta a un aspetto dell'ambiente naturale, il dubbio sulla reale motivazione della denominazione può essere superato prendendo diretta visione delle caratteristiche morfologiche del sito. Un'accoppiata delle due condizioni atte a scoprire l'occorrenza della fenomenologia paretimologica – serie storica della documentazione scritta e conoscenza diretta delle condizioni del territorio – è documentata da *Saint-Julien-en-Beauchêne*, nome di un comune nella regione delle Alte Alpi (Francia sud-orientale) e dal microtoponimo *Col du Pendu*, presente all'interno dei suoi confini comunali, non lontano da Lus-la-Croix-Haute, altro villaggio di montagna. Il determinativo *Beauchêne*, letteralmente 'Bella (*Beau*) quercia (*chêne*, s.m.)', non ha niente a che vedere con la vegetazione della zona, ma è l'esito della rimotivazione paretimologica di *Bochaine*, un nome che nei documenti medievali figura come *Biochana*, *Biuchana*, *Buechana*, *Vallis Biuchane*, ecc. e si riferisce al fiume *Büech* (in provenzale *Buech*), un sub-affluente del Rodano, la cui sorgente si trova nei pressi di Lus-la-Croix-Haute. Quanto a *Col du Pendu*, la gente della zona, interpellata a proposito, ritiene che il nome sia legato a un avvenimento tragico, perché *pendu* in francese significa 'impiccato', ma quando lo specialista di toponomastica porta a compimento l'ascesa del colle si rende conto che si tratta dell'uso dell'aggettivo occitanico *pendut* 'dal pendio ripido', considerato che i fianchi del colle si presentano particolarmente ripidi da tutti i lati<sup>67</sup>.

9. In alcuni casi si ha l'impressione che la forma di un toponimo possa essere l'esito di un travisamento paretimologico, ma la povertà della documentazione disponibile non consente di andare molto oltre il sospetto, dal momento che il riconoscimento dell'eventuale originario significante del nome non potrebbe elevarsi al di sopra del livello di una congettura priva di concreto fondamento. Emblematico di questa situazione, tutt'altro che rara negli studi di onomastica storica, è il nome *Bidd'e sòrris*, *Biddasòrris*, cui corrisponde *Villasòr* in lingua ufficiale, relativo a un comune sito al centro del Campidano di Cagliari, a circa 25 km dal capoluogo, il cui ter-

---

<sup>67</sup> J.-C. BOUVIER, *Intérêt de la source orale pour la toponymie. L'exemple d'une enquête à Lus-la-Croix-Haute (Drôme)*, [www.books.openedition.org/pan/1032?lang=fr#fn5](http://www.books.openedition.org/pan/1032?lang=fr#fn5) (accesso: 23.09.2022).

ritorio ha restituito testimonianze archeologiche di età preistorica, punica, romana e bizantina. In epoca giudicale faceva parte del Giudicato di Càlari, con il nome di *Sorris*, all'interno della curatoria di Gippi. Dopo il 1258, con lo smembramento del Giudicato, finì in mano al Comune di Pisa, che sino al 1353 continuò ad amministrarlo a titolo di feudo concesso dai vincitori aragonesi in seguito alla conquista del 1323-1326. Con lo scoppio della prima guerra tra Mariano IV d'Arborea e Pietro IV d'Aragona, che ebbe inizio per l'appunto nel 1353, i suoi abitanti si ribellarono, schierandosi dalla parte degli Arborea. Caduto il Giudicato di Arborea, nel 1414 il villaggio fu dato in feudo a Giovanni Civiller (o Siviller). Successivamente passò ai De Besora, pervenendo infine, nel 1506, agli Alagon, illustre famiglia aragonese di origini molto antiche, che ne detenne il possesso sino alla metà del XVIII secolo. All'estinzione degli Alagon, il cui feudo nel 1537 fu trasformato in contea e nel 1594 in marchesato, Villasor passò ai De Silva che continuarono a tenerlo fino al riscatto dei feudi nel 1838<sup>68</sup>.

Il primo a occuparsi del nome di questo villaggio fu il benemerito iniziatore dell'archeologia scientifica e degli studi dialettologici attinenti alla Sardegna, Giovanni Spano, nel suo vocabolario dei toponimi e degli etnici sardi, in cui, forte della sua conoscenza dell'ebraico e delle altre lingue semitiche, si diede a interpretare come fenicia buona parte (ca. il 60%) della toponimia isolana da lui registrata (ca. 2000 entrate)<sup>69</sup>, nell'assunto che la Sardegna sarebbe stata primitivamente popolata da genti post-diluviali disperse dalla Caldea verso la Siria e la Palestina e da qui migrate in Sardegna. In questa ottica egli spiegò l'elemento *sòrris* del nostro toponimo alla luce del fenicio *tsor/tzor* 'fortino, fortezza', considerandolo «forse [...] nome punico del tempo dei Cartaginesi», e aggiungendo: «La tradizione popolare, che ha del ridicolo, è che due sorelle ivi si fossero rifugiate, e da esse abbia preso il nome di *Villa delle due sorelle!*»<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Cfr. F. FLORIS, *La grande enciclopedia della Sardegna*, Cagliari-Roma, Edizioni della Torre - Newton & Compton editori, 2002, pp. 1112-1114; F.C. CASULA, *Dizionario Storico Sardo*, Sassari, Carlo Delfino editore, 2001, pp. 1894-1896.

<sup>69</sup> Su questa "feniciomania" dello Spano cfr. G. PAULIS, *Prefazione*, in G. SPANO, *Vocabolario Sardu-Italianu, con i 5000 lemmi dell'Appendice manoscritta di G. Spano*, a cura di G. PAULIS, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 7-30: 20 s.; H.J. WOLF, *Il Vocabolario sardo geografico patronimico ed etimologico di Giovanni Spano*, in «Quaderni Bolotanesi», 34, 2008, pp. 215-224: 218-220.

<sup>70</sup> G. SPANO, *Vocabolario sardo geografico patronimico ed etimologico*, Cagliari, Tip. di Antonio Alagna, 1872 (rist. anast., Cagliari, G. Trois & figlio, 1972), p. 30, s.v. *Biddasorris*.

