







Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Fonti scritte della civiltà mediterranea

Ciclo XXVIII

TITOLO TESI

Parole e immagini nella ritualità della Settimana Santa in Sardegna.

Fonti scritte e sculture lignee nella pratica rituale dell'epoca moderna

(XVII-XVIII secolo)

Settore scientifico disciplinari di afferenza

L-ART/02

Presentata da: Fabrizio Tola

Coordinatore Dottorato Prof.ssa Giovanna Granata
Tutor Prof.ssa Alessandra Pasolini

Esame finale anno accademico 2014 – 2015







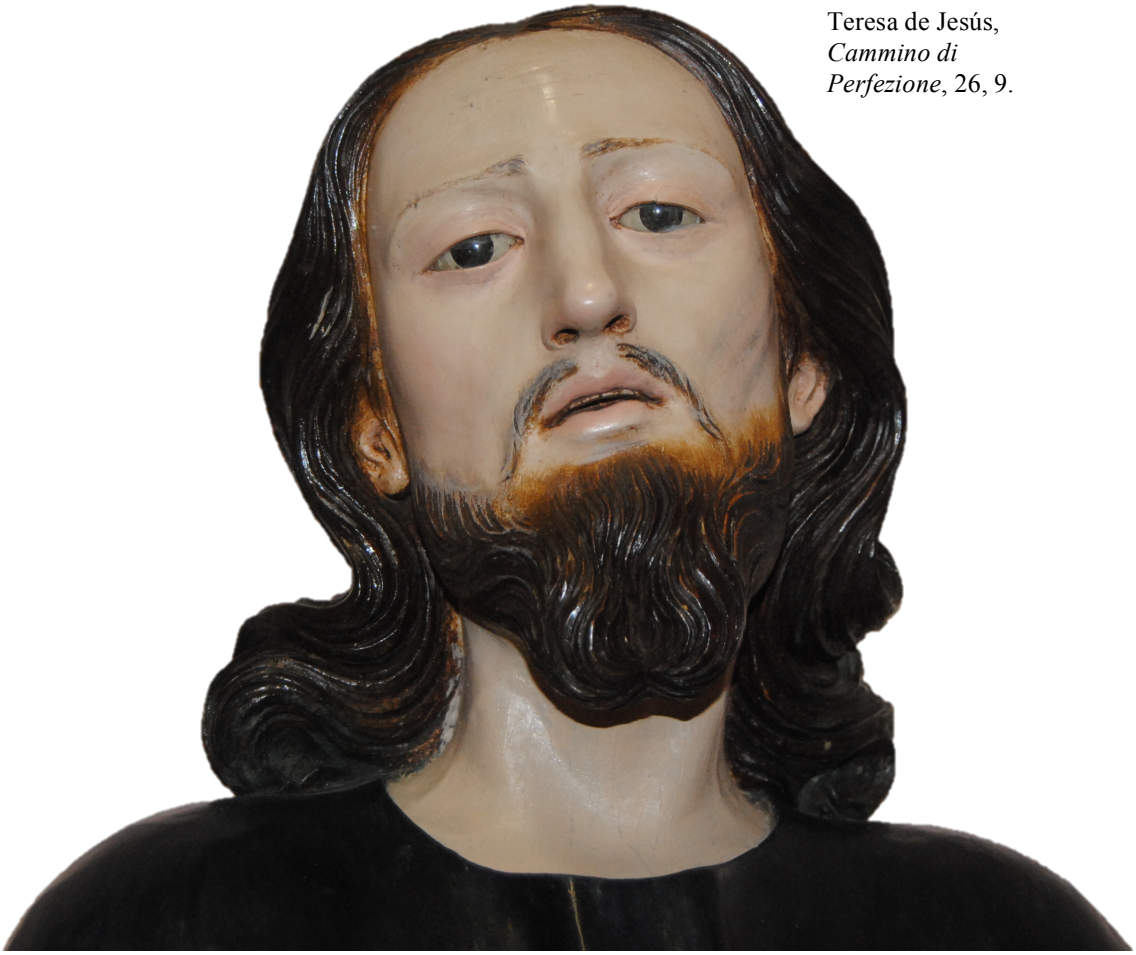



La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Fonti scritte della civiltà mediterranea dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2014/2015 - XXVIII ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività l.3.1 "Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell'ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell'energia e dello sviluppo sostenibile, dell'agroalimentare e dei materiali tradizionali".

Fabrizio Tola gratefully acknowledges Sardinia Regional Government for the financial support of her PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2007-2013 - Axis IV Human Resources, Objective l.3, Line of Activity l.3.1.)

“Miraros ha El con unos ojos tan hermosos y piadosos, llenos de lágrimas, y olvidará sus dolores por consolar los vuestros, sólo porque os vayáis vos con El a consolar y volváis la cabeza a mirarle”

Teresa de Jesús, *Cammino di Perfezione*, 26, 9.



Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Cristo prigioniero*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.

Sommario

INTRODUZIONE

Definizione del tema, limiti cronologici e metodologia di ricerca

Uso delle fonti scritte e obiettivi

Storia degli studi

I. CONSIDERAZIONI PRELIMINARI: L'IMPORTANZA DELL'IMMAGINE SACRA NELLA SARDEGNA DEL XVII E DEL XVIII SECOLO

II. PANORAMA STORICO DELLA SARDEGNA TRA IL XVII E IL XVIII SECOLO: STORIA, VITA RELIGIOSA E DEVOZIONI

II. 1. La Sardegna tra '600 e la prima metà del '700: la storia

II. 2. La vita religiosa nella Sardegna del '600 e della prima metà del '700

II. 3. Il miracoloso nella religiosità sarda del XVII secolo

II. 4. La festa barocca in Sardegna tra sacro e profano

II. 5. Le grandi devozioni per i santi nel XVII secolo

II. 6. La devozione alla Vergine: l'Immacolata e la Sardegna

II. 7. Devozione e festa per i nuovi santi canonizzati nel XVII e XVIII secolo

II. ICONOGRAFIA DELLA PASSIONE: DEVOZIONI E IMMAGINI NELLA SARDEGNA SPAGNOLA

III. 1. Origine dell'iconografia della Passione e il problema della rappresentazione della sofferenza di Dio

III. 2. Il Basso Medioevo e lo sviluppo di una devozione al dolore di Cristo

III. 3. Nuove iconografie del tardo Medioevo presenti anche in Sardegna

III. 4. L'epoca moderna e la diffusione in Sardegna di iconografie iberiche

IV. PAROLE E IMMAGINI NELLA PREDICAZIONE BAROCCA DELLA SETTIMANA SANTA

IV. 1. La forza della parola

IV. 2. Forma e contenuto della predicazione barocca

IV. 3. La parola e l'immagine sacra nella predicazione barocca

V. LA SPIRITUALITÀ FRANCESCANA IN SARDEGNA: PAROLA E IMMAGINI NEL RITO DELLA DEPOSIZIONE

V. 1. La Settimana Santa in Sardegna e le confraternite

V. 2. La spiritualità francescana in Sardegna e le sue devozioni

V. 3. Origine e sviluppo della cerimonia della Deposizione in Sardegna

VI. IL CROCIFISSO DELLA DEPOSIZIONE: LE OPERE

VI. 1. Il XVII secolo: l'importazione campana e l'ambito sardo-napoletano

VI. 2. Il XVII secolo: importazione iberica e produzione sardo-iberica

VI. 3. Il XVIII secolo: l'influsso napoletano nella scultura di Giuseppe Antonio Lonis, produzione locale e importazione da Genova

VII. LA DEVOZIONE AL DOLORE DELLA VERGINE SOTTO LA CROCE: LA *SOLEDAD*

VII. 1. Origine, diffusione e presenza della devozione al dolore della Vergine in Sardegna: la *Soledad*.

VII. 1.2. *Nuestra Señora de la Soledad*: le opere

VIII. PAROLA E IMMAGINI NELLA SPIRITUALITÀ GESUITICA: DEVOZIONE AI MISTERI DELLA PASSIONE.

VIII. 1. La spiritualità gesuitica e la devozione ai Misteri della Passione

VIII. 1.2. I *Misteri*: le opere

APPARATI

APPENDICE
FONTI INEDITE
Testi
Sinodi diocesani

FONTI EDITE

RISORSE
Cataloghi Bibliografici e inventari archivistici
Risorse Informatiche

CARTINE

BIBLIOGRAFIA

INDICE ONOMASTICO

INDICE TOPONOMASTICO

ABBREVIAZIONI

[ACS.B.A.P.S.A.E.CaOr] Archivio Catalogo Sopritendenza Beni Architettonici Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnografici delle Provincie di Cagliari e Oristano
[ACS.B.A.P.S.E.SsNu] Archivio Catalogo Sopritendenza Beni Architettonici Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnografici delle Provincie di Sassari e Nuoro
[AGSP] Archivio Generale Scuole Pie Roma
[APG] Archivio Storico Parrocchiale Guasila
[ARSI] Archivio Storico Gesuiti Roma
[ASASC] Archivio Storico Arciconfraternita della Soledad Cagliari
[ASASCC] Archivio Storico Arciconfraternita del Santo Cristo Cagliari
[ASCA] Archivio di Stato di Cagliari
[ASCC] Archivio Storico Comune di Cagliari
[ASDC] Archivio Storico Diocesi di Cagliari
[ASDO] Archivio Storico Diocesi di Oristano
[ASDS] Archivio Storico Diocesi di Sassari
[ASPSEC] Archivio Storico Parrocchia S. Eulalia Cagliari
[AVDA] Archivio Vescovile Diocesi di Ales
[BCNC] Biblioteca Convitto Nazionale Cagliari
[BNF] Biblioteca Nazionale di Firenze
[BSS] Bibliotheca Sanctorum
[BSTC] Biblioteca San Tommaso D'Aquino Cagliari (Domenicani)
[BUC] Biblioteca Universitaria di Cagliari
[BUS] Biblioteca Universitaria di Sassari
[s.l.] senza luogo
[s.p.] senza pagina

INTRODUZIONE

Definizione del tema, limiti cronologici e metodologia di ricerca

Definizione del tema della ricerca

La tesi dottorale *Parole e immagini nella ritualità della Settimana Santa in Sardegna. Fonti scritte e sculture lignee nella pratica rituale dell'epoca moderna (XVII-XVIII secolo)* è il risultato della ricerca portata avanti nel corso di dottorato in *Fonti scritte della civiltà mediterranea*. Alla base di questa tesi sta un duplice approccio, da un lato allo studio delle fonti scritte sulla ritualità della Settimana Santa, dall'altro l'analisi storico-artistica delle sculture lignee che ne furono le protagoniste. Questa impostazione metodologia cerca di far confluire in un unico studio la ricerca storico-artistica e quella letteraria, seguendo da una parte gli studi di Maria Grazia Scano Naitza, di cui sono allievo, e dall'altra quelli di Giuseppina Ledda, entrambe studiose dell'Università di Cagliari conosciute a livello nazionale e internazionale. Ho voluto intraprendere questo duplice filone di ricerca perché a mio avviso non è stato ancora realizzato uno studio che inserisca all'interno della ritualità della Settimana Santa, la comprensione della funzione della scultura devozionale, se si fa eccezione per il contributo della professoressa Scano Naitza sulla scultura lignea della Passione, utilizzata nei riti della Settimana Santa, presente nel suo importante volume *Pittura e scultura del '600 e del '700* (1991). Infatti, fino ad ora la ritualità della Settimana Santa è stata indagata per lo più dal punto di vista antropologico o etnografico. Importanti risultano a tal proposito gli studi di Maria Margherita Satta[1], Mario Atzori[2] e Mauro Dadea[3]; e in particolare il volume che raccoglie il convegno di studi sulla ritualità della Settimana Santa a cura di Giampaolo Mele e Pietro Sassu, *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale* (1992). Manca però un approccio interdisciplinare, che abbracci lo studio dei testi scritti, delle fonti narrative e archivistiche e quello propriamente storico-artistico, facendoli dialogare tra loro. È questo vuoto, che seppur modestamente, questo lavoro intende parzialmente colmare, tenendo

[1] M. M. SATTA, *La Settimana Santa a Cagliari*, in *Sagre, riti e feste popolari di Sardegna* (a cura di R. COPEZ), Muros 1987; ID, *La religiosità popolare*, in *La società sarda in età spagnola* (a cura di F. MANCONI), Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 174-183.

[2] M. ATZORI, *Lunissanti: Sacra Rappresentazione e tempo di primavera a Castelsardo*, Sassari 1990; ID, *Luni Santu*, in *I Candelieri a Sassari*, *La Settimana santa di Castelsardo* (a cura di G. DEIDDA, A. DELLA MARIA), [s.l] 1987.

[3] M. DADEA, *Misterius: la Settimana Santa a Cagliari*, Cagliari 2008. Ricordo anche i contributi di: M. CARTA, *Cofradias di Orosei: dalle pratiche devozionali interne ai riti solenni della Settimana santa*, Nuoro 2006; R. POLETTI, *La chiesa di San Michele, l'Arciconfraternita del Santo Monte e i riti della Settimana santa ad Iglesias: tra storia, arte e devozione*, Iglesias 2011.

presente quanto sia ancora fortemente radicata in tutta l'isola la ritualità della Settimana Santa. Pur non pretendendo d'essere esaustivo, si tracciano alcune piste di ricerca particolarmente stimolanti, che promettono ulteriori sviluppi futuri.

Limiti cronologici e metodologia di ricerca

Si è scelto di definire i limiti cronologici e di concentrare la ricerca dal principio del XVII secolo fino al primo ventennio del XVIII secolo. L'inizio del '600 è di particolare importanza perché segna il passaggio della fase culturale catalano aragonese, che persisteva dal primo quarto del XIV secolo quando l'isola entrò a far parte dei possedimenti del re d'Aragona (1323-1324 prime conquiste), alla "normalizzazione" linguistica e culturale castigliana, voluta da Filippo II (1527-1598) in tutti i territori del regno. D'altra parte la fine del XVI e soprattutto il principio del XVII secolo è un momento importante perché vede il tentativo da parte dei vescovi locali di attuare i dettami del Concio di Trento (1545-1563) nei diversi ambiti della vita del fedele, con un riguardo particolare al rapporto con l'immagine sacra.
Gli estremi temporali presi come riferimento sono stati il 1611, anno il cui il canonico della cattedrale di Saragozza, Martin Carrillo, nominato da Filippo III (1578-1621) Visitatore generale del Regno di Sardegna, inviò la sua relazione pubblica sullo stato dell'isola al sovrano, e i tumultuosi decenni 1700-1720. In questi anni, a seguito della Guerra di Successione Spagnola (1701-1713/14), dopo un breve interregno austriaco, la Sardegna passò dal dominio spagnolo a quello dei Savoia. Nonostante la cesura storica così profonda la Sardegna conservò lingua, tradizioni, modi di pensare e costumi propriamente iberici per tutto il Settecento. Per questo, quando andrò ad analizzare le sculture lignee, dovrò necessariamente includere opere realizzate anche alla fine del XVIII secolo, che non fanno che ripetere modelli compositivi e formali di fine '600.

Il lavoro è stato organizzato in tre blocchi tematici, cui ho anteposto un capitolo necessario alla comprensione dell'intero argomento, ossia alcune considerazioni preliminari sull'importanza che l'immagine sacra ebbe nella società isolana del XVII e XVIII secolo. Tenendo presente il ruolo fondamentale che l'immagine devozionale aveva nella società del tempo, che in Sardegna si comprende attraverso lo studio delle disposizioni dei sinodi locali, comprendiamo anche il forte legame con la parola sia scritta (testi devozionali o meditativi) che predicata.

La prima parte delinea l'assetto storico-devozionale della Sardegna nei secoli XVII e XVIII, fondamentale per comprendere il contesto in cui s'inseriscono le pratiche rituali e le sculture devozionali oggetto di questo lavoro.
Oltre alle fonti storiografiche tradizionali già edite (G. Aleo, F. Vico, S. Esquirro) e alle numerose pubblicazioni in merito, è stato di fondamentale importanza lo studio delle disposizioni sinodali (inedite) e delle *Relationes ad limina* degli Arcivescovi di Cagliari (pubblicate senza apparato critico da F. Virdis nel 2008). Per poter delineare il particolare aspetto barocco della Sardegna del tempo sono state fonti importanti le relazioni dei festeggiamenti in onore di alcuni santi canonizzati del XVII e XVIII secolo, ancora inedite.
All'interno di questo contesto storico-devozionale si approfondisce la devozione verso la Passione di Cristo, prendendo in esame alcune devozioni di origine iberica presenti in Sardegna nell'epoca barocca, ancora prive di uno studio iconografico. Ho preso in esame l'iconografia del *Jesús recogiendo sus vestiduras*, presente a Cagliari in due tele del Monastero delle monache Cappuccine di Cagliari, e la devozione al *Jesús del Rescate*. Già lo Spano (1861) nel descrivere la chiesa della Vergine della Pietà, annessa al convento delle Cappuccine di Cagliari, lamentava l'impossibilità di chiarire la particolare iconografia di questo Cristo, che legato indossava lo scapolare dell'ordine Trinitario. L'immagine conosciuta in Sardegna semplicemente come Gesù Nazareno, è presente oltre che a Cagliari anche in altri due centri della Sardegna: Aidomaggiore e Pozzomaggiore.

La seconda parte approfondisce l'oggetto della nostra ricerca, evidenziando come proprio nella ritualità della Settimana Santa in Sardegna si attuasse l'unione tra parola e immagine sacra nei due riti tutt'oggi praticanti nell'isola: quello della Deposizione (*Su Scravamentu* in sardo) e la processione dei Misteri. Per comprendere questo fenomeno ho fatto uso di due tipologie di fonti: quelle omiletiche-narrative e quelle archivistiche.
Per prima cosa ho voluto dare una visione generale della questione del rapporto e dell'uso dell'immagine sacra accanto alla parola predicata (Capitolo IV), attraverso l'analisi di alcuni testi omiletici ancora inediti reperti presso le Biblioteche Universitarie di Cagliari e Sassari. Ho potuto prendere visione del patrimonio librario posseduto attraverso la consultazione dei cataloghi del fondo antico, individuando i testi maggiormente diffusi nelle zone di appartenenza al dominio iberico, anche attraverso la comparazione con quanto emerso dalla consultazione del catalogo online della Biblioteca Nazionale di Madrid.

La terza parte intende dimostrare come si applicassero i principi di tale rapporto tra immagine devozionale e parola predicata nel contesto della Settimana Santa, e lo studio critico delle sculture che ne sono le protagoniste.

Per poter rendere più semplice l'esposizione del tema si è voluto suddividere la ricerca in due filoni di spiritualità: francescana e gesuitica. È infatti tenendo presente la portata nell'isola di queste due famiglie religiose che si può comprendere lo sviluppo delle presenti ritualità isolane.

Nell'ambito della spiritualità cristocentrica di S. Francesco d'Assisi (1182-1226), particolarmente devoto all'incarnazione del Salvatore e all'umanità di Gesù possiamo ritracciare l'origine e lo sviluppo della cerimonia della Deposizione. Individuata la capillare presenza dei centri francescani nell'isola[4] si è posto l'accento sull'apporto dato dalla loro spiritualità, anche attraverso la diffusione della devozione alla *Via Crucis* per opera del francescano osservante Salvador Vidal (1581-1647), di origini sarde ma conosciuto in Toscana come Salvatore Vitale. Inoltre si è dimostrato come proprio i Francescani ebbero un ruolo importante nella diffusione della paraliturgia, attestata in diverse chiese appartenenti all'Ordine: sia in Italia, come a Milano nella chiesa di S. Angelo, sia in Terra Santa. Le fonti del XVII secolo, infatti, attestano come già nella Basilica del Santo Sepolcro i Francescani (che ne erano i custodi) erano soliti il Venerdì Santo deporre un simulacro di Cristo dalla croce per poterlo poi, attraverso una solenne processione, simbolicamente seppellire nel Santo Sepolcro. È possibile che, proprio perché il rito veniva celebrato nel luogo più sacro della cristianità, anche localmente i Francescani promossero la celebrazione della funzione. È attestato da diverse fonti come in Sardegna le confraternite della Santa Croce, deputate alla celebrazione del rito, fossero legate alla spiritualità penitenziale prettamente francescana.

Il legame con le forme della Deposizione iberica è attestato invece dalle fonti del XVII secolo soprattutto per la cerimonia del *Devallament* della cattedrale di Maiorca, proprio durante l'episcopato del vescovo Pedro de Alagón y Cardona (1684-1701), originario di

[4] Enumero qui i diversi centri francescani presenti in Sardegna nel XVII e XVIII secolo senza distinguere tra le diverse famiglie dell'Ordine (Minori, Conventuali, Cappuccini) sia maschili sia femminili, unicamente per dare un'idea della massiccia presenza nell'isola. Per un approfondimento si veda la cartina I in appendice con la distinzione tra le diverse famiglie. I Francescani avevano loro sedi a: Cagliari, Iglesias, Oristano, Sassari, Mores, Sorso, San Gavino Monreale, Quartu S. Elena, Fonni, Ittiri, Luogosanto, Alghero, Tempio, Castelsardo, Lanusei, Masullas, Bonorva, Villasor, Barumini, Nuoro, Bolotana, Orani, Ganodi, Genoni, Nulvi, Padria, Sanluri, Santulussurgiu, Bottida, Busachi, Bitti, Calangianus, Ozieri, Ploaghe, Thiesi. G. MANNO, *Storia della Sardegna*, Tomo III, Torino 1826, pp. 423-427; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Roma 1999, pp. 972-973.

Cagliari che già eletto arcivescovo di Oristano, di cui resse la diocesi dal 1672 al 1684, quando fu trasferito alle Baleari[5].

Chiarita l'origine e lo sviluppo del rito della Deposizione, s'intende dimostrare come nella pratica avesse un ruolo importante sia la parola predicata, attraverso lo studio di alcuni sermoni sul tema della Deposizione, sia l'immagine scolpita (Crocifisso della deposizione), in una inscindibile unione.

La stessa diffusione del rito in tutta l'isola è attestata per il grande numero di Crocifissi con le braccia mobili tutt'oggi conservati. Per comprendere l'entità di queste opere la ricerca si è bastata sulla consultazione delle schede di catalogo delle Soprintendenze ai B.A.P.S.A.E di Cagliari e Oristano e di quella di Nuoro e Sassari. Solo per dare un'idea, in base alle schede di catalogo della Soprintendenza di Cagliari e Oristano, ho potuto individuare un centinaio di Crocifissi, metà dei quali (51) sono Crocifissi della deposizione. Per lo più nel meridione della Sardegna (le odierne diocesi di Cagliari, Iglesias e Oristano) i Crocifissi, sia della deposizione sia privi di braccia snodabili, avevano (e hanno tutt'oggi) il proprio altare nella prima cappella a sinistra del presbiterio. Al contrario nella Sardegna centro-settentrionale (zona centrale dell'oristanese, provincie di Nuoro e Sassari), dove sono maggiormente diffuse le confraternite della Santa Croce che possiedono un proprio oratorio[6] il Crocifisso non ha la propria cappella in parrocchia, ma occupa l'altare maggiore dell'oratorio. Può capitare che per esigenze cultuali, come a Pozzomaggiore o Bortigali, in cui la locale confraternita della Santa Croce costruì il proprio oratorio nel 1613, l'associazione possedesse due Crocifissi. Uno da collocare nell'altare maggiore dell'oratorio e l'altro, solitamente più popolare, da destinare alla cerimonia della deposizione. Un caso particolare si ha nel paese di San Gavino Monreale, nel centro del Campidano in provincia di Cagliari, in cui fu istituita una confraternita della Santa Croce, l'unica nella diocesi di Ales-Terralba. La confraternita eresse il proprio oratorio dove collocò il proprio *Crocifisso* della deposizione. La particolarità di questa devozione alla S. Croce forse è da porsi in rapporto con la presenza nella stessa cittadina di un insediamento francescano già dal 1580[7].

In base allo studio di documenti già pubblicati, ma non ancora criticamente posti in relazione con le opere superstiti e attraverso l'analisi stilistica si è cercato di individuare alcuni gruppi coevi di opere. Individuate le opere ho provveduto ad una campagna

[5] R. BONU, *Serie cronologica degli Arcivescovi d'Oristano (da documenti editi e inediti)*, Sassari 1959, pp. 109-111.

[6] Sono presenti nelle diocesi di Sassari (17); Alghero-Bosa (15); Nuoro (12); Ozieri (5); Oristano (2); Ales-Terralba (1), Cagliari (0); Lanusei (0); Iglesias (0). Fonte: *L'organizzazione della chiesa in Sardegna*, Cagliari 1995.

[7] A. PILLITTU, *Chiese e Arte Sacra in Sardegna. Diocesi di Ales-Terralba, Sestu* 2001, p. 200.

fotografica su tutto il territorio isolano, per poter raccogliere più materiale possibile per una corretta lettura delle opere.
Aveva una parte fondamentale nella cerimonia della Deposizione anche la figura della Vergine Addolorata, il cui culto nasce anch'esso in quell'attenzione posta verso l'umanità del Redentore da pare dell'ordine francescano. All'interno di questa spiritualità mi sono soffermato sull'iconografia di origine iberica della *Virgen de la Soledad*, diffusa in tutta la Sardegna e ancora non studiata iconograficamente e contestualmente al rito della Deposizione.

Il secondo filone indagato è quello della spiritualità gesuitica, fondamentale anche per la comprensione dell'importanza che già con S. Ignazio di Loyola fu data all'immagine sacra nelle pratiche devozionali e meditative. Lo stesso fondatore dell'Ordine nei suoi *Esercizi Spirituali* (1548) invitava il fedele a creare nella propria mente, durante la meditazione, l'immagine concreta di ciò su cui meditava (composizione al luogo). L'immagine sia mentale che concreta fungeva da sostegno alla devozione del fedele. In Sardegna, come in Spagna e nelle altre zone del Mediterraneo, l'impulso dato dai Gesuiti alla devozione ai diversi momenti della Passione (già presente nel Medioevo) permise la diffusione delle immagini scultoree, i Misteri o *pasos*. La tesi intende mostrare il legame della spiritualità gesuitica con la devozione ai diversi Misteri della Passione, tradotti poi in sculture e diffuse sia nelle altre zone del Meridione d'Italia (Campania Puglia e Sicilia), sia in alcune del Settentrione in cui più forte fu la presenza iberica (Milano, Liguria e alcune zone del Piemonte).
Individuati i diversi centri gesuiti nell'isola[8], come evidenziato nella Cartina V in Appendice, mi sono concentrato sulla presenza gesuitica a Cagliari, portando avanti la ricerca presso l'Archivio Arcivescovile di Cagliari e presso l'Archivio storico dei Gesuiti a Roma.
Come per i Crocifissi della deposizione attraverso la consultazione delle schede di Catalogo delle Soprintendenze di Cagliari e Oristano e di Sassari e Nuoro ho potuto individuare i nove gruppi tuttora esistenti: Cagliari (2 gruppi), Oristano, Sassari, Orosei, Santu Lussurgiu (in pessimo stato di conservazione). Si conservano inoltre due sculture a Busachi e Iglesias, che facevano parte di un gruppo più ampio, mentre a Bosa il gruppo

[8] Tra il XVI e il XVIII secolo furono fondate in Sardegna le comunità di: Sassari (1559), Cagliari (1564), Iglesias (1582); Alghero (1588); Oliena (1568); Bosa (fine del XVII secolo, verrà riconosciuto ufficialmente nel 1705); Ozieri (1705); Nuoro (1723); Bonorva (1723); Nurri (1723). A questi centri si deve aggiungere la piccola parentesi gesuitica ad Oristano (1668-1672) e Busachi (1576-1584). R. TURTAS, *I Gesuiti in Sardegna 450 anni di storia (1559-2009)*, Cagliari 2010, pp. 74-75.

originario è stato completamente stravolto. Attraverso la campagna fotografica ho potuto raccogliere ulteriore materiale sui diversi gruppi per poter realizzare delle schedature.

Uso delle fonti scritte e obiettivi

Uso delle fonti

L'approccio interdisciplinare al tema trattato ha portato alla consultazione di diversi tipi di fonti scritte dell'epoca moderna, che hanno permesso di delineare in maniera più chiara sia il contesto storico-devozionale in cui il fedele viveva e si rapportava all'immagine sacra, sia comprendere l'uso che dell'immagine sacra si faceva nelle diverse paraliturgie della Settimana santa in Sardegna. Importanti sono state le fonti archivistiche per lo studio delle sculture lignee.

Per maggior chiarezza intendo suddividere qui le fonti in inedite ed edite. Per quanto riguarda le fonti inedite di notevole importanza per la stesura della prima parte storico-devozionale sono state le disposizioni sinodali dei sinodi diocesani dati alle stampe dai vescovi isolani dalla fine del '500 fino a tutto il '700. Ho potuto consultare diciotto sinodi diocesani, conservati nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, di diverse diocesi della Sardegna, dal nord al sud dell'isola che in sostanza ripetono i medesimi dettami già elaborati dal Concilio di Trento (1545-1562). Il fatto che queste disposizioni sinodali fossero simili tra loro emerge dal testo del sinodo dell'arcivescovo di Cagliari Bernardo de la Cabra, stampato a Cagliari nel 1651, identico (salvo alcune necessarie modifiche) al testo del sinodo pubblicato dall'arcivescovo di Siviglia Fernando Niño de Guevara nel 1604. Ancora privi di uno studio critico sono una fonte importantissima per comprendere il contesto religioso e culturale in qui viveva il fedele del periodo. Attraverso le diverse disposizioni comprendiamo il suo rapporto con il sacro, e il significato che si dava all'immagine religiosa la quale, nel momento in cui non riusciva più ad assolvere il ruolo di tramite con il divino non poteva essere gettata come un oggetto qualsiasi ma doveva essere bruciata e le ceneri sparse nel cimitero oppure sepolta[9]. Inoltre le disposizioni

[9] «Cap II. *Otro si en la sculptura, y pintura de las Imagenes se deve atender, que la verdad de la hystoria, corresponda a la diginidad, y honor de los Santos que nos representan, escusando en ellas la vanidad, y procacidad dissonante a nuestra Religion, y su algunas de pinzel, ò esculptura huviere tales, que diga(n) alguna indecencia. Ordenamos se ayan de borrar, quemar, ò enterrar en el cemiterio, y para en adelante adhirie(n)do al Decreto del Santo Concilio Tridentino, prohibimos en las Iglesias seculares, Regulares, y e(n) otras quelsquiera, el poderse pintar ò esculpir Imagenes sin licencia nuestra, o de Nostro Vicario General; y el que contraviniere a esta Constitucion, sea penado en 25 ducados, los quales aplicamos à la sacristia desta santa Iglesia à nuestro arbitrio*», in *Constituciones y decretos de la synodo Diocesana Arborense celebrada per el Illustriss(imo) y Reverendiss(imo) Señor Don Pedro de Vico* […], Sassari 1649.

sinodali contengono notizie sulle diverse confraternite isolane, deputate alla cura delle paraliturgie della Settimana Santa in Sardegna.

Nel delineare l'aspetto devozionale sono inedite le relazioni delle feste di canonizzazione celebrate a Cagliari per i santi Domenicani Pio V (1714) e Agnese da Montepulciano (1727). Tonina Paba ne da notizia nella recente opera *Relaciones de sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi* (2012), qui per la prima volta analizzate nel loro contenuto. Ho scelto di studiare in maniera più approfondita la relazione dei festeggiamenti in onore di S. Agnese perché oltre ad offrirci una sintesi di come anche a Cagliari, non meno di altri centri del regno iberico, si celebrassero sontuose feste barocche, è una fonte importante per la conoscenza di un ricchissimo patrimonio di opere d'arte, per lo più dipinti, oggi non più esistenti. Inoltre la relazione testimonia ancora una volta la commistione tra parola e immagine sacra, qui elaborata in diversi modi. Il primo è quello poetico, dove la parola si univa all'immagine nelle allegorie e negli emblemi in esaltazione alla santa. Elementi tipici della cultura barocca, gli emblemi, sono stati approfonditamente studiati da Giuseppina Ledda[10]. In secondo luogo la parola predicata nei sermoni pronunciati in panegirico alla santa che descrive la sua sontuosa immagine: una scultura a manichino proveniente da Napoli, oggi dispersa. Ancora inediti sono i sermoni pronunciati per le diverse canonizzazioni e beatificazioni del XVII e XVIII secolo che testimoniano, anche se non ci sono pervenute le rispettive relazioni, com'era costume anche nell'isola allestire grandiosi festeggiamenti in onore dei nuovi santi.