Ai fini del nostro discorso non interessa tanto la spiegazione del nome proposta dallo Spano, chiara manifestazione di quella “feniciomania” che rappresenta la parte più caduca del contributo del dotto canonico agli studi di linguistica sarda, quanto il fatto che egli si rese conto che la tradizione popolare relativa alle due sorelle le quali avrebbero trovato rifugio in quel paese, motivandone la denominazione, ha tutto l’aspetto di una leggenda eziologica, molto simile a quelle richiamate nel paragrafo precedente, anche se sembra che il Canonico non abbia avuto del tutto chiaro il meccanismo dell’etimologia popolare e consideri, piuttosto, la forma moderna (*Bidda*)*sòrris*, così determinata morfologicamente, il riflesso diretto, *sic et simpliciter*, della voce semitica. Eppure avrebbe potuto insegnargli qualcosa la vicenda, a lui ben nota, di *Sorra*, il nome di un centro dell’antico Giudicato di Torres nei pressi di Borutta (SS), sede di diocesi sino al 1503/1505, citato in questa forma nei documenti più antichi, che successivamente assunse la forma *Sorres*, sì che, ad esempio, *scu. Petru de Sorra* della scheda 284 del *Condaghe di San Pietro di Silki* diventa *San Pietro di Sorres*, titolo della stupenda chiesa romanica<sup>71</sup>, edificata tra il XII e il XIII secolo, già cattedrale dell’antica diocesi, dal 1894 dichiarata monumento nazionale. Non meno esemplificativo di questa trasformazione (*Sorra* > *Sorres*) è il fatto che la raccolta degli atti riguardanti le ordinanze vescovili e le deliberazioni del capitolo diocesano relative agli anni 1422-1505, pervenutaci in un manoscritto coevo redatto in lingua logudorese, sia identificato nella scheda 273 del medesimo come *su Registru de Sorra*, mentre le edizioni moderne, parziali o integrali, a partire da quella dello stesso Spano, si riferiscono a esso impiegando sempre la forma *Sorres*<sup>72</sup>. Come è evidente, il nome *Sorra*, difficilmente separabile da toponimi ritenuti di origine paleosarda in ragione del suffisso terminale, come *Sorra*i e *Sorrui* (pertinenti a villaggi scomparsi, il primo vicino a Neoneli e il secondo a pochi chilometri da Muravera, tutti e tre, al pari di *Sorres*, ricondotti dallo Spano, manco a dirlo, al fenicio *tsor/tzor* ‘fortezza, fortino’<sup>73</sup>), ormai privo di significato lessicale per la comunità linguistica che lo utilizzava, fu assimilato

<sup>71</sup> Così R. SERRA, *La Sardegna*, Italia Romanica n. 10, Milano, Jaca Book, 1988, pp. 304 s.

<sup>72</sup> G. SPANO, *Notizie storico-critiche intorno all’antico episcopato di Sorres ricavate da un autografo manoscritto del sec. XV*, Cagliari, Tip. A. Timon, 1858; A. SANNA, *Il codice di San Pietro di Sorres. Testo inedito logudorese del sec. XV*, Cagliari, Regione autonoma della Sardegna, 1957; S.S. PIRAS, G. DESSI (edd.), *Il Registro di San Pietro di Sorres*, introduzione di R. TURTAS, Cagliari, Centro di Studi Filologici Sardi - Cuccu, 2003.

<sup>73</sup> G. SPANO, *Vocabolario sardo geografico*, cit., p. 109.

per attrazione paretimologica all'appellativo *sòrre* 'sorella', flesso al plurale, e dunque *Sòrres*, perché la *-a* di *Sorra* fu conguagliata, sotto il profilo semantico e funzionale, ai resti di plurali neutri in *-a* conservatisi come singolari collettivi, quali log. *kòrra* 'le corna dei buoi' < lat. *corn(u)a*, log. *kídza* 'ciglia' < lat. *cilia*, log. *ǵúa* 'moltitudine di buoi' < lat. *iuga*, ecc.<sup>74</sup>.

La figura di Giovanni Spano rimane in campo agli effetti degli studi attorno al nome del paese di Villasor anche in relazione alle problematiche di carattere onomastico e topografico riguardanti una mensola di marmo recante un'epigrafe medioellenica che il Canonico ricevette da Giuseppe Pasquale Casano, parroco di Samassi (1844-1851) e in precedenza (dal 1832) provicario di Villasor, e che in seguito lo stesso Spano donò al Regio Museo di Antichità di Cagliari, unitamente ad altri pezzi della sua notevole raccolta archeologica personale. Nel relativo Catalogo di accompagnamento lo Spano chiarisce che il reperto marmoreo, della cui iscrizione fornisce una lettura e un'interpretazione approssimative (p. es. *ϞΩPHIKA*, tradotto 'Sofia', al posto del corretto *ϞΩPHKA* 'Sorica'), è una «stela trovata in Villasor nel 1844 insieme a due altre che ne possiede il R. Museo», precisando che «[i]n vicinanza a Villasor esisteva una chiesa di cui ora 20 anni, si vedevano le rovine, dedicata a Santa Sofia. La tradizione è che v'esistesse un monastero di Benedettini, che noi crediamo meglio fossero monaci d'Oriente. Dono del fu Sac. G. Casano, vicario di Samassi»<sup>75</sup>. Gli altri due marmi epigrafici medioellenici già posseduti dal R. Museo, cui si riferisce lo Spano dandoli per provenienti anche essi da Villasor, sono quello, datato alla fine del X secolo, in cui sono nominati, con una invocazione al Signore perché si ricordi di loro, Torcotorio e Salusio, definiti "nobilissimi arconti", e Ortzoccor, probabilmente un membro della famiglia giudicale, e un'altra mensola epigrafica, in tutto simile a quella posseduta dallo Spano, e che faceva coppia con essa, probabilmente nel protiro della metà del X secolo di una chiesa mediobizantina, con funzione di mensola-architrave, infissa nel muro al pari dell'altra, con pilastri e capitelli di sostegno, ai fianchi di una porta architravata a formare una sorta di breve portico, forse voltato a botte<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> Cfr. M.L. WAGNER, *Flessione nominale e verbale del sardo antico e moderno*, in «L'Italia Dialettale», XIV, 1938, pp. 93-169: 104 s.

<sup>75</sup> G. SPANO, *Catalogo della raccolta archeologica sarda del can. Giovanni Spano da lui donata al Museo d'Antichità di Cagliari*, Parte Prima, Tip. A. Timon, 1860, p. 96.

<sup>76</sup> Cfr. R. CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, Poliedro, 2000, pp. 216 s.; ID., *La decorazione architettonica e l'arredo liturgico in marmo*, in S. ANGIOLILLO ET AL., *La Sarde-*

Fu Celestino Cavedoni a rendersi conto per primo che le due mensole recano inciso un testo unitario, contenente l'invocazione di aiuto rivolta al Signore da *Unuspiti* (*OYNOYCPHTH*) e dalla consorte *Sorica*, che si professano suoi umili servi<sup>77</sup>. L'iscrizione, che ha carattere dedicatorio, ricorda i due coniugi, esponenti dell'aristocrazia locale verosimilmente vicini alla famiglia giudiciale, fondatori o patroni della chiesa di cui faceva parte il protiro abbellito dai marmi epigrafici, o munifici donatori di arredi architettonici e corredi liturgici marmorei, oppure tumulati in un sepolcro monumentale all'interno della struttura chiesastica, di cui avrebbero finanziato il restauro, a seconda delle varie interpretazioni sin qui avanzate in via di ipotesi.