Attraverso la consultazione dei Cataloghi dei fondi antichi dell'Università di Cagliari e di Sassari[11] ho potuto prendere visione dei testi omiletici posseduti, qui pervenuti a seguito delle leggi di soppressione degli ordini monastici da cui originariamente erano posseduti. Nel vasto numero di testi conservati ho scelto di concentrare lo studio su alcuni sermoni destinati alla Settimana Santa, scritti dai predicatori iberici di diversi ordini religiosi tra cui il famoso agostiniano Pedro de Valderrama (1550-1611) e Joseph de Barzia y

[10] G. LEDDA, *Gli emblemi della festa o la festa degli emblemi. Celebrazioni religiose del Seicento*, in «Studi Ispanici», 1994/1996, pp. 147-162; ID, *Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII*, in «Separata de Siglo de Oro», Vol. I (1998), pp. 45-74.

[11] G. R. CERIELLO (a cura di), *Carte e manoscritti spagnuoli e portoghesi della R. Biblioteca universitaria di Sassari*, Madrid 1915; M. ROMERO FRIAS (a cura di), *Catalogo degli antichi fonti spagnoli della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Vol. I, *Gli incunamboli e le stampe cinquecentesche*, Pisa 1982; O. GABRIELLI (a cura di), *Catalogo degli antichi fondi spagnoli della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Vol. II, *Le stampe secentesche*, Pisa 1984; O. GABRIELLI (a cura di), *Catalogo degli antichi fondi spagnoli della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Vol. III, *Le stampe settecentesche*, Pisa 1985; P. ROSA MARIA (a cura di), *Catalogo del Fondo librario gesuitico della Biblioteca universitaria di Sassari e del Convitto Canopoleno, di Santa Maria di Betlem, dell'Istituto di scienze politiche dell'Università di Sassari, della Chiesa aripetrale di Ploaghe, del Seminario arcivescovile*, Vol. I-II, Sassari 2010.

Zambrana (1601-1695), vescovo di Cadice. A questi ho voluto accostare la lettura di alcuni sermoni stampati in Sardegna, assolutamente simili ai primi. Solitamente i testi destinati alla predicazione della Settimana Santa seguivano la suddivisione nei giorni della settimana, a ognuno dei quali era destinata la contemplazione di un diverso momento della passione di Cristo. Nell'arco di tutta la settimana il fedele riviveva l'intera Passione, arrivando al culmine nei giorni del triduo (giovedì-venerdì-sabato), nei quali la giornata era a sua volta suddivisa in diversi momenti (ripercorrendo il racconto evangelico) a cui era destinato un sermone. Lo studio di questi testi inediti permette di comprendere la spiritualità in cui viveva il fedele dell'epoca. Emerge la volontà della Chiesa di poter esercitare un controllo psicologico sulle masse che, soprattutto nei giorni della Settimana Santa, venivano rese partecipi del dolore patito da Cristo. Questa compartecipazione si attuava anche con l'aiuto dell'immagine sacra, citata nei nostri sermoni, che rendeva plasticamente visibili le parole del predicatore.

L'uso della parola predicata insieme alla scultura sacra ebbe una perfetta sintesi nella cerimonia isolana della Deposizione. Per questo ho voluto analizzare in maniera particolare due casi specifici: il sermone della deposizione pronunciato a Cagliari dal domenicano Juan de Aragona, del convento di S. Domenico nel 1632, e quello del francescano osservante Manuel Garay del convento della cittadina di San Domingo de la Calzada (provincia de la Rjoca) nel 1743. Oltre a comprendere questa particolare cerimonia, tutt'oggi viva e sentita in tutta l'isola (anche se in alcuni luoghi ridotta a rappresentazione muta), l'analisi dei due testi mostra il medesimo modo di celebrare il rito sia in Spagna sia in Sardegna, nonché la centralità della scultura del Crocifisso che diventava quasi "viva".
Ancora inediti sono i due testi del francescano osservante sardo Salvador Vidal che pubblicò il suo *Direttorio della Via Crucis* (1628) e *Trilogia della Via Crucis* (1629). Testi rarissimi, si conservano solo due copie di ciascun volume in Italia, sono fonti importanti per la comprensione dell'origine della devozione alla *Via Crucis*, che dalla Spagna passò in Italia proprio grazie al padre Vidal. I due volumi non ancora pubblicati con un apparato critico si conservano nella Biblioteca Nazionale di Firenze, dove ho potuto prenderne visione. Nel *Direttorio della Via Crucis* il Vidal spiega l'origine della pratica devota, il suo significato e il modo in cui doveva essere compiuta, come egli stesso fece per la prima volta a Firenze nel luglio del 1628.

Oltre a queste fonti narrative la ricerca archivistica mi ha permesso di ritracciare alcuni documenti importanti per comprendere il momento in cui ha avuto origine a Cagliari la processione dei Misteri. Inedito fino ora è il documento, recuperato nell'Archivio Arcivescovile di Cagliari, con il quale l'arcivescovo di Cagliari, Bernardo della Cabra, dava alla Congregazione della Natività di Maria (dipendente dai Gesuiti), nel 1649, il permesso di poter celebrare per la prima volta a Cagliari la processione della visita alle sette chiese, come avveniva già in Spagna e a Roma. Nel documento non viene menzionato l'uso di statue, che dovevano invece essere presenti nel 1650. Infatti dalla lettura completa di un documento custodito nell'Archivio storico dei Gesuiti di Roma, di cui un piccolo stralcio fu pubblicato già del Turtas nel 1984[12], veniamo a sapere della presenza di sette simulacri destinati alla processione. Inoltre era consuetudine che ogni martedì di Quaresima venisse esposta nella Basilica di S. Croce una statua dei Misteri all'interno di un apposito "teatro". L'esposizione era accompagnata dalla declamazione di un sermone sul tema che l'immagine rappresentava, destinato a far piangere (dice il documento) l'uditore.

Sempre a Roma ho potuto svolgere una ricerca presso l'Archivio storico delle Scuole Pie, alla ricerca di alcune notizie sul *Crocifisso* della chiesa della B. V. Madre di Dio di Capoterra, proveniente dalla chiesa scolopica di S. Giuseppe a Cagliari. La ricerca però non ha portato a nessun risultato.

Per quanto riguarda i testi editi è stata importante la consultazione delle *Relationes ad limina* degli Arcivescovi di Cagliari a Roma, ossia le relazioni sullo stato della propria diocesi che ogni vescovo aveva l'obbligo di consegnare alla Santa Sede ogni tre anni, quando si recava dal Pontefice per la visita *ad limina apostolorum*. Le relazioni sono state pubblicate da Francesco Virdis nel 2008, senza introduzione storica o apparato critico[13]. Fonte fondamentale sono state anche le Visite pastorali[14], e soprattutto per il versante

[12] R. TURTAS, *Appunti sulla attività teatrale nei collegi gesuitici sardi nei secoli XVI e XVII*, in *Arte e cultura el '600 e del '700 in Sardegna* (a cura di T. K. KIROVA), Napoli 1982, pp. 157-172.

[13] F. VIRDIS, *Gli Arcivescovi di Cagliari dal Concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*, Ortacesus 2008.

[14] G. DE ROSA, *Le regestazione delle visite pastorali e la loro utilizzazione come fonte storica*, in «Archiva Ecclesiae», n° XVII-XVIII (1979-80), pp. 27-52; U. MAZZONE, A. TURCHINI (a cura di), *Le viste pastorali. Analisi di una fonte*, Bologna 1986; A. MARCOS MARTIN, *Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?*, in *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Tomo II, Barcellona 1989, pp. 46-56; L. BONORA, *Fonti ecclesiastiche vescovili: le viste pastorali,* Treviso 1994; P. SABORIT BADENES, *Las visitas pastorales; mentalidad y costumbre*, in «Memoria Ecclesiae», n° 15 (1999), pp. 341-373; C. NUBOLA, A. TURCHINI (a cura di), *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale e religiosa d'Europa: XV-XVIII secolo*, Bologna 1999; M. A. IRIGOYEN LOPES, J. J. GARCÍA HOURCADE, *Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de la Iglesia en la Edad Moderna*, in «Anuario de la Historia de la Iglesia», Vol. 15 (2006), pp. 293-301, pp.189-244. Per la Sardegna si veda: R. TURTAS, *La riforma tridentina nella diocesi di Ampurias e Civita: dalle relazioni "ad*

dello studio delle opere scultoree, gli inventari delle Visite. Attraverso di esse possiamo conoscere l'entità dei beni posseduti da quella chiesa nel momento in cui il vescovo locale si recava per il periodico controllo delle condizioni dei propri fedeli. Già editi risultano gli inventari di alcuni centri e di alcune chiese, mentre inediti rimangono altri di diversi centri di cui però non ho potuto rintracciare notizie utili alla presente tesi, perciò non vengono qui pubblicati. Importante tipologia di fonte in parte edita e in parte ancora inedita sono le *Respuestas*, ossia i questionari dei vescovi isolani che i parroci erano obbligati a compilare sullo stato della propria chiesa. L'amministratore della sede vacante della diocesi di Cagliari Francesco Maria Corongiu inviò il questionario per la diocesi di Cagliari tra il 1777 e il 1778[15], mentre il vescovo di Ales, Mons. Giuseppe Maria Pilo, lo inviò nel 1761[16]. Attraverso le risposte date dai chierici locali possiamo apprendere lo stato delle chiese e dei beni posseduti in quel momento.

Tra le fonti archivistiche edite ho utilizzato quelle pubblicate in diversi volumi da Francesco Virdis che si è limitato a trascrivere i documenti rinvenuti in diversi archivi isolani[17]. In questa sede invece sono stati utilizzati in maniera critica, cercando di dimostrare l'infondatezza di talune sue attribuzioni.

---

limina" dei vescovi Giovanni Sanna, Filippo Marymon e Giacomo Passamar (1586-1622), in *Studi in onore di Pietro Meloni*, Sassari 1988, pp. 234-259; ID, *Alle origini delle visite pastorali in Sardegna*, in *Edificare evangelizzando. Prima visita pastorale di mons. Salvatore Isgrò alla Chiesa turritana 1985-1986* (a cura di P. DESOLE), Sassari 1989, pp. 9-19; G. ZICHI, *Le visite pastorali nelle relationes ad limina dei vescovi sardi (1590-1921)*, in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti* (a cura di F. ATZENI, T. CABIZZOSU), Cagliari 1998, pp. 231-294; R. TURTAS, *Alcune costanti nelle visite pastorali in Sardegna durante il periodo spagnolo*, in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, Cagliari 1998, pp. 201-218; S. CHIRRA, *Le visite pastorali e le Relationes ad limina. L'importanza delle fonti ecclesiastiche nello studio della storia sarda*, in «Medioevo: saggi e rassegne», n° 24 (1999), pp. 214-217; M. P. GAIAS, *Gli inventari della sagrestia, i libri di amministrazione, gli atti capitolari e le relazioni delle visite pastorali: quale fonte per la cronologia degli arredi liturgici d'argento della Cattedrale di Sassari*, [s.l.] 2000; S. SITZIA, *Le visite pastorali in Sardegna tra Medioevo ed Età contemporanea*, in «Paraulas», n° 24 (2006), pp. 20-35; M. SALIS, *Scultura lignea della diocesi di Cagliari dagli inventari delle visite pastorali*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», n° 26 (2008), pp. 143-159; S. SITZIA, *Le visite pastorali in Sardegna tra XVII e XIX secolo: riflessioni storiografiche e annotazioni metodologiche*, in *Sardegna e Mediterraneo tra Medioevo et età moderna: studi in onore di Francesco Cesare Casula* (a cura di M. G. MELONI, O. SCHENA), Genova 2009, pp. 393-427; S. SITZIA, *"Lo sguardo del vescovo": clero e società nei sinodi e nelle visite pastorali di Salvator Alepus vescovo di Sassari*, in «RiMe», n° 4 (2010), pp. 387-409; C. TASCA (a cura di), *Visite pastorali in età moderna e contemporanea*, in «Ammentu. Bollettino Storico, Archivistico e Consolare del Mediterraneo (ABSAC)», n° 2 (2012), pp. 135-218.

[15] La documentazione è conservata nell'Archivio Storico Diocesano di Cagliari (ASDC), nel fondo *Respuestas.* Sono state pubblicate parzialmente da M. CARTA, *Nell'anno del Signore 1777. Risposte dei parroci della Diocesi di Galtellì al questionario di Francesco Maria Corongiu, Vicario Generale Capitolare, sede vacante, dell'Arcivescovato di Cagliari e Unioni*, Orosei 1995; A. PASOLINI, *L'architettura religiosa*, in *Quartucciu, il suo patrimonio culturale*, Oristano 1997, pp. 137-162; S. SITZIA, *Vecchi e nuovi culti tra il XVI e XIX secolo*, *in Gli spazi del sacro. Culti e devozione a Gesico* (a cura di S. SITZIA), Dolianova 2011, pp. 11-26.

[16] M. GARAU, *La Fonte Visitale e i Montes de Piedad: le respuestas al questionario del 1761 del vescovo di Ales Giuseppe Maria Pilo*, in «Ammentu. Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe, n°2 (2012), pp. 154-172.

[17] F. VIRDIS, *Artisti napoletani in Sardegna nella prima metà del Seicento: documenti d'archivio*, Dolianova 2002; ID, *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Villasor 2006.

Per la consultazione delle fonti è stato di fondamentale importanza l'uso di strumenti telematici, quali il Catalogo del fondo documentale dell'Archivio storico nazionale di Madrid e il Catalogo della Biblioteca Nazionale di Madrid. Come anche la raccolta di testi offerti da siti quali: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, *Internet. Archive*, *Europeana think culture* e per la consultazione delle opere d'arte iberiche con le relative bibliografie il sito della fototeca dell'Università di Siviglia e il Catalogo beni artistici nazionali spagnoli.

Obiettivi

Il presente lavoro si pone come primo obiettivo chiarire come anche nella Sardegna del XVII e XVIII secolo, non meno delle altre grandi regioni iberiche, si seguisse la tradizione ispanica nelle paraliturgie della Settimana Santa, con la diffusione in tutto il territorio isolano della cerimonia della Deposizione e la devozione ai Misteri della Passione, i *pasos* iberici. A questo si aggiunga la centralità della devozione verso la Vergine addolorata, diffusa in Sardegna nell'iconografia iberica della *Soledad*. La comparazione con le forme rituali iberiche è stata possibile anche grazie a un soggiorno nella città di Siviglia tra la fine di marzo e i primi di aprile del 2015, che mi ha permesso la visione diretta delle sculture lignee e l'approfondimento bibliografico indispensabile per la comprensione del fenomeno.

In secondo luogo la tesi vuole dimostrare come anche nella Sardegna barocca, proprio durante le diverse paraliturgie della Settimana Santa avesse una funzione fondamentale per la chiesa l'unione della parola predicata con l'immagine devozionale. Simili strumenti utilizzati per arrivare a quell'unico obiettivo: coinvolgere emotivamente il fedele nel mistero che veniva celebrato. Si vuole quindi sottolineare l'importanza della predicazione e dei testi omiletici posti in relazione con le sculture devozionali, soffermandomi sul rapporto del fedele con l'immagine sacra, tenendo presente quanto emerso dalla ricerca sullo stesso tema sia in Italia sia in Spagna.

Sul versante dello studio critico della scultura lignea ci si è posti l'obiettivo di ampliare la conoscenza della statuaria lignea isolana attraverso l'individuazione e l'analisi di opere ancora inedite.

Riprendendo quanto già ampiamente studiato da Maria Grazia Scano Naitza, il lavoro intende aggiungere piccoli tasselli allo studio sulla presenza campana nel XVII secolo, attestata maggiormente nella zona meridionale dell'isola. Partendo dalla figura dello

scultore Francesco Masiello (documentato a Cagliari dal 1629 fino al 1649)[18] di cui si è ritracciata la prima opera firmata nel *Crocifisso della deposizione* della parrocchiale di Sardara, si è potuto riformulare criticamente quanto a lui finora è stato attribuito. Sulla base dell'individuazione dei caratteri campani di questi Crocifissi, e grazie alla consultazione delle schede di catalogo delle Soprintendenze di Cagliari e Sassari, è stato possibile ricondurre alla medesima produzione altri manufatti ancora inediti, soprattutto della Deposizione.