Poiché, come vedremo tra breve, il toponimo *Villasor* è stato etimologicamente connesso con il nome personale femminile *Sorica* della suddetta epigrafe medioellenica in forza della specifica relazione che, stando alle affermazioni dello Spano, riprese dal Cavedoni, sembrerebbe associare l'iscrizione stessa al paese di Villasor, è utile approfondire la discussione sviluppatasi nel corso degli studi attorno alla precisa ubicazione del luogo di rinvenimento di questo reperto archeologico. Infatti, se lo Spano lascia intendere che il marmo epigrafico contenente l'iscrizione di Sorica, da lui confusa con Sofia, fu prelevato dai ruderi della chiesa di Santa Sofia «in vicinanza a Villasor», tutti i dati (archivistici, toponomastici e archeologici) di cui si dispone al riguardo inducono invece a individuare l'ubicazione di questa chiesa nell'agro di Decimoputzu, paese confinante con Villasor. In

---

*gna romana e altomedievale. Storia e materiali* (Corpora delle antichità della Sardegna), Sassari, Carlo Delfino editore, 2017, pp. 305-314: 310; V. CARTA, *Studio preliminare sulla committenza artistica femminile nella Sardegna tra X e XI secolo*, in «Mayurqa», 3, 2021, pp. 34-47: 38-41.

<sup>77</sup> C. CAVEDONI, *Annotazioni al fascicolo II del volume IV del Corpus inscriptionum graecarum contenente le iscrizioni cristiane*, Modena, Tip. degli eredi Soliani, 1860, p. 31; ID., *Annotazioni al Catalogo della raccolta archeologica sarda del can. Spano*, in «Bullettino Archeologico Sardo», VI, 1860, pp. 75-77; ID., *Congetture intorno a due mensole portanti iscrizioni greche trovate in Villasor*, in «Bullettino Archeologico Sardo», VI, 1860, pp. 104-106; ID., *Dichiarazione di altre due mensole sarde con epigrafi greche*, in «Bullettino Archeologico Sardo», VI, 1860, pp. 134-136. Sull'iscrizione, oltre al contributo di A. Taramelli citato più avanti, cfr. in particolare L. PANI ERMINI, M. MARINONE (edd.), *Museo archeologico nazionale di Cagliari - Catalogo dei materiali paleocristiani e altomedievali*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato-Archivi di Stato, 1981, p. 52, nn. 83-84; A. GUILLOU, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Rome, École Française de Rome, 1996, p. 241, n. 226; R. CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, cit., pp. 216 s.; ID., *L'epigrafia greca medievale in Sardegna: a margine del libro di André Guillou*, in A.M. CORDA (ed.), *Cultus splendore. Studi in onore di Giovanna Sotgiu*, cit., I, pp. 347-372: 354 s.

effetti, tra le rendite della Mensa Arcivescovile di Cagliari relative alla villa di *Deximo Pupus* (cioè Decimoputzu), un inventario del 1365 elenca quelle provenienti da possessi confinanti con la *terra* o *casa de Santa Suphia*<sup>78</sup>, di cui la toponomastica conserva traccia nel microtoponimo *Santa Assuina*, forma dialettale di Santa Sofia, nel territorio di Decimoputzu, a ca. 4 km a nord-ovest dal centro abitato<sup>79</sup>. Se si erano ridotti a «poche pietre» i resti di ruderi che fu possibile rinvenire più di quaranta anni fa in tale località<sup>80</sup>, dove però ancora nel primo decennio del Novecento furono raccolti frammenti architettonici mediobizantini di raffinata fattura<sup>81</sup>, ben più consistenti sono quelli rilevati a poca distanza nel sito *sa Fraighedda*, letteralm. ‘il piccolo edificio’, che ha restituito tracce attribuite a un insediamento romano e medievale<sup>82</sup>, di cui si è prospettata l’associazione con la chiesa stessa di Santa Sofia. Anche Antonio Taramelli localizza nel territorio di Decimoputzu i ruderi della chiesa di Santa Sofia, da cui proverrebbe, d’accordo con lo Spano, l’iscrizione di *Unuspiti* e *Sorica*, ma per conciliare questo dato con l’ubicazione dichiarata dal Canonico «in vicinanza a Villasor», ne parla come di un sito tra Decimoputzu e Villasor<sup>83</sup>, anche se, forse, nell’adottare Villasor come punto di riferimento per dare un’idea della situazione topografica delle rovine pertinenti alla distrutta chiesa di Santa Sofia, il canonico Spano fu influenzato dal fatto che il marmo con l’iscrizione di *Sorica* gli fu donato dal provicario di quel paese. Secondo un’altra teoria, invece, lo Spano avrebbe fatto confusione, perché il frammento epigrafico in questione proverrebbe dalla chiesa di Santa Maria di Gippi a Villasor, attestata sin dal 1089-90, e non dalla distrutta chiesa di Santa Sofia, che oltre ad appartenere a Decimoputzu, sarebbe stata una chiesa filiale inclusa nell’abi-

---

<sup>78</sup> Cfr. A. BOSCOLO, *Rendite ecclesiastiche cagliaritane nel primo periodo della dominazione aragonese*, in «Archivio Storico Sardo», XXVII, 1961, pp. 1-62: 46 s.

<sup>79</sup> Cfr. A. TERROSU ASOLE, *Le sedi umane medioevali nella curatoria di Gippi (Sardegna sud-occidentale)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1974, pp. 85, 80, fig. 2.

<sup>80</sup> A. TERROSU ASOLE, *ibidem*.

<sup>81</sup> A. TARAMELLI, *Decimoputzu. Iscrizioni bizantine della distrutta chiesa di Santa Sofia*, in «Notizie degli Scavi di Antichità comunicate all’Accademia dei Lincei», Supplementi, 1906, pp. 132-135: 135, contribuito confluito in A. TARAMELLI, *Di alcuni monumenti epigrafici bizantini della Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», III, 1907, pp. 72-117: 79-81.

<sup>82</sup> Cfr. A. DIANA, *Esplorazione archeologica nel Campidano (Decimoputzu-Samassi-Serramanna-Serrenti-Villasor)*, in «Studi Sardi», XVI, 1958-59, pp. 316-349: 328; G. UGAS, *Le tombe dei guerrieri di Decimoputzu*, Cagliari, Edizioni Della Torre, 1990, pp. 41 s.

<sup>83</sup> A. TARAMELLI, *Decimoputzu. Iscrizioni bizantine della distrutta chiesa di Santa Sofia*, cit.

tato e non già una chiesa rurale<sup>84</sup>. I termini della questione sono stati esaurientemente esaminati da Roberto Coroneo<sup>85</sup>, il quale, nell'impossibilità di districare l'ingarbugliata matassa, dovendo indicare la provenienza dell'iscrizione, alla fine opta per la soluzione di rimandare genericamente ai «ruderì di una chiesa tra Villasor e Decimoputzu», evitando di individuare più precisamente l'edificio di culto con il titolo di Santa Sofia<sup>86</sup>.

È chiaro che l'impossibilità di provare lo specifico legame di *Unuspiti* e *Sorica* con il villaggio di Villasor, indebolisce inevitabilmente, a prescindere da qualsiasi altra considerazione, un tentativo di ricondurre il nome di questo paese all'antroponimo femminile *Sorica*, come ha fatto nel 1949 Giandomenico Serra<sup>87</sup>, linguista ben noto per i suoi studi di onomastica<sup>88</sup>, il quale si è sforzato di dare veste storicamente e linguisticamente più accettabile all'etimologia fenicia dello Spano, che peraltro non cita ma da cui dipende palesemente. Infatti, dopo aver ricordato l'iscrizione di *Unuspiti* e *Sorica*, «fondatori o patroni della chiesa di Villasor», egli afferma che il nome di *Sorica* «risale al nome libico *Sorica*, di una cristiana menzionata su un titolo di Cartagine (*CIL*, VIII, 25286, cfr. *CIL*, VIII, 13952), imparentato cogli altri nomi pur essi libici di *Soricus*, *Soricio*, derivati dalla voce *Sor*, nome fenicio di *Tyr* (Gsell, *Hist. anc. de l'Afrique du Nord*, I, p. 375). Il nome stesso della "villa": *Villasor*, in cui *Sorica* fonda o patrona la chiesa di Santa Sofia, illumina a sufficienza le origini del nome di *Sorica*, che, riprodotto, forse, da secoli nella tradizione familiare onomastica, si richiamava coscientemente all'etimo della città di Tiro, all'antica fenicia *Sor*, imposto dagli antenati di *Sorica* alla villa stessa da loro fondata, forse, e così denominata per una sorta di conguaglio con la tradizione familiare del nome personale di *Sorica*».

Al Serra va indubbiamente riconosciuto il merito di aver evidenziato per primo la relazione del nome personale *Sorica* con l'onomastica romana dell'Africa. Infatti, lo studio più recente sull'argomento elenca 9 attesta-

---

<sup>84</sup> Cfr. F. VIRDIS, *Considerazioni storiche su: La chiesa bizantina di S. Maria di Gippi (Villasor)*, Cagliari 1996.

<sup>85</sup> R. CORONEO, *Scultura medio bizantina in Sardegna*, cit., pp. 65-67.

<sup>86</sup> R. CORONEO, *Scultura medio bizantina in Sardegna*, cit., p. 216; ID., *L'epigrafia greca medioevale in Sardegna*, cit., p. 354.

<sup>87</sup> G. SERRA, *Nomi personali d'origine greco-bizantina fra i membri di famiglie giudicali e signorili del Medioevo sardo*, in «Byzantion», XIX, 1949, pp. 223-246; 234.

<sup>88</sup> Sui vari contributi di G. Serra nel campo dell'onomastica sarda cfr. l'esauriente resoconto di A. SANNA, *Introduzione agli studi di linguistica sarda*, Cagliari, Regione autonoma della Sardegna, pp. 175-180, 191 s.

zioni di *Sorica*, la maggior parte posteriori al 200 d.C., di cui ben 6 dall'Africa, 1 dalla penisola iberica, 2 da Roma<sup>89</sup>. Tuttavia, *Sorica* non ha alcun rapporto con il nome di Tiro, *S'r* in fenicio e *Tz'or* in ebraico, che significa propriamente 'roccia' – come si ritiene comunemente – in ragione della conformazione rocciosa dell'isola in cui la città fu originariamente edificata e fortificata, ma rientra tra i *cognomina*, diffusi soprattutto nell'Africa romana di età imperiale, tratti da denominazioni di animali, forse con una connotazione vezzeggiativa, come *Asellicus*, *Leonicus*, *Leporica*, *Lupicus*, *Merulicus*, *Mustelica*, *Soricus*<sup>90</sup>. Sia *Soricus*<sup>91</sup> che *Sorica* sono continuati in Sardegna *ab antiquo* rispettivamente nei cognomi *Soricu*<sup>92</sup> e *Sóri-*

---

<sup>89</sup> Cfr. T. NUORLUOTO, *Roman Female Cognomina. Studies in the Nomenclature of Roman Women*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2021, p. 109. Per ricostruire il processo di accrescimento negli anni della documentazione epigrafica relativa all'antroponimo *Sorica* cfr. I. KAJANTO, *Onomastic Studies in the Early Christian Inscriptions of Rome and Carthage*, Helsinki-Helsingfors, Acta Instituti Romani Finlandiae, 1963, p. 63; ID., *The Latin Cognomina*, Helsinki-Helsingfors, Societas Scientiarum Fennica, Keskuskirjapaino, 1965, p. 329; R. ZUCCA, *Testimonianze paleocristiane*, in M. KHANOUSSI, A. MASTINO (edd.), *Uchi Maius 1. Scavi e ricerche epigrafiche in Tunisia*, Sassari, Edes, 1997, pp. 345-355: 352, 355; A. IBBA (ed.), *Uchi Maius 2: le iscrizioni*, Sassari, Edes, 2006, p. 621; H. SOLIN, *Analecta Epigraphica CCLXXII-CCLXXXV*, in «Arctos», 46, 2012, pp. 193-237: 214.

G. SPANO, *Iscrizioni antiche*, in «Bulettno Archeologico Sardo», VI, 1860, p. 187, riporta l'iscrizione *Hic bone memorie iacet / Sorica qui vixit an. plm / LX. Requiebit in pace sub d. XVII Kal. Nobimbr.*, che sarebbe stata scoperta nella Basilica di San Saturnino a Cagliari secondo quanto riferisce Juan Francisco Carmona, che ne trascrisse il testo nel manoscritto autografo delle sue *Alabanzas de los Santos de Serdeña compuestas y ofrecidas a honra y gloria de dios y de sus santos año 1631*, Biblioteca Universitaria di Cagliari, S.P. 6, 2, 31, f. 40. All'epoca C. Cavedoni aveva già letto correttamente l'iscrizione di *Unuspiti* e *Sorica*, sì che lo Spano poteva affermare che «[q]ui abbiamo un nome che viene ricordato in una mensola greca di Villasor (Bulet. an. VI, pag. 105); ma la differenza è che su quella comparisce donna ed in questa, a vece, uomo. Per la qual cosa il *QUI* di questa lapide dev'essere un errore in vece di *QUE*».

<sup>90</sup> Cfr. l'elenco completo aggiornato di queste formazioni, con il numero delle singole attestazioni, in T. NUORLUOTO, *Roman Female Cognomina*, cit., p. 108.

<sup>91</sup> Il *cognomen Soricus*, che F. VATTIONI, *Appunti africani*, in Y. LE BOHEC (ed.), *L'Afrique, la Gaule, la Religion à l'époque romaine. Mélanges à la mémoire de Marcel Le Glay*, Bruxelles, Latomus, 1994, pp. 34-45: 43, considera un calco sul punico 'kbr topo', è anche il nome di un martire africano, attestato per la *Mauretania* dal *Martyrologium Hieronymianum* il 24 marzo (*Mart. Hier. VIII kal. April.*), cfr. R. ZUCCA, *Testimonianze paleocristiane*, cit., p. 355, n. 79. Circa la possibilità che *Soricus*, *Sorica* derivino per aplogia da \**Soricicus*, -a, come ipotizza I. Kajanto, cfr. H. SOLIN, *Analecta Epigraphica*, cit., p. 214.