Per la scultura del XVII secolo è emersa inoltre la correlazione tra un gruppo di Crocifissi che mostrano comuni caratteri con il *Crocifisso della Misericordia* di Alghero, arrivato secondo le fonti dell'epoca dalla Spagna nel 1601. In esso, come nel *Crocifisso* della chiesa di S. Caterina di Sassari, citato dagli studi di Marisa Porcu Gaias[19] e in quello dell'oratorio della S. Croce di Oliena[20], sono chiari i rimandi alla scultura iberica della prima metà del XVII secolo. In particolare i caratteri stilistici richiamano la cultura artistica di Gregorio Fernandez (1576-1636), soprattutto nella descrizione dei volti, in cui però non mancano richiami alla statuaria napoletana dello stesso periodo, soprattutto nella descrizione del panneggio del perizoma. Per quanto riguarda questo gruppo di sculture dovremo, a mio avviso, abbandonare la generale classificazione della scultura lignea su base regionale (iberica, napoletana, sarda) e concepire piuttosto queste opere come il prodotto di una personalità che sicuramente conosceva sia la cultura napoletana che quella iberica, e da queste ne abbia fatto una sintesi[21]. A questo ambito ho voluto accostare anche il *Crocifisso* di Barumini e una serie di altri Crocifissi dalla imperfetta e sommaria descrizione, evidentemente prodotti da scultori locali, che mostrano di discendere da questi modelli diffusi per lo più nel Settentrione dell'isola.

Per il XVIII secolo è emerso come anche nell'ambito della produzione di sculture lignee della Passione fu importante l'apporto dato dallo scultore sardo Giuseppe Antonio Lonis. Nato in Sardegna nel 1720 si formò a Napoli e tornato poi in patria verso il 1749 realizzò numerose sculture lignee devozionali, permettendo la sopravvivenza di modelli tardo-seicenteschi per tutto il Settecento. L'individuazione di due Crocifissi solo parzialmente presi in considerazione dagli studi vengono qui analizzati all'interno della più ampia

[18] M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Vol. II, Lavello 2007, p. 165-166.
[19] M. P. GAIAS, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996, p. 251.
[20] M. P. GAIAS, *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel capo del Logudoro dal '500 al primo '700*, in *Estofado de oro la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari 2001, p. 68; M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*…, cit., pp. 136-137.
[21] I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna: una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma 2008.

produzione dello scultore. Dallo stile codificato dal Lonis discendono tutta una serie di opere ancora inedite (Serri, Samatzai, San Sperate ecc.) realizzate da altri scultori locali non rimasti estranei al modello lonisiano.

Si è voluto inoltre dimostrare come la continua importazione di opere napoletane dovette influenzare altri scultori locali che, organizzati in botteghe, produssero opere che palesemente mostrano di discendere da questi modelli. In particolare ho potuto raggruppare una serie di sculture che presentano i medesimi caratteri stilistici, diffuse in una limitata zona dell'Oristanese. È possibile che proprio in questa zona esistesse una bottega d'intagliatori locali, forse i membri della famiglia Canopia di Aidomaggiore (centro in provincia di Oristano), o volendoci spostare verso il centro Sardegna nelle zone di Fonni, in cui non mancava la materia prima del legno.

La Sardegna fu un centro di continui scambi e importazioni non soltanto dalla Spagna e dal meridione d'Italia ma anche dal Settentrione, in particolare dalla Liguria. Per il '700 è emersa infatti la matrice ligure in un ristretto gruppo di Crocifissi che presentano i medesimi caratteri stilistici della scultura genovese del XVIII secolo, opere tra le più interessanti tutt'oggi conservante nell'isola.

Sempre nell'obiettivo di ampliare la conoscenza del patrimonio isolano di scultura lignea sono stati studiati i gruppi scultorei dei Misteri tutt'oggi esistenti nell'isola, come evidenzaito nella cartina IV in appendice. Erano presenti in particolari nelle sette città regie di cui si conservano intatti i gruppi di Cagliari, Oristano, Sassari. A Iglesias il gruppo è stato fortemente manomesso, conservando solo due sculture ancora intatte. A Bosa invece, il gruppo è stato completamene alterato da successivi interventi. Si conservano inoltre due sculture dell'*Ecce Homo* e del *Cristo alla colonna* nella parrocchiale di Busachi, piccolo centro dell'oristanese, che sicuramente facevano parte di un gruppo più ampio. Compromesso dal tempo è il gruppo di Santu Lussurgiu che già la Scano attribuiva allo scultore Giuseppe Antonio Lonis[22], mentre integro si conserva il gruppo di Orosei. Le fonti scritte attestano l'esistenza di un ulteriore gruppo di Misteri per il tardo XVIII secolo nella chiesa del Santo Sepolcro a Cagliari, come è possibile che esistessero in molti altri centri dell'isola dove rimangono solo alcune sculture del Cristo, solitamente un Ecce Homo o un Cristo alla colonna.

[22] M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte* (a cura di F. ABBATE), Roma 2005, pp. 305-326.

Storia degli studi

Come sopra accennato l'approccio metodologico al tema trattato e la mancanza di studi interdisciplinari, che mettano in dialogo l'analisi delle fonti scritte e le sculture lignee protagoniste dei riti della Settimana Santa, implica la necessità di suddividere l'esposizione dello stato della questione in diverse sezioni.

Preliminarmente per quanto riguarda gli studi generali sul rapporto tra l'immagine artistica e la parola scritta (omiletica e narrativa) rimangono sempre fondamentali gli studi di Giuseppina Ledda[23], indispensabili per la comprensione del fenomeno e pubblicati nel suo volume *La Parola e l'immagine: strategie di persuasione religiosa nella Spagna seicentesca* (2003). Su questa linea s'innestano i più recenti contributi di Paolo Tanganelli (2004; 2011)[24]. Occorre osservare che il filone di ricerca fu tracciato in Spagna negli anni sessanta del '900 da Emilio Oroczo Diaz nei suoi famosi contribuiti *La literatura religiosa y el barocco. En torno al estilo de nuestros místicos y ascéticos* (1963)[25] e, soprattutto, nella monografia *Teatro y teatralidad del barroco: ensayo de introducción al tema* (1969)[26]. A questi studi sono seguiti nel tempo diversi libri, saggi importanti[27] e tesi dottorali[28]. Nella recente pubblicazione del volume di Juan Luis

[23] G. LEDDA, *Forme e modi di teatralità nell'oratoria sacra del '600*, in «Studi Ispanici», 1982, pp. 87-106; ID, *Antiguos y nuevos predicadores: una polemica sull'oratoria sacra del '600*, in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (a cura di B. PERIÑAN, F. GUAZZELLI), Pisa 1989, pp. 311-325; ID, *Predicar a los ojos*, in «Edad de Oro», Vol. VIII (1989), pp. 129-142; ID, *"Le rappresentazioni al vivo". Tecniche e strategie persuasive nell'oratoria sacra del '600*, in *Ragioni retoriche di discorsi letterari* (a cura di G. LEDDA), Roma 1990, pp. 57-77.

[24] P. TANGANELLI, *La descrizione nella Spagna del XVII secolo. Retorica e predicazione*, [s.l.] 2004; ID, *La descriptio personarum nel sermone barocco spagnolo*, [s.l] 2004; ID, *Le macchine della descrizione: retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*, Como 2011.

[25] Pubblicato in: «Revista de la Universidad de Madrid», Vol. XI, n° 42-43 (1963), pp. 411-474.

[26] La monografia è stata tradotta in italiano a cura di Renata Londero, *Teatro e teatralità del barocco: saggio d'introduzione al tema* (Como 1995). Dello stesso E. Orozco Diaz si ricordi anche *Mística, plástica y barocco* (Madrid 1977); *Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante*, in «Cuadernos para investigación de la literatura hispánica», Vol. II, n° 3 (1980), pp. 171-188.

[27] E CASTELLI (a cura di), *Retorica e Barocco*, Roma 1955; H. HIBBARD, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesú*, in *Barroque Art: The Jesuit Contribution* (a cura di R. WITTKOWER, I. B. JAFFE), New York 1972, pp. 29-50; M. P. DÁVILA FERNÁNDEZ, *Los sermones y el arte*, Valladolid 1980; J. LARA GARRIDO, *La predicación barroca, espectáculo denostado (Textos y considerandos para su estudio)*, in «Analecta Malacitan», Vol. VI, n° 2 (1983), pp. 381-387; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Teatro y espacio sacro en el Barroco*, in *Espacios teatrales del Barroco español* (a cura di J. M. BORQUE DÍEZ), Kassel 1991, pp. 101-121; F. CALVO SERRALLER, *El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español*, in *El Siglo de Oro de la pintura española* (a cura DI J. POTÚS PÉREZ), Madrid 1991, pp. 187-203; G. BARNES-KAROL, *Religious Oratory in a Culture of Control*, in *Culture and Control in Counter-Reformation Spain* (a cura di A. J. CRUZ, M. E. PERRY), Minneapolis 1992, pp. 51-77; D. MARTÍN SÁNCHEZ-MESA, *Literatura y plástica en fray Luis de Granada*, in *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo*, Vol. I. *Actas del Congreso Internacional,* Granada 27-30 septiembre 1988 (a cura di A. GARCÍA DEL MORAL, U. ALONSO DEL CAMPO), Granada 1993, pp. 135- 146; P. M. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vincente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca 1994; M. V. PINEDA GONZÁLEZ, *Renacimiento italiano y Barroco español (El desarollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)*, in «Annuario de Estudios Filológicos», n° 19 (1996), pp. 397-415; J. RAMOS DOMINGO, *Retórica-sermón-imagen*, Salamanca 1997; J.

Gonzales García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro* (2015), si offre un quadro esaustivo del rapporto tra parola e immagine con richiamo alla letteratura classica, nel costante rapporto tra retorica e immagine (I parte). Nella II parte si approfondisce lo sviluppo della funzione dell'immagine nella dottrina cristiana, concentrandosi poi sul fenomeno dell'età moderna. Lo studio di carattere prettamente teorico non offre però casi espliciti di correlazione tra immagini e fonti scritte.

Allargando la questione al campo degli studi sull'immagine sacra va ricordato come nel nostro ventunesimo secolo si sono moltiplicati, soprattutto in Spagna, studi sull'argomento promuovendo inoltre l'allestimento di diverse mostre[29]. Non vanno dimenticati i diversi saggi confluiti nel volume *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios* a cura di María Cruz de Carlos, Pierre Civil, Felipe Pereda, Cécile Vincent-Cassy (2008); inoltre il volume *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*, a cura di Silvia Canalda e Cristina Fontcuberta (2012). Testi che s'inseriscono in un filone di ricerca che ha prodotto una ricca bibliografia[30].

ARAGÜÉS, *Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: El lugar del ejemplo histórico*, in «Criticón» *(Ejemplar dedicado a La oratoria sagrada en el Siglo de Oro),* Vol. 84-85 (2002), pp. 81-99; L. BÁEX RUBÍ, *Mnemosine. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, Città del Messico 2005; L. BÁEX RUBÍ, *La imagen y los imaginarios en la visualidad retórica de Fray Diego de Valadés*, in «Mitteilungen der Carl Justi Vereinigung», n° 19 (2007), pp. 81-102.

[28] D. VELANDIA ONOFRE, *Hacia una teología de la imagen. Mística, oratoria y pintura en la España del Siglo de Oro*, 2014. Tesi dottorale discussa presso l'Universita di Barcellona, tutor Prof.ssa Silvia Canalda i Llobet. Disponibile oline nel sito [http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/58623].

[29] Recentemente si è svolta a Granata un'importante mostra sulle opere d'arte granadine legate alla Passione di Cristo dal XVI al XVIII secolo, sottolineando l'importanza della religiosità cristiana nella Spagna dell'epoca moderna, che ha prodotto opere di altissimo livello estetico e formale, in un incessante legame con le altre forme culturali dell'epoca: letteratura, trattatistica religiosa, mistica e oratoria sacra. Si veda il catalogo della mostra *Iuxta Crucem. Arte e iconografia de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna. Siglos XVI-XVIII*, Granada 2015. A livello internazionale è stata fondamentale la mostra *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, tenutasi a Londra nel 2010 il cui catalogo è stato curato dal direttore della National Gallery Xavier Bray, di cui vanno ricordati gli importanti contributi: X. BRAY, *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, in *The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpure 1600-1700*, Londra 2009, pp. 14-43; A. RODRÍGUEZ, G. DE CEBALLOS, *The Art of Devotion: Seventeeth-Century Spanish Painting and Sculpure in its Religious Contex*, in X. BRAY (a cura di), *The Sacred Made Real*…, cit., pp. 45-57.

[30] Tra i più importanti ricordo: J. BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid 1980; D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Los temas de la pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la Imagen como elemento de persuasión*, in «Cuadernos de arte e iconografía», Tomo IV, n° 7 (1991), pp. 167-185; E. MONTANER LÓPEZ, *Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco*, in «Criticón», n° 55 (1992), pp. 5-14; L. BRUBAKER, *The Sacred Image*, in *The Sacred Imaged East and West* (a cura di R. OUSTERHOUT, L. BRUBAKER), Urbana-Chicago 1995, pp. 1-24; J. BOSCHET, *L'image-objet*, in *L'image. Fonctiones et usage des images dans l'Occident médiéval* (a cura di J. C. SCHMITT), Parigi 1996, pp. 7-26; G. PALUMBO, *L'uso delle immagini. Libri di santi, libri per predicatori, libretti di dottrina dopo il concilio di Trento*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina* (a cura di C. MOZZARELLI, D. ZARDIN), Roma 1997, pp. 353-377; L. M. F. BOSCH, *Image and Devotion in Late Fifteenth-and Early Sixteeth-Century Spanish Painting*, in *The Word Made Image: Religion, Art and Architecture in Spain an Spanich America, 1500-1600*, Boston 1998, pp. 30-45; R. MULCAHY, *El arte religioso y su función en la corte de Felipe II*, in *Felipe II. Un monarca y su época: Un Príncipe del Renacimiento* (a cura di F. CHECA CREMADES), Madrid 1998, pp. 159-183; P. MARTÍNEZ-BURGOS, *La creación de imágenes. Propagnada y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro*, in *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y America* (a cura di P. MARTÍNEZ-BURGOS, J. C. VIZUETE MENDOZA), Madrid 2000, pp. 215-240; J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes empáticas y dialogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica*, in *Isabel la*

Vorrei qui soffermarmi in maniera più articolata sullo stato degli studi sulla scultura lignea in Sardegna quale mio principale campo di ricerca.

Come nelle altre regioni europee che fino ad oggi, da secoli, hanno professato la religione cristiana, anche in Sardegna una cospicua produzione in ambito scultoreo è costituita da statue devozionali in legno intagliato e policromato. La problematica connessa allo studio di questi manufatti comporta due considerazioni preliminari: la prima riguarda il superamento di un ideale rinascimentale che vedeva nel legno un materiale di second'ordine rispetto al marmo o al bronzo, utilizzati in opere che per la loro importanza dovevano manifestare sia la grandezza del soggetto rappresentato sia i fasti e le ricchezze di colui che aveva commissionato l'opera. La seconda considerazione concerne il fatto che tali opere rappresentando Cristo, la Vergine o i santi, rientrano nella sfera del sacro, costituendo precisi legami, anche affettivi ed emozionali, con i fedeli, per i quali l'opera usciva dalla mera produzione artistica ed entrava in contatto diretto con ciò che rappresentava, acquistando un valore ancor maggiore, di tipo spirituale. Già il Vasari nell'*Introduzione alle arti del disegno cioè Architettura, scultura e pittura*, premessa anteposta alla sua opera *Le Vite* (1550), chiariva che la scultura in legno «si è usata molto nella cristiana religione, attestochè infiniti maestri hanno fatto molti Crocifissi, e diverse altre cose», sottolineando come la scultura in legno, fino ai suoi giorni fosse stata destinata per lo più ad opere sacre, devozionali, senza pretesa di poter essere opere d'Arte. Egli infatti chiariva subito che queste opere in legno, inferiori per qualità, non potevano giungere all'espressività che si sarebbe potuta realizzare in opere di altro materiale: «Ma, invero, non si dà mai al legno quella carnosità o morbidezza, che al metallo o al marmo, ed all'altre sculture che noi veggiamo o di stucchi o di cera o di terra»[31].

Tale concezione si conserva nei secoli successivi, accentuandosi nel corso del XVIII secolo, quando il gusto estetico del Neoclassicismo, basato sull'idea del recupero sistematico dell'Antico come modello aulico, elesse il marmo come materiale privilegiato per la statuaria. Anche in Sardegna, dalla metà dello stesso secolo, molti retabli lignei di gusto iberico, vennero sostituiti con altari in marmo ritenuti più decorosi[32].

Católica. La magnificencia de un reinado (a cura di F. CHECA CREMADES), Salamanca 2004, pp. 131-150; F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid 2007.

[31] G. VASARI, *Introduzione alle tre arti del Disegno cioè Architettura, Scultura e pittura*, in *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Tomo I, Firenze, 1906, pp. 116-117.

[32] M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991, pp. 279-301; G. STEFANI, A. PASOLINI, *Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, in «Arte Lombarda», n° 3-4 (1991), pp. 127-131; I. FARCI, *Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento*, in «Biblioteca Francescana Sarda», anno X (2002), pp. 293-324; ID, *Maestri marmorari e*

Il legno venne utilizzato per lo più per opere artigianali e soprattutto per sculture lignee di carattere devozionale, sulla scia di una tradizione medievale che nella penisola iberica arrivò a livelli di un'altissima qualità estetica nel XVII secolo, come nelle zone del Napoletano e del Genovese.

Il carattere sacro di queste immagini implica problemi connessi all'uso che di queste immagini si faceva. Le sculture non erano concepite come opere d'arte, molte di esse non potevano nemmeno avanzare tale titolo, ma quali immagini destinate al culto che potevano quindi liberamente essere rinnovate, ridipinte ed alterate per rispondere ai cambiamenti di gusto o alle diverse esigenze cultuali, e in molti casi addirittura interdette dal vescovo ed eliminate. Al contrario, alcune di queste sculture, acquistando un'importanza straordinaria all'intero di una comunità, vennero da essa custodite e conservate, come per il caso isolano del veneratissimo simulacro della Madonna di Bonaria di Cagliari, la cui fisionomia non fu mai alterata da rifacimenti o modifiche forse proprio a causa della grande devozione che per essa si aveva. Veniva però sontuosamente sopravvestita e addobbata come una regina del '600[33].

Questa appartenenza così stretta al mondo della devozione e il già accennato preconcetto nei confronti della scultura lignea di matrice rinascimentale portarono ad uno scarso interesse degli studiosi verso quest'ambito della storia dell'arte.

Gli stessi studi sull'argomento non furono che limitati a citazioni più che marginali fino alla metà del XX secolo, quando s'iniziò a sviluppare un discorso critico sulla produzione scultorea in legno dell'età moderna, soprattutto nell'Italia meridionale. Già nell'Ottocento, però, all'interno del pensiero romantico che intese esaltare il carattere peculiare delle diverse nazioni, anche attraverso lo studio del Medioevo, si pose l'attenzione verso la produzione scultorea, che ai primi del '900 si concretizzò, ad esempio, nella mostra ligure sulla scultura sacra del 1933, realizzata nella ex-chiesa di S. Agostino a Genova. Con questa iniziativa si volle sottolineare la particolare ricchezza artistica delle regioni liguri che videro, tra il XVII e il XVIII secolo, il fiorire di

---

lombardi attivi in Sardegna dalla prima metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento, in «Quaderni Oristanesi», n° 51-52 (2004), pp. 29-102; A. PASOLINI, *Marmorari intelvesi in Sardegna (1770/1830). Le botteghe Spazzi e Franco*, in «Artisti dei Laghi», n° 1 (2011), pp. 908-935.

[33] «Cap. XIV, En que se tracta una description de la quantidad de la santa figura de Nuestra Señora de Buenayre. [...] *Esta gloriosa imagen de Nuestra Señora de Buonayre es alta siete palmos grandes y un exme de estatura de una muy dispuesta donzella. Es toda de madera, y port estar toda pintada no se puede ver que genero o especie de madera es, pero detro esta toda huecca, y metiendo una lumbre por un agujero que ay en medio de la peaña se viene a rastrear poco menos que es de nogal* [...]. *Siempre se acostumbra en este convento vestir esta gloriosa imagen desta Virgen de vestiduras curiosas de seda y brocado, pero dexando a parte esta vestiduras y tomando solo lo que es la ymagen, es su forma desta fuerte, la cabeça desta Virgen esta descubierta sin velo, ni corona, y le cuelgan de la cabeça unos cabellos hechos de la propria madera tan lindos, como si fueren hebros de oro fino* [...]», in ANTIOGO BRONDO, *Parte primera del libro llamando historia y milagros*, cit..., pp. 126-127.

un'importante produzione scultorea nei gruppi lignei commissionati dalle locali confraternite, chiamate "Casacce".[34]. Tali associazioni confraternali, acquisendo una grande importanza nella società ligure di quei secoli, furono tra le più importanti committenti di opere d'arte. Ognuna di esse volle dotarsi di un proprio oratorio, favorendo la produzione di tele e di gruppi lignei oggetto della devozionale popolare. Questa esposizione fu un caso isolato nel panorama culturale dell'epoca, che privilegiava soprattutto lo studio della scultura lignea medievale. Del 1943 è lo studio di G. De Francovich, *Scultura medievale in legno* (Roma 1943), autore dell'importante studio sulla tipologia del Cristo doloroso (*L'origine e la diffusione del crocifisso gotico doloroso*, Lipsia 1938), a cui si devono aggiungere i contributi di altri studiosi in materia, che si moltiplicarono soprattutto dal 1950 in poi. In quest'anno si deve ricordare la mostra allestita a Napoli sulla scultura lignea napoletana, il cui catalogo curato da Francesco Bologna e Francesco Causa[35] prendeva in considerazione anche alcune opere dell'epoca moderna, gettando le basi per quello studio critico che si sviluppò poi negli anni Settanta e Ottanta del '900 fino ai giorni nostri[36]. Anche in Sardegna le ricerche in merito aumentarono alla metà del '900, sulla scia delle ricerche archivistiche portate avanti da

[34] C. MARCENARO, *Le Casacce e la scultura lignea sacra genovese del Seicento e del Settecento. Museo di scultura e d'architettura ligure, Chiesa di S. Agostino, Aprile-Giugno 1939*, Genova 1939. L'attenzione locale sull'arte legata alle confraternite liguri, chiamate 'Casacce', produsse ulteriori studi (O. GROSSO, *Scultura e costumanze popolaresche nelle casacce genovesi*, Genova 1939; F. FRANCHINI GUELFI, *Le casacce: arte e tradizione*, Genova 1973), moltiplicando anche le mostre che si ebbero nel 1975 (*Le Casacce nell'arte e nella storia ligure: 21 dicembre-6 gennaio 1975*, Genova 1975), e nel 1982 (*La Liguria delle casacce: devozione, arte, storia delle confraternite liguri. Genova, 8 maggio-27 giugno 1982, Palazzo Reale, Teatro del Falcone, Palazzo Spinola, Palazzo Doria Spinola*, Genova 1982). Inoltre la mostra sulla scultura del presepe genovese, *La scultura del presepe genovese del Seicento e del Settecento* (a cura di C. BARILE), Catalogo Mostra Savona 1952, Savona 1952.

[35] F. BOLOGNA, F. CAUSA, *Mostra della Scultura Lignea nella Campania dal XII al XVIII secolo.* Catalogo. Napoli, Palazzo Reale 1950, Napoli 1950.

[36] G. BORRELLI, *Il presepe napoletano*, Roma 1970; W. GEORG, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento: revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, Napoli 1977; *Civiltà del Settecento a Napoli (1734-1799). Scultura e presepe nel Settecento a Napoli* (a cura di T. FITTIPALDI), Catalogo della Mostra nel Museo Nazionale di San Martino a Napoli, Napoli 1979; T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980; M. PASCULLI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia al XVI al XVIII secolo: pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderai, stuccatori*, Fasano 1983. Importanti sono i contributi di Francesco Abbate: *La scultura napoletana del Cinquecento* (Roma, 1992), *La scultura del Seicento a Napoli* (Roma, 1997) e i volumi della collana Storia dell'arte nell'Italia meridionale, in particolari il vol. 4, *Il secolo d'oro* (Roma, 2009), e il vol. 5, *Il Mezzogiorno austriaco e borbonico: Napoli, le provincie e la Sicilia* (Roma, 2009). Inoltre si veda: A. M. SPIAZZI, *Scultura lignea barocca nel Veneto*, Verona 1997; *Simulacri sacri: statue in legno e cartapesta del territorio del C.R.S.C. di Ugento* (a cura di R. POSO), Taviano 2000; *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla I metà del XVI secolo*, Torino 2004; *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (a cura di G. ROMANO, C. SALSI), Cinisello Balsamo 2005; *Rinascimento scolpito: maestri del legno tra Marche e Umbria* (a cura di R. CASCIARO), Cinisello Balsamo 2006; *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo* (a cura di G. TESTORI, S. STEFANI PERRONE), Borgosesia 2007; P. RUSSO, *Scultura in legno nella Sicilia centro-meridionale: secoli XVI-XIX*, Messina 2009; *Il teatro del sacro: scultura lignea del Sei e Settecento nell'Astigiano* (a cura di R. VITIELLO), Cinisello Balsamo 2009; L. GAETA, S. DE MIERI, *Intagliatori, scultori, incisori. Sodalizi e società nella Napoli dei viceré,* Galatina, 2015.

Raffaele Delogu (1939)[37] e Raffaele Di Tucci (1954) che negli anni cinquanta pubblicò i documenti da lui ritrovati sugli operatori napoletani nella Sardegna del '500 e del '600[38]. Negli anni Sessanta il tema fu trattato in maniera limitata nei volumi di Corrado Maltese e Renata Serra (1962; 1969)[39], a cui vanno aggiunti gli studi di Antioco Piseddu sulla figura dello scultore Giuseppe Antonio Lonis (1975)[40], ma sempre in maniera circoscritta e senza pretese di poter esaustivamente risolvere tutte le implicazioni connesse al tema. Gli studi proseguirono, seppur limitati ad interventi circoscritti, anche negli anni Settanta e Ottanta del '900, con interessanti contributi di Rossella Sfogliano (1984)[41], in un contesto nazionale che teneva in poco conto la statuaria lignea. Infatti, se si prendono in considerazione i testi degli stessi anni che trattano in maniera generale l'arte italiana, come ad esempio la serie curata da Antonia Nava Cellini che dedica singoli volumi alla scultura del Cinquecento, del Seicento e del Settecento (1982;1987), la scultura lignea non è trattata che marginalmente [42]. In Sardegna, invece, proprio dal 1990 la casa editrice Ilisso iniziò la pubblicazione di un'importante serie di volumi sull'arte in Sardegna, in cui anche lo studio della scultura lignea ebbe un ruolo rilevante. L'ambito medievale fu studiato da Renata Serra con il suo volume *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500* (1990), e per l'epoca moderna dai volumi di Maria Grazia Scano Naitza (1991; 1997)[43], vicini alla linea di ricerca esposta nei contributi di Salvatore Naitza sulla scultura del Cinquecento e del Seicento (1992; 1993)[44]. Le capillari ricognizioni archivistiche, insieme alla promozione di interventi di restauro e conservazione della statuaria lignea del XVI e XVII secolo portarono all'allestimento, a Cagliari e a Sassari, dell'importante mostra *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola* (2000-2001)[45]. Il relativo catalogo portò alla conoscenza dell'importante patrimonio artistico rappresentato

[37] R. DELOGU, *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 22 (1939), pp. 3-17.
[38] R. DI TUCCI, *Documenti e notizie per la storia delle arti e dell'industria artistica in Sardegna, dal 1570 al 1620*, in «Archivio Storico Sardo», n° 24 (1954), pp. 155-171; ID, *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 42 (1924), pp. 371-374.
[39] C. MALTESE, R. SERRA, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma 1962; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna* (a cura di F. BARRECA, A. BOSCOLO), Milano 1969, pp. 177-404.
[40] A. PISEDDU, *Giuseppe Antonio Lonis dimenticato scultore sardo*, in «Frontiere: rivista mensile illustrata di cultura, arte, scienza, politica, umanità», Vol. 7, n° 7 (1974), pp. 203-207; ID, *Antonio Lonis, scultore sardo del sec. XVIII*, Cagliari 1975; ID, *Lo scalpello e la spada erano le sue armi: uno scultore cagliaritano del '700: Giuseppe Antonio Lonis*, in «Almanacco di Cagliari», [s.l.], n° 11 (1976) [s.p.].
[41] R. SFOGLIANO, *Esempi significativi di scultura lignea del seicento nella Sardegna settentrionale*, in *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna* (a cura di T. K. KIROVA), Napoli 1984, pp. 335-342.
[42] A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino 1982; ID, *La scultura del Settecento*, Torino 1982; ID, *La scultura del Cinquecento*, Torino 1987.
[43] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit.; ID, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro 1997.
[44] S. NAITZA, *La scultura del Cinquecento*, in *La società sarda in età spagnola* (a cura di F. MANCONI), Vol. I, Cagliari 1992, pp. 110-119; S. NAITZA, *La scultura del Seicento*, in *La società sarda*…, cit., Vol. II, Cagliari 1992, pp. 154-177.
[45] *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Catalogo della Mostra tenuta a Cagliari e Sassari nel 2001-2002, Cagliari 2001.

dalla statuaria lignea devozionale, inserendo la Sardegna in quell'ampio circuito di circolazione artistica mediterranea di età moderna. È proprio negli anni Duemila che anche a livello nazionale crebbe sempre più l'interesse da parte degli storici dell'arte, nel tentativo di mettere ordine alle numerose problematiche legate a questo tipo di produzione. Soprattutto si è cercato di chiarire le numerose attribuzioni che in passato venivano date a diverse sculture associandole ai nomi più conosciuti: un Giacomo Colombo (1663-1731) per il Napoletano o un Giuseppe Antonio Lonis (1720-1805) per la nostra isola. Questo soprattutto attraverso la ricerca archivistica che ha permesso di recuperare punti fermi in questo *mare magnum* della produzione scultorea in età moderna, dove solitamente l'artista non lavorava mai da solo, ma all'interno di una bottega organizzata. In essa, gestita dallo scultore che riceveva le committenze, i compiti erano diversificati, e se come ad esempio è accertato per il Colombo le committenze erano così numerose, molte opere venivano eseguite dalla sua equipe, sull'idea e controllo del maestro. A questa complessità, che sta alla base stessa della produzione scultore in età moderna, si deve aggiungere il fenomeno della circolazione del prodotto, che dai grandi centri di produzione, quali il Napoletano o il Genovese, si spostava verso le altre zone del continente italiano, ma anche verso la penisola iberica e viceversa, in quella *koinè* politica, culturale e artistica di un'Europa mediterranea controllata dalla potenza spagnola. Questo fenomeno è stato recentemente esaminato in un importante convegno di studi svolto a Lecce nel 2004[46], a cui si deve aggiungere l'interessantissima mostra nella stessa città sulle sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna (2008)[47]. Al tema della scultura lignea sono state dedicate diverse mostre, tese a far conoscere il grande patrimonio italiano, da quella tenuta a Matera nel 2004 sulla scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo[48], a quella sui gruppi processionali di Anton Maria Maragliano (2005)[49], e quella ad Altomonte nel 2008-2009, sulla scultura lignea della Calabria dal Medioevo al Settecento[50]. Degna di nota è la

[46] L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Lecce, 9-10-11 giugno 2004), Vol. I-II, Lavello 2007.
[47] R. CASCIARO, A. CASSIANO (a cura di), *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Catalogo della Mostra (Lecce, Chiesa di S. Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007- 28 maggio 2008), Roma 2007. Su questo tema si veda anche: A. C. LINARES, H. E. SANCHEZ, J. M. SANCHEZ, *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento*, Genova 1993; I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna, un'indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* Roma 2008.
[48] *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo*, Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 luglio-31 ottobre 2004.
[49] *Han tutta l'aria di Paradiso: gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada* (a cura di F. CERVINI, D. SANGUINETI), Catalogo della Mostra tenuta a Ovada nel 2005, Torino 2005.
[50] P. L. DE CASTRIS (a cura di), *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della mostra tenuta a Altomonte nel 2008-2009, Hoelpi 2009.

recente istituzione (2007) della Società italiana di Storia delle Arti del legno (SIStAL), i cui primi risultati di analisi e ricerche sono stati resi noti negli atti del primo convegno del 13-15 dicembre 2007[51]. Sul versante ligure va segnalata l'importante monografia di Daniele Sanguineti sulla scultura lignea genovese dal '500 al '700[52].

In questi ultimi decenni anche in Sardegna gli studi sulla statuaria lignea di Maria Grazia Scano Naitza, inziati nel 1991 e portati avanti con grande impegno, permettono di avere un quadro esaustivo del rapporto dell'isola con l'area napoletana (2001; 2007)[53], all'interno di quel già citato fenomeno della circolazione mediterranea in età moderna. Alla Scano si deve ancora la visione critica dell'opera di Giuseppe Antonio Lonis (2005)[54], liberandola da quell'ottica "patriottica" che da Giovanni Spano è giunta fino a recenti pubblicazioni, alla luce dei dati documentari inediti e di una accurata lettura formale e stilistica delle opere.