<sup>92</sup> Cfr. P. MERCI (ed.), *Il Condaghe di San Nicola di Trullas*, Sassari, Carlo Delfino editore, 1992, p. 38, schede 3.1 e 5.3, in cui è nominato un certo *Dorbeni Soricu* in relazione al possesso e alla compera di una vigna a *Semeston* (l'attuale *Semèstene*, SS).

ga<sup>93</sup>, cui corrispondono gli appellativi camp. *sórigu* e *sóriga* 'sorcio grosso' (cfr. centr. *sórike*, log. *sóriga* 'sorcio' < lat. *sorex*, *-ice*)<sup>94</sup>.

Oltre che sul versante fenicio, la ricostruzione prospettata da Giandomenico Serra risente dell'impostazione data dal canonico Spano all'etimologia del poleonimo *Biddasòrris/Villasor* anche nell'assumere a fondamento della sua proposta etimologica *Villasor*, il nome ufficiale del paese, ignorando totalmente la forma dialettale *Biddasòrris*, che neppure è ritenuta meritevole di essere citata, evidentemente perché l'elemento *-sòrris* è considerato nient'altro che l'esito dell'adattamento paretimologico dell'originario *-sor*, giusta la storiella delle due sorelle di cui racconta la tradizione popolare riferita dallo Spano. In effetti che a *-sorris* sia originariamente sotteso un altro nome sottoposto a reinterpretazione paretimologica, è ben possibile (si pensi al caso di *Sorra* > *Sorres* accennato nelle righe precedenti), e, già a prima vista, più probabile dell'ipotesi secondo cui nel racconto delle due sorelle che trovarono rifugio a Villasor, dando il nome al paese, la tradizione popolare conserverebbe il ricordo di sconosciute latifondiste romane, nate dagli stessi genitori, proprietarie della zona in cui sarebbe sorto il paese di *Biddasòrris*<sup>95</sup>.

In realtà, la carenza di documentazione antica rende impossibile qualsiasi forma di ricostruzione della vicenda pregressa dell'elemento *-sòrris* del nostro toponimo che sia minimamente verificabile nella prospettiva metodologica di un'onomastica storica consapevole delle possibilità e dei limiti dei mezzi a sua disposizione. Se, dunque, è preferibile astenersi dal formulare ipotesi tanto astratte quanto sterili per spiegare l'origine di *-sòrris*, pur nel sospetto che vi possa entrare il fenomeno dell'etimologia popolare, ciò che si può fare, innovando rispetto alla modalità di procedere sin qui seguita, è utilizzare la documentazione relativamente meno antica, questa sì disponibile e per un certo arco temporale anche abbondante, per illuminare sotto una diversa luce il tipo di rapporto che lega la forma ufficiale del toponimo, *Villasor*, a quella dialettale, *Biddasòrris*, rapporto che, in realtà, si rivela molto differente e di segno francamente opposto rispetto a quello ricostruito da Giandomenico Serra.

---

<sup>93</sup> Cfr. M. PITTAU, *Dizionario dei cognomi di Sardegna. Origine e significato di 7.500 voci*, III, Cagliari, Società Editrice L'Unione Sarda s.p.a., 2006, p. 215.

<sup>94</sup> Cfr. M.L. WAGNER, *DES. Dizionario Etimologico Sardo*, a cura di G. Paulis, Nuoro, Ilisso, 2008, p. 710.

<sup>95</sup> Cfr. M. PITTAU, *I nomi di paesi città regioni monti fiumi della Sardegna. Significato e origine*, Cagliari, Gasperini editore, 1997, p. 235.

Alla fine del secondo decennio del XIV secolo, quando Villasor fa la sua comparsa nella nostra documentazione, precisamente in un registro delle rendite che il Comune di Pisa ritraeva dalle ville situate in quello che fu il Giudicato cagliaritano, il paese si chiamava semplicemente *Sorris*<sup>96</sup> e il toponimo si conserva in questa forma almeno sino alla metà del Cinquecento, come testimonia eloquentemente, tra l'altro, la carta geografica della Sardegna acclusa da Sigismondo Arquer alla sua *Sardiniae brevis historia et descriptio*, ove figura la scritta *Sorris* sotto la rappresentazione schematica della casa-forte fatta erigere a Villasor da Giovanni Civiller, che nel 1414 ottenne in feudo l'ex curatoria di Gippi, cui apparteneva il nostro villaggio. Sulla rispondenza della forma *Sorris* a quella in uso all'epoca assicura l'avvertenza contenuta in un riquadro al margine destro della carta: «*Nomina ista omnia noua sunt et usitata nunc in Sardinia. Si diligens lector uoluerit nomina antiqua etiam scire, tabulam Ptolomei cum hac conferat ac rem apertam habebit*»<sup>97</sup>. Trascorsi alcuni decenni, davanti al nome *Sorris* si aggiunse l'appellativo *Villa*, come avremo modo di constatare fra breve. Per il resto, dalla seconda metà del Cinquecento alla seconda metà del Seicento, è possibile seguire quasi passo passo l'evoluzione del toponimo attraverso uno spoglio degli atti dei Parlamenti del Regno di Sardegna, dal momento che in questo spazio di tempo i membri della famiglia Alagon, possessori del feudo di Villasor, interpreti di una linea politica di assoluta fedeltà alla Corona, svolsero tradizionalmente il ruolo di "prima voce" dello Stamento militare, che era composto dai feudatari, dai nobili e dai cavalieri ereditari, e dunque essi sono citati frequentemente, normalmente con il titolo nobiliare, contenente il riferimento al nome della contea (dal 1537) e poi (dal 1594) del marchesato in loro possesso.

Prima di addentrarci nello specifico esame dei suddetti materiali documentari è utile ricordare che l'istituzione parlamentare, introdotta in Sardegna dai conquistatori catalano-aragonesi, era esemplata sul modello delle *Corts* del Principato di Catalogna, così che, nell'isola, come in genere nei regni della Corona di Aragona, la lingua ufficiale era e continuò a restare a lungo il catalano. Infatti, nei verbali delle sedute, mentre al latino è riservata per lo più la parte relativa ai rituali parlamentari e alla componente formula-

---

<sup>96</sup> Cfr. F. ARTIZZU, *Il registro n. 1352 dell'Archivio di Stato di Pisa (Opera del Duomo)*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», Nuova Serie, vol. VI, Parte II, 1982, pp. 6-93: 78. Per le altre fonti documentarie cfr. A. TERROSU ASOLE, *Le sedi umane medioevali nella curatoria di Gippi*, cit., pp. 12-16, 120 s.

<sup>97</sup> S. ARQUER, *Sardiniae brevis historia et descriptio*, in S. MÜNSTER, *Cosmographiae universalis Lib. VI*, II, Basileae, apud Henrichum Petri, pp. 242-250: 243.

re, la lingua catalana, che ovviamente dominava la scena nei secoli XIV-XV, continua a essere usata prevalentemente rispetto a quella castigliana per tutto il Cinquecento, in piena epoca spagnola. Soltanto a partire dal Parlamento celebratosi negli anni 1641-1643, i rapporti quantitativi tra le due lingue s'invertono, dopo che nel periodo precedente l'impiego del castigliano era andato progressivamente guadagnando terreno. Ad ogni modo è significativa la circostanza per cui nell'ultimo Parlamento del periodo spagnolo, quello del 1698-1699, anche se la lingua più usata nel verbale degli atti parlamentari è lo spagnolo, tuttavia le lettere di convocazione, firmate dal viceré, sono redatte in catalano, ed è frequente la commistione dei due idiomi iberici in varie parti del verbale<sup>98</sup>.