Nel corso degli ultimi anni le ricerche di altri studiosi hanno permesso di arricchire il panorama in materia, all'interno di diverse manifestazioni artistiche locali, legate non solo alla scultura lignea ma in generale alla tradizione dell'intaglio della retablistica e dell'ebanisteria[55]. Accurate ricerche archivistiche di Marisa Porcu Gaias[56] per il Settentrione dell'isola e da altri per la zona meridionale della Sardegna, hanno consentito di arricchire il quadro delle conoscenze. Si aggiunga inoltre l'apporto documentario offerto da studiosi locali, che pur non avendo una minima preparazione in ambito storico-artistico permettono di far conoscere dati archivistici importantissimi nel nostro lavoro.

---

[51] *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo a XIX secolo* (a cura di G. B. FIDANZA, L. SPERANZA, M. VALENZUELA), Serra S. Quirico (Pergola), 20007.

[52] D. SANGUINETI, *Scultura genovese in legno policromo: dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013.

[53] M. G. SCANO, *Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna*, in *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari 2001, pp. 21-55; ID, *L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola*, in *La scultura meridionale in età moderna*…, cit., Vol. II, pp. 123-193.

[54] M. G. SCANO, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti,* in *Interventi sulla questione meridionale* (a cura di F. ABBATE), Roma 2005, pp. 305-316.

[55] L. SIDDI, *Gli arredi nel complesso gesuitico del S. Michele*, in *Il restauro della Chiesa di San Michele*, Cagliari 1995, pp. 141-165; ID, *Il mondo statua di Dio: la scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna*, in *Estofado de oro*…, cit, pp. 57-65; ID, *Il restauro delle statue venerate: un difficile equilibrio tra arte e fede*, in *La scultura meridionale in età moderna*…, cit., pp. 311-324; A. PASOLINI, *Retabli e altari a San Saturnino*, in «Biblioteca Francescana Sarda», n° 9 (2000), pp. 319-355; ID, *Alcune riflessioni sul rapporto tra pittura e scultura nella Sardegna del Cinquecento sulla base di recenti rinvenimenti documentari*, in «Ricerca e confronti 2006: giornate di studio di archeologia e storia dell'arte», 2007, pp. 409-424; ID, *Ebanisti liguri nella Sardegna del '700: la famiglia Denegri*, «Kronos», 8 (2005), pp. 3-22; ID, *L'impronta lombarda nella scultura sarda del Seicento*, in «Artisti dei Laghi», n° 2, 2013.

[56] M. P. GAIAS, *Santa Maria di Betlem a Sassari: la chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*, Sassari 1993; ID, *Sassari: tra storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996; ID, *I sacri arredi di S. Pietro di Silki*, in *San Pietro di Silki* (a cura di I. DELOGU), Muros 1998; ID, *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel Capo di Logudoro dal '500 al primo '700*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 67-84; ID, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel capo di Sassari e Logudoro*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 285-294; ID, *Argenti e argentieri a Sassari e nel Capo di Logudoro nell'età moderna*, in «Studi Sardi», n° 33 (2000), pp. 354-449; ID, *Il Museo diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, Nuoro 2002.

Recentemente a livello internazionale va segnalata l'attenzione che gli studiosi hanno mostrato verso la scultura lignea di età moderna con l'organizzazione di due importanti convegni. L'ultimo è stato organizzato dall'Università degli Studi di Genova, *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, a cura di Lauro Magnani e Daniele Sanguineti (Genova, 3-5 dicembre 2015). Fondamentale è stato anche quello organizzato presso l'Università di Suor Orsola Benincasa di Napoli, *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, a cura di Pierluigi Leone de Castris (Napoli, 28-30 maggio 2015).

I CAPITOLO

CONSIDERAZIONI PRELIMINARI: L'IMPORTANZA DELL'IMMAGINE SACRA NELLA SARDEGNA DEL XVII E PRIMA METÀ DEL XVIII SECOLO

L'importanza dell'immagine devozionale all'interno del sistema socio-culturale cristiano affonda l'origine nell'essenza stessa del Cristianesimo. Alla sua nascita, la nuova religione fondata sulla persona e sul messaggio di Cristo, morto e risorto, non aveva bisogno delle immagini, perché il nuovo culto era un culto spirituale, e Cristo stesso era «immagine [icona] del Dio invisibile», come scrive S. Paolo nella lettera ai Colossesi (1, 15). Ma l'immagine come simbolo, come narrazione senza volontà di rappresentazione idolatrica, entrò lentamente negli ambienti domestici e cimiteriali del primo Cristianesimo. La diffusione della croce come segno di vittoria, anche per la presenza nel *labarum* (lo stendardo imperiale con il *Chrismòn*), si diffuse nel tardo impero a seguito dell'editto di tolleranza del 313. Dalla fine del IV secolo fino alla metà del VI secolo, sia in Oriente sia in Occidente, non mancarono attestazioni di venerazione verso le immagini, che comunque furono frammentarie e irregolari, che invece crebbero, senza dubbio, dalla metà del VI secolo, soprattutto in Oriente fino allo scoppio dell'Iconoclastia[57]. In quel primo periodo più che verso le immagini il culto era tributato alle reliquie, che attestavano la presenza del divino in mezzo alla comunità. La venerazione verso le sacre spoglie dei martiri conteneva già in nuce quello verso le immagini, perché attraverso la loro venerazioni si invitava a venerare il martire come se esso fosse ivi presente (Gregorio di Nissa, *Encomio di S. Teodoro*)[58], e dove non si potevano avere delle reliquie si diffuse l'uso di avere delle immagini dei santi. Se per primo quindi esistette un culto verso le reliquie, questo venne gradualmente soppiantato da quello delle immagine verso la metà del VI secolo, quando non in qualsiasi luogo in cui si voleva una "presenza" del divino si potevano avere delle reliquie. L'uso delle immagini venne sancito dalla stessa teologia dei primi Padri della Chiesa, che ne sostennero la leicità basandola sul fondamento stesso della religione cristiana: Gesù Cristo, il Verbo di Dio che si è incarnato e quindi fatto uomo su questa terra. Vero Dio e allo stesso tempo vero Uomo, in tutto simile agli altri uomini (fuorché nel peccato), e quindi rappresentabile nella sua umanità che è specchio della sua divinità. Al contrario invece, nell'ebraismo e nell'Islam per i quali il principio del divino sta nella sua totale estraneità con il mondo del tangibile

[57] E. KITZINGER, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal Cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Firenze 1992, pp. 9-18
[58] PG 46, 740 AB.

nel quale l'uomo si trova, e dove l'immagine vorrebbe condurlo, il rappresentarlo sarebbe un'offesa alla sua stessa divinità. Nel Cristianesimo, invece, era ben chiara l'importanza che l'utilizzo dell'immagine aveva per la Chiesa, quale strumento didattico per un popolo fedele completamente analfabeta e ancor di più incapace di comprendere le parole di una liturgia celebrata in latino. Papa Gregorio Magno (540-604) nella sua lettera indirizzata al vescovo di Marsiglia Sereno illustrava la triplice funzione dell'immagine sacra: ricordare agli uomini la storia della salvezza, invitargli alla penitenza ricordando tutto quello che Dio aveva fatto per loro, e infine istruire gli analfabeti che a differenza dei chierici non potevano accedere la libro sacro[59]. Vi è da sottolineare però che l'elemento didattico, si importante, va sempre contestualizzato nello studio dell'immagine sacra in un determinato luogo di culto, poiché non sempre la localizzazione delle immagini, per lo più nella zona presbiteriale, favoriva la visione al semplice fedele che difficilmente poteva accedere allo spazio più sacro della chiesa (il presbiterio con l'altare).

Tra il VII e l'VIII secolo si assistette in Oriente ad una diffusione straordinaria dell'immagine sacra, arrivando addirittura a forme di culto che si soffermarono sull'immagine in sé, più che sul divino che rappresentavano, sfociando in atteggiamenti idolatri. Da questa condizione si sviluppò la crisi iconoclasta che nacque dall'esigenza imperiale di porre fine ad un culto che agli occhi degli imperatori comportava un sempre più allentamento dalla loro autorità e quindi dal loro controllo sulle masse popolari, che invece riversavano la loro venerazione verso le immagini, e di conseguenza verso i monaci che le producevano[60]. La questione fu risolta dal secondo Concilio di Nicea (789) che definì dogmaticamente la validità della rappresentazione di Dio e del modo in cui ci si doveva relazionare con le immagini, a cui si tributava un culto di venerazione unicamente per il prototipo che esse rappresentavano[61].

Dal Concilio di Nicea e per tutto il Medioevo l'immagine sacra divenne elemento comune nelle chiese cristiane di tutta Europa il cui uso fu giustificato da diversi teologi, come S. Tommaso d'Aquino (1225-1274), che commentando il terzo libro delle Sentenze di Pietro Lombardo, ebbe a scrivere:

---

[59] J. C. SCHMITT, voce *Immagini*, in *Dizionario dell'Occidente medievale* (a cura di J. LE GOFF, J. C SCHMITT), Torino 2003, pp. 517-531.

[60] C. SCHÖNBORN, *I presupposti teologici della controversia sulle immagini*, in *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*. Atti del Convegno di studi (Catania 16-17 Maggio 1984), Acireale 1986, pp. 56-68; N. OSOLINE, *La funzione liturgica dell'icona*, in *Culto delle immagini*…, cit., pp. 117-152; M. RE, *Il secondo Concilio di Nicea e la controversia iconoclasta*, in *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'Immagine* (a cura di L. RUSSO), Palermo 1999, pp. 171-183; M. ANDOLORO, *Il secondo concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in *Vedere l'invisibile*…, cit., pp. 185-194; C. VALENZIANO, *Il secondo Concilio di Nicea e l'Iconologia*, in *Vedere l'invisibile*…, cit., pp. 195-206.

[61] G. ALBERIGO (a cura di), *Conciliorum Oecumenicorum decreta*, Bologna 1991, pp. 133-138.

«Vi è una triplice ragione per l'istituzione di immagini nella Chiesa: primo, per l'istruzione degli analfabeti, che possono imparare da esse come da libri; secondo, in modo che il mistero dell'incarnazione e gli esempi dei santi possano rimanere più saldamente nella nostra memoria grazie alla loro quotidiana rappresentazione davanti ai nostri occhi; e terzo, per suscitare le emozioni, che sono più efficacemente sollecitate da ciò che si vede piuttosto che da quello che si sente»[62].

Ma è nella metà del XVI secolo che nei territori cattolici si poté assistere ad un totale rinnovamento dell'arte sacra, sia essa architettura, scultura o pittura, che tra il 1560 e il 1600 ebbe il suo vertice come momento culminante di un processo di rinnovamento che prese le mosse dal Concilio di Trento, concluso nel 1563. L'importanza del Concilio, non solo dal punto di vista religioso, ma anche sociale ed artistico fu straordinaria. Occorre però precisare che già Federico Zeri, nel suo importante volume *Pittura e Controriforma* (prima edizione del 1957), ebbe a sottolineare come un graduale rinnovamento dell'arte religiosa in Italia, soprattutto della pittura, verso moduli compositivi più "devoti" e attenti al rapporto emozionale con il fedele (su cui poi farà leva la trattatistica controriformista) erano già iniziati ben prima delle sessioni del Concilio di Trento, come si evince dall'opera di un pittore come Marco Pino da Siena (1525 c.-1587 c.)[63].

Sta di fatto però che in una società cattolica, in cui la presenza della chiesa di Roma era onnicomprensiva, le decisioni del Concilio e l'applicazione stessa dei canoni a livello locale, portarono alla formazione di una società cristiana in cui l'immagine sacra venne esaltata e glorificata[64]. Attraverso la figura dipinta o scolpita, si voleva in *primis* naturalmente glorificare Dio su questa terra, ma anche utilizzare l'immagine come preciso strumento di persuasione e di controllo psicologico del fedele[65], e non ultimo

---

[62] THOMAE DE AQUINO, *Commentarium super libros sententiarium*, Commentarium in librum III, dist. 9, art. 2, qu. 2.

[63] F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1970, pp. 25-26. Sulle diverse posizioni in merito alla definizione di arte della Controriforma e definizione stessa del concetto di "Barocco" si veda: E. KIRSCHBAUM, *L'influsso del Concilio di Trento nell'arte*, in «Gregorianum», n° 21 (1945), pp. 100-116; R. M. HORNEDO, *El arte en Trento*, in *El Concilio de Trento, Exposiciones e Investigaciones por Colaboradores de "Razón y Fe"*, Madrid 1945, pp. 334-362; G. ARGAN, *La Retorica e l'arte barocca*, in *Retorica e Barocco* (a cura di E. CASTELLI), Venezia 1955, pp. 9-14; L. HAUTECOUER, *Le Concile de Trente et l'art*, in *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina*, Roma 1965, pp. 345-362; H. JEDIN, *Genesi e portata del decreto trindentino sulla venerazione delle immagini*, in *Chiesa della fede, chiesa della storia* (a cura di H. JEDIN), Brescia 1972, pp. 267-279.

[64] G. SCAVIZZI, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in «Storia dell'Arte», n° 21 (1974), pp. 171-213.

[65] L. BATTAGLIA RICCI, *Ad exercitandum devotionis affectum. Gli scritti e le immagini sacre*, in *Il teatro delle statue. Gruppo di deposizione e annunciazione tra XII e XIII secolo* (a cura di F. FLORIS D'ARCAIS), Milano 2005, pp. 19-23.

esaltare la Chiesa di Roma, il cattolicesimo e il Papa[66]. La presenza dell'immagine esercitava una forza comunicativa immediata ma la sua stessa assenza, l'uso di negarne la visione tenendola celate per la maggior parte dell'anno in camere, o coperte con teli in determinati momenti liturgici, non faceva che accrescerne il mistero e il simbolismo, aumentando il desiderio di rapportarsi con esse nel momento dello "svelamento". Questa pratica fu codificata già nel Medioevo quando già il vescovo di Mende, Guglielmo Durando (1230-1296) nel suo importante trattato di liturgia *Rationale divinorum officiorum* prescriveva, ad esempio, la necessita di velare le immagini sacre durante il periodo della Settimana Santa, fino al giorno della Resurrezione[67].

In questo contesto culturale si sviluppò una letteratura sull'arte sacra, sostenuta da teologi e scrittori cattolici della fine del XV secolo, attraverso la quale si vollero divulgare i principi sostenuti dai padri conciliari a Trento. Avendo compreso l'importanza comunicativa dell'immagine la Chiesa esercitò un controllo serrato sulla produzione e diffusione delle stesse, la cui supervisione venne assegnato ai vescovi locali, cosicché i dettami potessero essere realmente eseguiti. Venne assegnato anche un criterio fondamentale al quale le immagini sacre dovevano conformarsi per essere oggetto di culto ossia l'aderenza alla veridicità della Sacra Scrittura e di tutta la tradizione apostolica insegnata dalla Chiesa; inoltre si doveva perseguire una "verità formale" che predilesse uno stile naturalistico e chiaro, il più vicino possibile al dato naturale e così maggiormente comprensibile per il fedele. Non ultimo, venne data un'importanza notevole al "decoro" che queste immagini dovevano avere, per essere degne del luogo sacro in cui dovevano essere sistemate[68]. Tra le personalità che promossero la diffusione di questi concetti vi fu, subito dopo la sessione del 1563, il presbitero Giovanni Andrea Gilio (seconda metà del XVI secolo) con il suo *Dialogo degli errori dei pittori* (1564), e poco più tardi il cardinale di Milano Carlo Borromeo (1538-1584), con le sue famose *Instructiones fabricae et suppellectilis eccleiasticae* (1577) che fornisce chiare direttive sui diversi aspetti che confluiscono nell'edificio sacro, sul loro significato e sul loro aspetto[69]. Il trattato più famoso rimane sicuramente quello dell'arcivescovo di Bologna

---

[66] G. PREVITALI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana.* Parte Prima. *Modelli e problemi.* Volume primo. *Questioni e metodi* (a cura di G. PREVITALI), Torino 1979, pp. 61-66.

[67] J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes sagradas y predicación visual*…, cit., pp. 366-368. L'opera del Durando, suddivisa in otto libri, costituisce un'importante fonte per la comprensione dell'iconografia cristiana medievale, sia per quanto riguarda l'architettura sacra, gli indumenti liturgici e infine per le immagini sacre. Il primo libro dell'opera nell'edizione del 1568, stampata a Venezia per i tipi di Grazioso Percacino, si conserva nella Biblioteca universitaria di Sassari: GUGLIELMO DURANDO, *Rationale divinorum officiorum a R. D. Gugliemo Durando mimatensi episcopo*, Liber I, […], Venezia 1568.