Fatta questa premessa, se consideriamo il Parlamento del 1573-1574, notiamo che Giacomo di Alagon nella stragrande maggioranza dei casi, a partire dal testo della lettera di convocazione del 3 aprile 1573<sup>99</sup>, figura come *spectable don Jaime de Alago comte de Sorris* e nelle sezioni del verbale in lingua latina come *spectabilis don Jacobus de Alagó comes de Sorris*<sup>100</sup>. Tuttavia, in una occorrenza nella quale è omissso il titolo di conte, nel verbale in latino del 6 luglio 1574, appare la dizione *don Jacobo de Alagón ville Sorris*<sup>101</sup>. Egualmente nella notifica dell'avvenuta consegna delle lettere di convocazione a Giacomo di Alagon da parte di un messo reale si legge: *Vuy en Vila Sorres a 16 de abril 1573 per lo magnifich mossen Gabriel de Mesa porter real son estades presentades dos lletras al molt illustre senyor comte de Sorres*

---

<sup>98</sup> Cfr. G. PAULIS, *L'impiego orale del sardo come espressione di dissenso politico nelle adunanze parlamentari della Sardegna spagnola*, in P. SERRA, G. MURGIA (edd.), *Balaus annus et bonus. Studi in onore di Maurizio Viridis*, Firenze, Franco Cesati editore, 2019, pp. 295-305: 295-297.

<sup>99</sup> Cfr. L. ORTU (ed.), *Il Parlamento del viceré Giovanni Coloma barone d'Elda (1573-1574)*, I, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 2005, p. 272, doc. n. 3. Giova ricordare che nel 1571 l'algherese Antonio Lo Frasso, autore de *Los diez libros de Fortuna de Amor*, opera citata da Cervantes nel *Don Chisciotte*, dedicò proprio al *conde de Sorris* una raccolta di sentenze morali e avvertimenti, intitolata *Los mil y dozientos consejos y avisos discretos sobre los siete grados y estamentos de nuestra humana vida, para bivar en servicio de Dios, y honra del Mundo, y en el principio del presente el verdadero discurso de la vitoria que N.S. Dios ha dado al Sereniss. Don Juan d'Austria contra l'armada Turquesa. Dirigido el discurso al Muy Illustre conde de Sorris, y los co[n]sejos a dos Hijos del Autor. Compuosto por Antonio de lo F[r]asso, Militar sardo de la ciudad de Lalguer*, Barcelona, Tip. J. Cortey-P. Melo, 1571.

<sup>100</sup> Cfr. L. ORTU (ed.), *Il Parlamento del viceré Giovanni Coloma barone d'Elda*, cit., I, p. 281, doc. n. 10.

<sup>101</sup> Cfr. L. ORTU (ed.), *Il Parlamento del viceré Giovanni Coloma barone d'Elda*, cit., II, p. 748, doc. n. 269.

[...], ove si riscontra la copresenza di *Vila Sorres* e del semplice *Sorres* e ove è da notare l'impiego della variante arcaizzante o logudoresizzante *Sorres*<sup>102</sup>, ormai da molti secoli sostituita nella pronuncia corrente da *Sorris*. Meno probabile è che la forma *Sorres* in luogo di *Sorris* sia dovuta a un'interferenza con la desinenza di plurale in *-es* dei temi catalani femminili in *-a*, giacché il notaio che redige l'atto è un sardo, *Sebastia Usai escrivà de la cort*<sup>103</sup>.

Anche il Parlamento del 1592-1594, presenta uno stato di cose analogo. Giacomo di Alagon è nominato regolarmente come *spectable don Jaime de Alagon comte de Sorris* (così, p. es., nella lettera convocatoria del 5 maggio 1593)<sup>104</sup> e *spectabilis Iacobus de Alagon, comes de Sorris* (così, p. es., nell'atto del 12 luglio 1593)<sup>105</sup>. Tuttavia, nel verbale che dà conto della consegna delle lettere di convocazione a Giacomo di Alagon e al figlio Martino per mano di Anthonio Sanremo, *alguazil real*, il 16 maggio 1593, mentre per quanto riguarda Giacomo sta scritto: *A 16 dit en Tregenta. Al spectable don Jaime de Alagon, comte de Sorris*, la notazione concernente Martino reca: *Dicto die en Vila Sorris. Al noble don Martin de Alagon, ab sa lletra*<sup>106</sup>.

Un significativo cambiamento interviene, invece, già nel Parlamento del 1602-1603, quando oramai il rappresentante della famiglia Alagon (a far data dal 19 novembre 1594) si fregiava del titolo marchionale. La lettera di convocazione per Martino di Alagon del 12 dicembre 1601 risulta indirizzata a *Illustre don Martin de Alagon marques de Villasor, amat de sa Magestat*<sup>107</sup> e l'espressione *marques de Villasor/Vilasor* (o *marchio de Villasor/Villa Sor/Vilasor*) occorre numerose altre volte, in alcuni casi in alternanza con la formula *marques de Vila Sorris/Vilasorris* anche all'interno di uno stesso verbale, come quello del 10 maggio 1602: *lo marques de Vilasorris ha posat desenti-*

---

<sup>102</sup> Cfr. l'uso che ne fa Giovanni Francesco Fara nel penultimo decennio del Cinquecento: I.F. FARAE, *Opera.I. In Sardiniae chorographiam.II. Bibliotheca*, a cura di E. Cadoni, Sassari, Edizioni Gallizzi, 1992, p. 210: *regio partis Hipis [...] ubi est castrum et oppidum Sorres, comitatus titulo a Carolo V anno 1537 decoratum*.

<sup>103</sup> Cfr. L. ORTU (ed.), *Il Parlamento del viceré Giovanni Coloma barone d'Elda*, cit., I, p. 297, doc. n. 18.

<sup>104</sup> Cfr. D. QUAGLIONI (ed.), *Il Parlamento del viceré Gastone de Moncada marchese di Aytona (1592-1594)*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1997, p. 123, doc. n. 2.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 139, doc. n. 13.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 129, doc. n. 3.

<sup>107</sup> Cfr. G. DONEDDU (ed.), *Il Parlamento del viceré Antonio Coloma conte di Elda (1602-1603)*, I, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 2015, p. 120, doc. n. 4.

ment [...] lo desentiment posat por lo marques de Vilasor<sup>108</sup> [...] marques de Vilasorris<sup>109</sup>. Continuano a comparire, anche se meno frequenti, attestazioni della formula *don Martin de Algon marques de Sorris*, come, p. es., nel verbale del 8 giugno 1602<sup>110</sup>.

L'introduzione della variante *Villasor/Vilasor/Villa Sor* nel titolo nobiliare appare, dunque, associata alla elevazione della contea a marchesato ed è impiegata inizialmente in concorrenza con la vecchia titolatura *marques de Sorris*, per poi diventare assolutamente dominante dagli inizi del quarto decennio del Seicento. Così, nel Parlamento straordinario del 1626, mentre la lettera di convocazione del 14 marzo 1626 è indirizzata a *Illustre don Illarion de Alago, marques de Sorris, amat de sa Magestat*<sup>111</sup>, il verbale del 20 aprile 1626, in cui si descrive l'ordine dei posti a sedere nella sala del Parlamento in occasione della cerimonia di apertura dei lavori, si precisa che *a ma esquerra de sa excellencia rapresentan lo Stament militar, lo illustre don Illarion de Alago marques de Vilasor [...]*<sup>112</sup>. Intanto il paese continua a essere chiamato *Vilasorris*, così, p. es., ove si specifica il contributo dovuto da ciascuna "villa" nella ripartizione del donativo: *a Vilasorris y Deximo Putzu por 419 fuegos, 1003 libras, 5 sueldos*<sup>113</sup>.

Per incontrare la forma *Villasor/Vilasor* riferita al paese bisogna arrivare al Parlamento del 1641-1643, allorché il titolo nobiliare si è oramai assestato nella forma *marques de Villasor/Vilasor* (cfr., p. es., la lettera convocatoria del 2 dicembre 1641 indirizzata a *Illustre don Blasco de Alago, marques de Vilasor, conde de Monti Santo*<sup>114</sup>) e si usa pure *Vilasor/Villasor* per indicare il paese di provenienza di alcuni nobili o cavalieri di cui è riconosciuto il diritto di far parte dello Stamento militare: *Salvador Vaca de Villasor y sos fills*<sup>115</sup>; *Agusti Sucharello admitatur, de Vilasor*<sup>116</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 155, doc. n. 20.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 156, doc. n. 20.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 192, doc. n. 39.

<sup>111</sup> Cfr. G. TORE (ed.), *Il Parlamento straordinario del viceré Gerolamo Pimentel, marchese di Bayona (1626)*, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 1998, p. 107, doc. n. 6.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 129, doc. n. 36.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 268, doc. n. 180.

<sup>114</sup> Cfr. G. MURGIA (ed.), *Il Parlamento del viceré Fabrizio Doria duca di Avellano (1641-1643)*, I, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, p. 148, doc. n. 4.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 217, doc. n. 34, 10 febbraio 1642.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 242, doc. n. 42, 6 marzo 1642.

Il sopravvento e la stabilizzazione della forma *Villasor/Vilazor/Vila Sor* come designazione del paese è dimostrata dalla documentazione contenuta negli atti dei successivi Parlamenti. Per esempio, nel verbale del Parlamento del 1677-1678 relativo ai calcoli per la ripartizione del donativo, l'elenco dei paesi contributori appartenenti al Marchesato di Villasor è il seguente: *Marquesado de Villa Sor: Villa Sor, Deximo Putzo, Villa Ermosa*<sup>117</sup>. Elenco confermato in questa forma nel Parlamento del 1698-1689<sup>118</sup>, ove *Vila Sor* compare anche come residenza dei militari di quel paese ai quali andranno recapitate le lettere di convocazione al Parlamento<sup>119</sup>. Ciò che si ripete puntualmente nel verbale del Parlamento del 1698-1699, che dà atto dell'avvenuta consegna delle lettere di convocazione ai militari di Villasor: *Las dels militars de Villa Sor se es entregada [...]*<sup>120</sup> e contiene pure l'espressione *en la villa de Villa Sor*<sup>121</sup>, da cui si ricava chiaramente che, al di là della separazione grafica dei due componenti del toponimo, *Villa Sor* costituisce un'unità inscindibile nel formare il nome del paese.

Questo insieme di dati dimostra con ogni evidenza che, contrariamente all'opinione di Giandomenico Serra, il nome *Villasor* non ha nulla di antico e tanto meno di fenicio, ma è un'innovazione insorta agli inizi del XVII secolo a partire dalla forma assunta dal titolo nobiliare degli Alagon, che, con l'elevazione del loro feudo da contea a marchesato, hanno "ispanizzato" il nome dello stesso, trasformando *Villasorris* in *Villasor*. Scopo di siffatto adeguamento era quello di significare anche sul piano linguistico l'accresciuta importanza dei propri possedimenti, sottoponendo il nome sardo del feudo allo stesso processo di assimilazione che la lingua dominante – il catalano e il castigliano – riservava ai centri di maggiore importanza, per cui *Callari* (cioè Cagliari) diventa *Callar/Caller, Sassari : Sasser*,

---

<sup>117</sup> Cfr. G. D'AGOSTINO (ed.), *Il Parlamento del viceré Francesco di Benavides conte di Santo Stefano (1677-1678)*, II, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 2014, p. 799, doc. n. 189, 1 giugno 1678.

<sup>118</sup> Cfr. F. FRANCONI (ed.), *Il Parlamento del viceré Nicola Pignatelli duca di Monteleone (1688-1689)*, II, Cagliari 2015, p. 876, doc. n. 313, 24 giugno 1688. L'unica differenza, puramente grafica, riguarda *Villa Hermosa* e non *Villa Ermosa*.

<sup>119</sup> Cfr. F. FRANCONI (ed.), *Il Parlamento del viceré Nicola Pignatelli*, cit. I, p. 225, doc. n. 30, 10 novembre 1677.

<sup>120</sup> Cfr. G. CATANI, C. FERRANTE (edd.), *Il Parlamento del viceré Giuseppe de Solís Valderábano conte di Montellano (1698-1699)*, I, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, p. 243, doc. n. 51, gennaio 1698.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 244, doc. n. 55, 27 gennaio 1698.

*Aristanis/Oristanis* : *Oristayn/Oristan*, *Logudoro* : *Lugudor*, *Cularis* (il nome sardo di Cuglieri): *Cullar/Culler*, *Othieri* (cioè Ozieri) : *Ocier*, ecc. Illustra bene la dinamica sociolinguistica che si trova alla base di questo fenomeno il confronto del differente trattamento riscontrabile in due poleonimi di aspetto simile, *Othieri* (Ozieri) e *Ortuerei*. Mentre il primo, relativo a un centro che fece parte del grande feudo concesso nel 1421 a Bernardo Centelles e divenne la residenza stabile del vescovo di Bisarcio, figura come *Ocier* nel verbale in lingua catalana del Parlamento del 1631-1632<sup>122</sup>, il secondo, relativo a un villaggio del Mandrolisai di minore rilevanza storica, rimane immutato, conservando la forma *Ortuerei*, in un altro verbale del medesimo Parlamento<sup>123</sup>. Sul piano formale la riduzione di *Villasorris* a *Villasor* attestata ai primi del Seicento è simile a quella di *Cularis* a *Cullar/Culler*, a prescindere dal fatto che nel catalano in uso al tempo in cui il paese di Villasor, allora chiamato *Sorris*, fu concesso in feudo a Giovanni Civiller la parola corrente per 'sorella' suonava *sor*<sup>124</sup>, in seguito sostituita da *germana* per influsso del castigliano<sup>125</sup>.