[68] P. GARCÍA MARTÍNEZ-BURGOS, *El decoro: la invención de un concepto y su proyección artisticas*, in *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, «Historia del Arte», n° 1 (1988), pp. 91-102.

[69] A riguardo risultano importanti anche le disposizioni di S. Carlo Borromeo contenute negli *Acta Ecclesiae Mediolanensis (1569)*, Vol. II, Milano 1890, pp. 300-308. Sempre nella Milano degli anni ottanta del '500 fu

Gabriele Paleotti (1522-1597)[70], con la sua opera *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (prima edizione del 1581, poi quella definitiva del 1594) che poneva precise direttiva circa il mondo in cui si dovevano rappresentare le storie sacre, non lontano da quanto affermato nell'opera del gesuita Jan Molanus (1533-1585). Professore a Lovanio scrisse l'opera *De historia sanctarum imaginum et picturarum* (1594) nella quale oltre a chiarire i fondamenti dell'immagine sacra intendeva offrire una precisa iconografia dei diversi Misteri sacri e dei santi del calendario romano, non dimenticando l'importanza dell'allegoria cristiana[71]. Sulla scia di queste opere nel XVII secolo scrisse il nipote di S. Carlo, Federico Borromeo (1564-1631), con le sue opere *De pictura sacra* del 1624, e *Musaeum* del 1625, mentre ancora più incisive furono le diverse disposizioni del pontefice Urbano VIII (*Sanctissimus*, 1625; *Coelestis*, 1634; *Sacrosancte*, 1645) nell'ambito della rappresentazione del sacro[72]. Ancora nel XVII secolo indicazioni iconografiche e compositive, soprattutto nell'ambito della devota pittura spagnola, furono fornite agli artisti delle opere di Vicente Carducho (1578 circa-1638) che scrisse il suo *Dialogos de la pintura* (1633), strutturando in otto dialoghi tra un pittore e un suo alunno il discorso per sostenere come la pittura fosse un'arte liberale, menzionando le collezioni di pittura più importanti nella Madrid dell'epoca[73]. Non meno importante fu l'opera di Francisco Pacheco (1564-1644), *Arte de la pintura* edita postuma nel 1649[74]. Maestro di Velasquez, di cui era anche suocero, egli volle offrire in quest'opera una guida nella

---

stampato il trattato dell'erudita Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592), *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura* (1584).

[70] D. GANZ, *Tra paura e fascino: la funzione comunicativa delle immagini visive nel discorso di Gabriele Paleotti*, in *Immagini dell'umanità* (a cura di J. CASEY), Bordighera 2000, pp. 57-68. Per il testo del Paleotti e di altri teologi del XVII secolo si vedano i tre volumi a cura di P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Vol. I, *Varchi, Pino, Dolce, Danti, Sorte*, Bari 1960; Vol II, *Gilio, Paleotti, Aldrovandi*, Bari 1961; Vol. III, *Borromeo, Ammannati, Bocchi, R. Alberti, Comanini*, Bari 1962. Inoltre: C. COSTANTINI, *La legislazione ecclesiastica sull'arte*, in «Fede e Arte», n° 5 (1957), pp. 359-447; P. PRODI, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», n° 4 (1962), pp. 123-212; D. MENOZZI, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo 1995, pp. 205-228; G. GRASSO, *Chiesa e arte. Documenti della Chiesa, testi canonici e commenti*, Cinisello Balsamo 2001.

[71] Un'edizione del 1619 è conservata anche alla BUC, IOANNIS MOLANI, *De historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero usu contra abusus*, Lione 1619. Per uno studio critico sull'opera si veda: F. BOESPFLUG, O. CHRISTIN, B. TASSEL (a cura di), *Traité des saintes images. Molanus introduction, traducion, notes et index*, Parigi 1996. Il Molano scrisse anche un'altra opera sull'uso corretto delle immagini sacre, il *De picturis et imaginibus sacris* (Lovanio, 1570).

[72] Sulla trattatistica sacra del XVII e della prima metà del XVIII secolo, sia italiana che spagnola, risulta fondamentale l'opera: R. ENGGASS, J. BROWN, *Italian and Spanish art. 1600-1750 sources and documents*, Evanston (Illinois), 1999. La sezione dedicata alle fonti e ai documenti italiani è alle pp. 3-158; quella riguardante la Spagna alle pp. 159-228.

[73] VICENTE CARDUCHO, *Dialogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias* (a cura di F. CALVO SERRALER), Madrid, 1979. M. L. CATURLA, *Documentos en torno a Vincente Carucho*, in «Arte Español», n° 26, 3 (1968-1969), pp. 145-211.

[74] J. M. ASENSIO, *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias. Introducción é historia del libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*, Siviglia 1867; A. S. CORBACHO, *Francisco Pacheco, tratadista de arte*, Siviglia 1955; R. GONZÁLEZ SANDINO, *La estética del manierismo y Francisco Pacheco*, [s.l.] 1964.

giusta rappresentazione dei soggetti religiosi. Egli stesso era pittore e produsse opere in cui emerge l'esigenza di adeguarsi a quella ricerca di verità storico-evangelica e di decoro elaborata già nei trattati sull'arte sacra di fine '500. Inoltre egli era collaboratore dello scultore Juan Martínez Montañés, per il quale curò la policromia del suo famoso *Cristo de la Clemencia* (Cattedrale di Siviglia, 1603) sostenendo come l'adesione al dato reale (sia storico sia formale) dovesse essere applicato anche alla policromia della scultura lignea[75].

Nel XVIII secolo Antonio Palomino (1655-1726) scrisse i tre volumi del *Museo pittorico y scala ottica* (17155-1724)[76]; mentre il padre Juan Interián de Ayala (1656-1730) diede alle stampa la sua opera *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, la cui prima edizione del 1730 fu in latino, poi tradotta in spagnolo nel 1782 da Luis Durán. L'importanza della trattatistica d'arte sacra, per quanto riguarda il XVII secolo soprattutto di ambito iberico, è fondamentale anche in rapporto alla pittura isolana. Attraverso lo studio di queste fonti si possono comprendere scelte iconografiche e compositive presenti anche in opere locali. Occorre a questo riguardo sottolineare però l'assoluta mancanza di studi critici e traduzioni italiane di queste opere, che anche nell'ambito iberico solo recentemente sono state oggetto in uno studio maggiormente articolato, soprattutto per quanto riguarda l'opera di Francisco Pacheco[77]. Occorre ancora sottolineare come molti di questi autori fossero anche pittori, mettendo in pratica in prima persona quanto scritto, permettendo quindi la diffusione di modelli a cui altri pittori si poterono rifare. È stato anche già evidenziato come molti pittori fossero soliti, nell'elaborazione delle proprio opere, chiedere consiglio ad eruditi religiosi che gli aiutassero a concepire in maniera ortodossa l'opera d'argomento sacro, rimarcando anche in questo caso il forte legame tra pittura e trattatistica religiosa[78].

È in questo contesto che si colloca, prendendo vigore e diffusione in ambito cattolico (soprattutto iberico e quindi anche sardo) l'uso della statuaria devozionale, protagonista di una religiosità che vedeva in queste immagini una presenza reale del divino su questa terra, ancor di più quando esse erano ritenute miracolose. Questo legame venne ad instaurarsi anche e soprattutto perché tali immagini rispondevano a quel criterio di verità

[75] X. BRAY, *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, in *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700* (a cura di X. BRAY), Londra 2009, p. 25.
[76] ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictorico y escala optica* (a cura di J. A. CEAN Y BERMUDEZ), Vol. I-Vol.II-Vol- III, Madrid 1988.
[77] FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura* (a cura di B. BASSEGADA I HUGAS), Madrid 2001; N. RODRÍGUEZ ORTEGA, *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho (tesauro terminológico-conceptual)*, Univerdidad de Malaga, 2005.
[78] G. LEDDA, *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella spagna secentesca*, Pisa 2003, p. 25.

che ne faceva sembianze naturali, attraverso l'uso di un'attenta policromia, dell'incarnato e dei panneggi, con l'aggiunta di elementi quali occhi di vetro, lacrime di cristallo, capelli naturali, denti d'avorio, unghie di osso e altro, posti per aumentare la "realtà" dell'immagine[79].

Anche nella nostra isola le disposizioni del Concilio di Trento sull'immagine sacra, emanate nella sessione XXV del 3 e 4 dicembre del 1563, e sviluppate nell'ampia letteratura in merito già sopra accennata, vennero accolte nella chiesa sarda grazie all'azione dei vescovi locali che, attraverso le costituzioni diocesane dei secoli XVII e XVIII, permisero al popolo sardo (o così sarebbe dovuto essere) la giusta comprensione del significato dell'immagine sacra che la chiesa cattolica proponeva.

Già alla fine del '500, le disposizioni sinodali del vescovo di Bosa Giovanni Francesco Fara (1591), vollero chiarire l'importanza che l'immagine sacra doveva avere per la chiesa dell'epoca, inserendo le disposizioni a riguardo insieme a quelle sulle sacre reliquie, perché entrambe (immagini e reliquie) erano segni della presenza del sacro in mezzo al popolo fedele. Le reliquie dovevano essere custodite in un luogo decente, se ne doveva accertare l'autenticità e ogni chiesa parrocchiale doveva stilare un inventario di quelle possedute, la cui copia doveva essere conservata nell'archivio parrocchiale. Altrettanto importante era l'immagine sacra, che non poteva essere esposta alla pubblica venerazione senza l'autorizzazione dell'ordinario diocesano[80].

Ancora più severe furono le disposizioni dell'arcivescovo di Cagliari Ambrogio Machin, nel sinodo diocesano del 1628, dove si legge:

> «Session IV; § I De la invovacion, y veneracion de las Imagines, et reliquias de los Santos.
>
> *Siendo dispuesto, y ordenado tan Santamente, y con tato acuerdo, por el Sacro Con(cilio) Trid(entino) que ninguno pueda poner, ni procurar, que ponga Imagen alcuna en algun lugar, ò Yglesia por mas que sea exempta, que no sea vista, y aprovada por el ordinario, y que no se admitan reliquias nuevas, que no sean aprovadas pro el Dexando tambien à cargo de los Prelados, que en las pinturas, ò esculturas de las imagines no permitan cosa laxiva, deshonesta, ridicula, profana,*

[79] D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, 2009, pp. 350-367.

[80] *Constitutiones Synodales Sanctae Ecclesiae Bosanensis. Editae, et promulgatae in Synodo Diocesana, quam Illustrussimus, et Reverendissimus Dominus Don Ioan Franciscus Fara Dei, et Apostolicae Sedis gratia, Episcopus Bosanensis habuit. 1591 die 10.11.12 Iunii*. Calari, Apud Ioannem Mariam de Galcerino, 1591, pp. 90-91. Sulla figura dell'erudito vescovo di Bosa Giovanni Francesco Fara (1543-1591) si veda: G. MASTINO, *L'opera legislativa di Giovanni Francesco Fara: con note e fonti inedite sulla stora della Diocesi di Bosa*, Cagliari 1976; E. CADONI, R. TURTAS, *Umanisti sassaresi: le biblioteche di Giovanni Francesco Fara e Alessio Fontana*, Sassari 1988.

nifasta. Por tanto mandamos à todos los pintores, escultores, y otros qualesquier semejantes artifices, que de hoy en adelante no pinten, ni esculpan figuras, ni imagines de Santos, sino con la verdad de la escriptura, ò tradiciones apostolicas, paraque no se de ocasion de errores al pueblo Christiano de adorar Imagen de persona cuya vida no se puede leer, por no repugnar à buenas, y santas costumbres, y à la puridad de nuestra Santa Fè Catholica, y si por caso alguna huviesse ya pintada, ò esculpida con alguna indecencia se acomode, y reforme de manera, que corresponda à la diginidad, y santidad del Santo, o Santa que se representa, ni admitan nuevas reliquias que no sean por nos aprovadas[81]».

Attraverso queste disposizioni il presule cagliaritano vietava severamente che si dipingessero o si ponessero nelle chiese immagini senza prima la propria autorizzazione, delegando i sacerdoti del luogo a vigilare affinché ogni immagine rispondesse alla decenza che si doveva al luogo sacro della chiesa, e che nessuno osasse adoperare immagini per il culto senza prima la benedizione e approvazione ecclesiastica[82]. Ancor di più, rivolgendosi agli stessi artisti, proibiva che essi dipingessero o scolpissero immagini non conformi ai decreti del Concilio Tridentino. L'autorità ecclesiastica aveva quindi un'importanza notevole nell'attività degli artisti e delle opere prodotte che dovevano rispondere ai fondamenti dell'immagine sacra stabiliti dal Concilio ossia la "verità" di ciò che veniva rappresentato, la concordanza con le sacre scritture e la tradizione apostolica trasmessa dalla Chiesa (*la verdad de la escriptura, ò tradiciones apostolicas)*, e la decenza formale ed estetica delle opere. Si aveva quindi forti limitazioni all'estro o alla volontà dell'artista che doveva fare i conti con l'autorità ecclesiastica in materia d'immagini e con una committenza che richiedeva precisi modelli di riferimento ai quali rifarsi per l'esecuzione di nuove sculture.

Tutti i sinodi diocesani, a noi giunti, promulgati nel XVII secolo trattano delle immagini

---

[81] *Synodo dicoesano celebrado por el illustrissimo y Reverendissimo Señor Don F. Ambrosio Machin Arçobispo de Caller, Primado de Sardeña, y Corsega, etc. En su Yglesia Metropolitana, y Primicial a los 11 de Henero 1628*, en Caller, en la Empresa del Doctor Antonio Galcerin, por Bartolomeo Gobetti, 1628, pp. 13-14.

[82] «*§ II. Otro si mandamos à todos los Rectores, Curas, religiosos, y Cofrades de qualesquier Cofradias, que desde hoy en adelante no assienten en sus Yglesias, altares, pubblicos, retablos, ò quadros de Imagenes, que no sean reconocidos primero, y benedezidos pro nos, ò de nuestro orden, y si algunas huviere, que no fueren benedezidas, las quiten, ni muevan de sus lugares los tales rebablos, ò quadros, ni muden el Santissimo Sacramento de un altar à otro, ni permitan, que otros lo hagan, ni lleven en procession por las calles publicas de los tales lugares, y asi mesmo no llevaran imagen alguna del Santo, ò Santa en procession publica sin nuestra exspressa licencia, sino fueren los dias del año ya señalados para cada parrocchia, monasterio, ò cofradia, so pena de que los que lo contrario hizieren, seran castigados à nuestro aluedrio, allende de que cada vez que esto hizieren, pagaran para obra pias qatro ducados. Mandamos otro si, que las vezes, que fueren pidiendo por la obra de alguna yglesia, ò lugar pio dias antes, come suelen de su fesdividad, y mucho menos lleven musica indecente, y profana, por la razon dicha.»;* in *Synodo dicoesano celebrado por el illustrissimo y Reverendissimo Señor Don F. Ambrosio Machin*..., cit., pp. 14-15.

sacre, e attraverso di essi si voleva chiarire il significato che le immagini dovevano avere nella religiosità isolana, depurandole da forme di superstizione e magia. Il capitolo I del titolo ventitreesimo *"De la Veneracion de las Imagenes, y Reliquias de los Santos"* degli atti del sinodo del vescovo di Oristano, Pietro Vico (1649), afferma chiaramente che:

> *«A las sagradas imagenes de Christo, de la Virgen santissima su Madre Señora nuestra, y de todos los Santos por antiquissimo uso de la Iglesia Catolica, se deve veneracio(n) no por q(ue) creamos de aver en ellas alguna divinidad o virtud para su adoracion, sino porque la veneracion que les ofrecemos se refiere a los prototypos, y originale de Christo, y de los santos que adoramos, cuya semejança nos representan. Culto aprovado siempre de los Santos Padres de la Iglesia, y de muchos Concilios Generales. Y en confirmacion dellos el Santo Concilio Tridentino declara ser muy provechoso à la erudicion del pueblo Christiano, y à mas eficazemente reverenciar, y amar a Dios nuestro Señor, y a sus Santons con el exemplo de las virtudes, q(ue) en sus pinturas se son proponen*[83]».