Una vicenda analoga a quella qui descritta per *Villasor* si è ripetuta nello stesso torno di tempo per il poleonimo *Villamar*. Il villaggio della Marmilla così denominato si chiamava *Mara Arbarei* (più anticamente *Maara Barbarachesa*) quando il feudo di cui faceva parte, già appartenente agli eredi di Gherardo Dedoni, fu venduto all'asta e acquistato da Pietro Aymerich nel 1480. Attorno alla metà del Seicento il feudo fu elevato a contea e il titolo comitale spettante agli eredi di Pietro Aymerich per ragioni di prestigio non fece più riferimento a *Mara Arbarei*, ma assunse la forma "ispanizzante" di *conde de Villa Mar*. Successivamente, col tempo, come nel caso di *Villasor*, la forma *Villamar* fu estesa al nome del paese. La fase di passaggio da *Mara Arbarei* a *Villamar* come nome del villaggio è ben documentata da

---

<sup>122</sup> Cfr. G. TORE (ed.), *Il Parlamento del viceré Girolamo Pimentel marchese di Bayona e Gaspare Prieto, presidente del Regno (1631-1632)*, I, Cagliari, Consiglio Regionale della Sardegna, 2007, p. 166, doc. n. 43, -1630.

<sup>123</sup> Cfr. G. TORE (ed.), *Il Parlamento del viceré Girolamo Pimentel marchese di Bayona e Gaspare Prieto*, cit., II, p. 862, doc. n. 555, 20 febbraio 1632.

<sup>124</sup> Cfr. J. TORRUELLA ET AL. (edd.), *Corpus Textual Informatizat del Català Antic*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, <http://www.cica.cat/> (accesso: 16.10.2022), documenta cat. *sor* 'sorella', *sors* 'sorelle' sino alla seconda metà del XV secolo. Ciò significa che all'epoca era possibile istituire l'equivalenza formale e semantica srd. *sòrris* 'sorelle' = cat. *sors*, pl. di *sor*.

<sup>125</sup> Cfr. G. COLÓN, *El lèxic català dins la Romània*, Valencia, Universitat de València, 1993, p. 37.

gli atti del Parlamento del 1688-1689. La lettera convocatoria per il conte è indirizzata *al egregy don Salvador Aymerich conde de Villa Mar*<sup>126</sup>, mentre con riferimento ai cavalieri e alla nobiltà minore si parla di *convocatorias remesas per als militars de la vila de Mara Arbarey*<sup>127</sup>. Tuttavia, quando il notaio e scrivano Salvador Muscas certifica l'avvenuta consegna delle lettere nelle mani dei destinatari elencati nella lista, scrive così: *Lista de las personas militars domiciliats en la villa de Mara Arbarey [...]. Die 19 de novembre 1687 Mara Arbarey [...] y axi mattex, certiffique que en la dita vila de Vila Mar no hi a altra persona militar de poder dar avis*<sup>128</sup>.

10. In conclusione, gli esempi sin qui analizzati provano che non è priva di fondamento l'affermazione di Kurt Baldinger, secondo cui «la onomástica es tal vez la disciplina lingüística más difícil y más peligrosa»<sup>129</sup>, come già sosteneva un altro grande linguista, Jules Vendryes, il quale aggiungeva addirittura che «malgré les tentations qu'elle offre, il faut en détourner les novices, car elle est nuisible à la formation de l'esprit; c'est la plus mauvaise initiation aux recherches linguistiques»<sup>130</sup>. Tuttavia, se si riesce a evitare i tranelli dell'etimologia popolare e si mettono a frutto le conoscenze fornite da altre discipline (geografia, storia, archeologia, filologia, epigrafia, archivistica, ecc.), è possibile arrivare a risultati sicuri, a condizione che si possieda una documentazione seria e ampia, come nel caso del toponimo *Villasor*.

---

<sup>126</sup> Cfr. F. FRANCONI (ed.), *Il Parlamento del viceré Nicola Pignatelli*, cit., I, p. 199, doc. n. 3, 6 novembre 1687.

<sup>127</sup> *Ivi*, pp. 220 s., doc. n. 16, 8 novembre 1687.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 229, doc. n. 24, 19 novembre 1687.

<sup>129</sup> K. BALDINGER, *Etimología popular y onomástica*, cit., p. 29.

<sup>130</sup> J. VENDRYES, *Note sur la toponymie celtique*, in *Recueil de travaux offerts à M. Clovis Brunel par ses collègues et élèves*, III, Paris, Société de l'École des Chartes, 1955, pp. 641-650: 649.

## INDICE

	Pag.	
LUISA D'ARIENZO, <i>Renata Serra</i> .....	1	
MAURO DADEA, <i>Ricordo di Renata Serra</i> .....	» 5	
MAURO DADEA (a cura di), <i>Bibliografia di Renata Serra</i> .....	» 25	
ALDO SARI, <i>Note su una collezione d'arte privata cagliaritana</i> .....	» 39	
PIETRO MELONI, <i>La "colomba" nella storia dell'arte e dell'epigrafia, nella letteratura classica, nella visione biblica e cristiana</i> .....	» 113	
ATTILIO MASTINO, <i>L'amore coniugale nella Sardinia vandala: le roselline di Sitifis e l'erba sardoniana simbolo poetico dell'unione tra Ioannes e Vitula. Nota sui rapporti artistici tra il regno vandalo africano e la più grande delle sue province transmarine</i> .....	» 163	
SIMONETTA ANGIOLILLO, <i>La decorazione musiva della villa marittima di Capo Frasca</i> .....	» 179	
PAOLO BENITO SERRA, <i>Una placca di fibbia del tipo "Ippona" da Orconale - Norbello (OR)</i> .....	» 193	
ALDO PILLITTU, <i>Fili da annodare</i> .....	» 223	
RAIMONDO ZUCCA, <i>Il palacium dotato di (h)ortus della villa Laconi iudicatus Arboree - Osservazioni architettoniche, epigrafiche e storiche</i> .....	» 261	
FRANCO PORRÀ, PIERGIORGIO FLORIS, <i>Nuovo materiale epigrafico di origine tharrensese certa o probabile dal Museo Civico "Giovanni Marongiu" di Cabras (Oristano)</i> .....	» 319	
BRUNO BILLECI, <i>Il tema architettonico della facciata nelle chiese romaniche in Sardegna tra storia e restauri</i> .....	» 341	
EMERENZIANA USAI, <i>L'arte della xilotecnica nella Sardegna antica</i> .....	» 371	

GIANPIETRO DORE, <i>“Orme” dei pellegrini in Sardegna e non solo. Aggiornamenti, integrazioni e altre acquisizioni</i> .....	Pag. 393
MARIA CRISTINA CANNAS, <i>I bassorilievi con scena di caccia con i rapaci e i cani e le epigrafi “† φ (ω?) Magister Bona(n)nus” e “Ioh(ann)i Samar(ajika) · Ioh(ann)e · Marcega · ma(v)[.....]li” della cattedrale di San Pantaleo in Dolianova - Ipotesi di ricerca</i> .....	» 517
GIULIO PAULIS, <i>Inganni e disinganni dell’onomastica storica. Patriga, Sorica e le sorelle</i> .....	» 545





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