Chiarendo il modo corretto con cui ci si doveva rivolgere alle immagini sacre, la cui venerazione non doveva riferirsi ad esse come oggetto operatore di miracoli e di grazie, quando unicamente verso il prototipo che esse rappresentavano, le disposizioni sinodali diffondono i capisaldi della dottrina cattolica sulle immagini.
Infatti il vescovo al capitolo II, dello stesso titolo, sottolinea tali concetti, riprendendo le ordinanze già formulate da altri vescovi con l'aggiunta qui di una pena pecuniaria di 25 ducanti nel caso non venissero osservati:

> «Cap II. *Otro si en la sculptura, y pintura de las Imagenes se deve atender, que la verdad de la hystoria, corresponda a la diginidad, y honor de los Santos que nos representan, escusando en ellas la vanidad, y procacidad dissonante a nuestra Religion, y su algunas de pinzel, ò esculptura huviere tales, que diga(n) alguna indecencia. Ordenamos se ayan de borrar, quemar, ò enterrar en el cemiterio, y para en adelante adhirie(n)do al Decreto del Santo Concilio Tridentino, prohibimos en las Iglesias seculares, Regulares, y e(n) otras quelsquiera, el poderse pintar ò esculpir Imagenes sin licencia nuestra, o de Nostro Vicario*

[83] *Constituciones y decretos de la synodo Diocesana Arborense celebrada per el Illustriss(imo) y Reverendiss(imo) Señor Don Pedro de Vico Arçobispo Metropolitano de Arborea, Obispo de Santa Iusta, etc Vexillario de la Sa(n)ta Romana Iglesia, del Co(n)sejo de su Magestad del Rey Nuestro Señor Don Phelippe IV el Grande. En la santa Iglesia Metropolitana de Oristan, à los veinte de Abril 1649*. En Sacer en a Imprenta de Hieronymo Castelvi, Aguilò, y Logu, p. 69.

General; y el que contraviniere a esta Constitucion, sea penado en 25 ducados, los quales aplicamos à la sacristia desta santa Iglesia à nuestro arbitrio[84]».

Quest'ultimo capitolo del vescovo Vico è importante anche per un altro aspetto, ossia perché ci permette di comprendere in che modo l'autorità ecclesiastica, ma anche il fedele del XVII secolo, percepisse il rapporto con l'immagine sacra, e quell'atteggiamento di riverenza che lo connota. Infatti l'immagine, soprattutto la scultura, usciva dall'ambito della mera produzione artigiana dell'uomo ed entrava nell'ambito del sacro che rappresentava, necessitando quindi di precisi atti nel caso in cui, per il deterioramento causato dal tempo o per l'incuria dell'uomo, esse non fossero state più funzionali al culto divino.
Il decreto del Concilio provinciale turritano presieduta dal vescovo Giacomo Passamar nel 1633, chiarisce ancor di più il concetto:

«De Imaginibus […]. *Sanctorum imagines tam de pictae, quam ex marmore, aut alia materia effectae, si que vetustate fuerit corruptae, ac minus decenter, ac devotè (qua par est) elaborate ab altaribus remoneantur, ac picturam abaltae tabulae comburantur, et in quos fuerit converse cineres in cemeterijs sepelliantur. Sculptae verò iu eade(m) Ecclesia, aut cemetario eiusdem suffodiantur. Unde imagines pro venustate, ne que pingi, neque ornari debent, neque rursus homines sanctorum celebratione, sacrarumque reliquiarum visitatione ad aebrietatem, et crapulam ab uti decet, quasi sanctorum festi dies per luxu(m) et lasciviam celebrentur, ex quo merito choreas ab Ecclesijs omnibus uti animarum saluti perniciosas poenitus extirpandas esse censemus honor, ec reverencia sacris imaginibus exhibeatur sub censuris, et poenis arbitrio Episcopi* […][85]».

Quelle immagini, egli afferma, deteriorate dal tempo e non più devote, nel caso fossero di legno, come le tavole dipinte (sicuramente si riferisce alle tavole che costituivano i retabli di matrice iberica diffusi in tutta la Sardegna dal XIV al XVIII secolo) devono essere bruciate e le ceneri sparse nel cimitero, nel caso fossero sculture dovevano essere decentemente sepolte nelle chiese. Il carattere sacro delle immagini impediva che fossero

[84] *Constituciones y decretos de la synodo Diocesana Arborense celebrada per el Illustriss(imo) y Reverendiss(imo) Señor Don Pedro de Vico*…, cit., p. 70.
[85] *Decreta Concilii provincialis turritani ab Illustr(issi)mo et Rever(endissi)mo D(omino) D(omino) Iacomo de Passamar Archiepiscopo Metropolitano Turritano, et Unionum, Sardiniae, etc Corsicae Primate, Ac Sanctae Romanae Ecclesiae Vexillario, et de Consilio sue Maiestatis*. Sassari celebrati Anno Domini 1633, Sassari 1633, pp. 90-91.

gettate via come un oggetto comune, ma come tutte le cose consacrate a Dio solo il fuoco poteva consumarle e ciò che ne restava doveva riposare nel luogo consacrato, ossia il cimitero.

Il Vico e il Passamar non sono gli unici ad affermare questo, simili disposizioni sono presenti anche nei decreti del vescovo Cattayna del 1665[86], del vescovo di Ampurias e Civita, Michele Villa del 1695[87] e ancora nelle disposizioni del vescovo di Oristano Francesco Masone y Nin nel sinodo diocesano da lui promulgato nel 1708[88].

Comprendiamo quindi come a livello locale tutta quanta una speculazione dota sull'immagine sacra, trovasse la propria attuazione attraverso le disposizioni e il controllo di un episcopato sardo attento alle direttive pontificie e alle prassi di culto locale. Si può anche ipotizzare che la perdita, nel tempo, di gran parte del patrimonio artistico delle nostre chiese fosse dipeso proprio dal fatto che tali immagine fossero reputate unicamente come veicolate al culto, e seguendone le disposizioni vescovili nel caso non più consone a esso, venissero bruciate e obliterate.

Va ricordato inoltre che nell'isola un'importanza fondamentale nella vita religiosa e anche artistica fu svolta, tra XVI e XVII secolo, dall'ordine dei Gesuiti[89], che sin dall'opera del suo fondatore S. Ignazio di Loyola conferirono all'immagine una notevole rilevanza nella prassi educativa e spirituale dell'Ordine. É in questo contesto che devono essere comprese le grandi commissioni artistiche dell'Ordine, in cui l'immagine, la pittura, e come cercherò di spiegare in un prossimo capitolo anche la scultura, furono

---

[86] «*Mandamus insuper, ut parientes, in quibus Sacrae immagines cernuntur corrosae, aut indeformitatem collapsae, quam citius dealbari: si lignaee fuerint comburantur, et cineres in sacrario deponantur: et si marmoraee, in ecclesiae pavimento, honestè recondantur*»; in *Constitutiones et decreta edita et promulgata in Diocesis Synodo Civitatis Bosanensis. Ab illustriss(imo) et Reverendiss(imo) D. F. Gavino Cattayna dei, et apostolicae sedis gratia Episcopo Bosanen, Abbate Sanctae Mariae de Corte, Priore Ecclesiae Santi Antoni Abbatis, ac de Consilio Serenissimi, ac Potentissimi Philippi IV Catholici Regis Hispaniarum. Celebrata die tertia, et quarta Mensis Februarij Anno Domini 1665*, Sassari 1666, p. 25.

[87] «Cap. III, De las reliquias, y Veneracion de las Santas Imagenes. *La pintura, esculptura, y adorno de las santas imagines sea tan decente, y devoto todo, que en ellas no se advierta profanidad, supersticion, ò abuso alguno, que desdiga de las buenas costumbres, y ofenda la piedad Christiana. Las Cruzes, è Imagines, que sirven para el uso de las Iglesias ha de ser bendezidas con las Oraciones acostumbradas, y dispone el Pontifical Romano. Ninguna persona, aunque sea secular tenga en su casa Imagen, que sea torpe, inhonesta, ò lasciva, y que representa alguna obscenidad, sino sagrada, y devota; las que fueren mal pintadas, y ridiculas se deven borrar, ò corregir, y emendar. Y las que con el uso, ò el tiempo estuvieren maltratadas, y casi borradas, se renueben, ò se quemen, y las çenizas entierren en las Iglesia.* […]»; in *Constituciones synodales del Obispo de Ampuris, y civita ordenadas por el Illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Miguel Villa, Obispo de Ampurias, y Civita, Abbad de las Abbadias de S. Maria de Tergo, S. Miguel de Plano, S. Pancracio, de Nursis, S. Nicolau de Silanos, Prior de S. Bonifacio de Sasser, y del Consejo de du Magestad, ect. Publicadas en la Iglesia Cathedral de S. Antonio Abbad de la Ciudad de Castillo Aragones à los 17 y 18 de Abril del año 1695*. Roma 1698, pp. 12-13.

[88] Si veda il titolo VIII, *De reliquijs, veneratione sanctorum, et sacrarum imaginum*, in *Leyes synodales del Arzobispado de Arborea, y Obispo de Santa Justa, hechas, y ordenadas por el illustrissimo Señor Don Francisco Masones, y Nin, Arzobispo de Oristan, y de Santa Justa etc*. En la Synodo que celebrò en su Santa Metropolitana Iglesia Cathedral de Oristan à 22. 23. y 24. de Abril de 1708, Cagliari 1712, p. 407.

[89] O. LILLIU, *La chiesa di S. Michele in Cagliari in rapporto all'ideologia gesuitica e alla cultura barocca*, in *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna* (a cura di T. K. KIROVA), Napoli 1984, pp. 199-216.

utilizzate come strumento didattico e devozionale. Il grande altare della chiesa gesuitica di Gesù e Maria di Sassari (oggi S. Caterina), i cui lavori iniziarono nel 1625 e ancora nel 1637 non erano stati completati del tutto[90], doveva rappresentare una grande macchina scenica, in cui colpiva l'arditezza della struttura e la grandezza delle immagini che lo costituivano, con i misteri più importanti della fede cattolica. Alcune delle tele dell'altare, smontato nel XIX secolo, sono tutt'oggi presenti nella chiesa (la *Flagellazione*, *Cristo deriso*, la *Resurrezione* e la *Trinità* [Fig.1]), e sono state attribuite al pittore gesuita Giovanni Bilevelt che lavorò per l'Ordine in Sardegna dal 1611 fino al 1652. Attraverso le sue figure chiare e ben definite egli voleva rendere visibile al fedele i misteri della fede cattolica, insegnati e spiegati attraverso la predicazione, tra cui quello fondamentale della Trinità, come nella grande tela che riprende l'opera di Ludovico Caroli, detto il Cicoli, del 1592[91]. Anche a Cagliari l'Ordine commissionò quindici grandi tele con i diversi Misteri contemplati nella preghiera del Rosario, che dovevano rendere visibile ciò che nella pratica devota si doveva contemplare durante la preghiera. Le opere furono commissionate al pittore cagliaritano Giuseppe Deris (attivo negli ultimi vent'anni del XVII secolo), per la cappella del Noviziato di Cagliari nel 1679 e terminati nel 1681[92] [Fig.2]. Le commissioni isolane non fecero che seguire la linea tracciata da S. Ignazio e perseguita ad esempio dal padre Jeronimo Nadal, che per il suo commento ai Santi Vangeli (*Evangelicae Historiae Imagines*, 1593) volle la presenza nel testo di 154 stampe dei più importanti incisori fiamminghi dell'epoca, su disegno di Bernardino Passeri e Giovan Battista de Benedetto Fiammiferi, pubblicate insieme al testo nel 1595 con il titolo di *Adnotationes et Meditationes in evangelia*[93] [Fig.4]. L'opera, oltre a fornire un commento alle diverse letture evangeliche dell'anno liturgico, offriva una più facile comprensione del testo attraverso la presenza delle immagini, che inoltre presentavano riferimenti iconografici necessari ad una più chiare e semplice decifrazione delle scene.

[90] M. P. GAIAS, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996, pp. 251-254.
[91] M. G. SCANO, *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991, p. 40.
[92] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 196-197; L. SIDDI, *Gli arredi nel complesso gesuitico di S. Michele*, in *Il restauro della Chiesa di San Michele* (a cura di A. INGENGO), Cagliari 1995, pp. 141-165.
[93] A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Las "Imágenes de la Historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma*, in *Traza y Baza*, n°4-5, 1974, pp. 77-95. Si veda anche: F. DELGADO, *El P. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del signo XVII*, in «Archivium Historicum Societatis Jesu», Vol. 28 (1959), pp. 353-374.



Fig. 1 Giovanni Bilevelt, *La Trinità*, olio su tela, 1637 circa, Sassari, chiesa di S. Caterina.



Fig. 2 Giuseppe Deris, *Flagellazione e Incoronazione di spine*, olio su tela, 1679-1681, chiesa di S. Michele, Cagliari.



Fig. 3 Hieronymus Wierix, *Passio Domini Nostri Iesu Christi*, XVII secolo.



Fig. 4 Giovan Battista de Benedetto Fiammiferi, Bernardino Passeri, *Vangelo della Domenica XX "post Pentecosten"*, nell'opera di Jeronimo Nadal, *Adnotationes et Meditationes in evangelia*, 1594.

Le incisioni riprendono i grandi cicli dei diversi momenti della vita di Cristo, soprattutto della sua passione, che dal XVI secolo, con la Piccola e Grande Passione del Dürer, si moltiplicarono nel secolo successivo con le opere di grandi incisori quali Lucas Van Leyden (1494-1533), Philip Galle (1537-1612), la particolare serie di Jan (o Johann) Sadeler I (1550-1600) che rappresenta il Cristo nei diversi momenti della Passione sempre prostrato a terra; inoltre quelle di Zacharias Dolendo (1561-1604), Jacques de Gheyn II (1565-1629), Hendrick Goltzius (1558-1617), e Hieronymus Wierix (1553-1619) [Fig.3], fino al *Theatrum dolorum Iesu Christi dei hominis pro hominis patietis* (1664) del francese Gregoire Huret (1606-1670) [Fig.5].

Non solo i momenti della vita di Cristo furono divulgati in immagini che dovevano aiutare la comprensione della parola scritta ma anche la vita di alcuni santi furono pubblicate nella commistione tra parola e immagine cara alla cultura dell'epoca. Così le gesta dei grandi fondatori degli ordini della Controriforma furono divulgante attraverso le immagini poste a corredo delle biografie che permisero il diffondersi di nuovi temi e iconografie. La vita di S. Ignazio di Loyola fu incisa nella *Vita Beati Patris Ignatii Loyola* (1610) da Cornelis Galle [Fig.6], mentre quella di S. Teresa d'Avila conobbe diverse pubblicazioni, di cui la prima, del 1613 (un anno prima di essere beatificata) fu stampata ad Anversa con il titolo *Vita Beatae Virgnis Teresiae a Jesu*, corredata da venticinque incisioni di Adriaen Collaert e Cornelis Galle[94]. L'opera priva di testo narrativo se non nelle didascalie ad illustrazione delle immagini, permise la diffusione delle vicende della vita della santa, e dell'importanza che acquistò nella sua esperienza religiosa l'immagine sacra, veicolo di conversione per la stessa santa. In questa, come nelle successive biografie della santa, è presente il momento in cui davanti all'immagine dell'Ecce Homo Teresa sente come una nuova conversione. È la "veridicità" dell'immagine, che mostra il dolore del Cristo, a smuovere in lei il sentimento, ed era questo l'intento proprio dell'immagine sacra del XVII secolo.



Fig. 5 *Cristo incontra le pie donne*. Incisione dalla serie della *Passione* di Gregoire Huret, *Theatrum dolorum Jesu Christi dei hominis* (1664).

[94] *Vita B. Virginis Teresiae a Jesu ordinis carmelitarum excalceatorum piae restauratricis illustrisimo domino D. Roderico Lasso Nino comiti de Anover serenissimi Archiducis Alberti oeconomo supremo etc. dicata. Antverpiae Apud Adrianum Collardum et Cornelium Galletum*, 1613. Su questo argomento va citato il testo illustrato del 1655 di anonimo autore, individuato poi nel padre Alessio Maria della Passione, che al racconto della vita della santa aggiungese trentasei incisioni, tutte anonime (*Vita effigiata et essercitij affettivi della saerafica S. Teresa di Gesù restoratrice del Carmelo, e maestra di celeste dottrina* […], Roma 1655). Del 1670 è la ristampa della *Vita* del padre Alessio della Passione a cui venne aggiunta una seconda parte con delle rime dedicate alla santa scritte dall'abate Orazio Quarante, corredato da settantadue incisioni di cui non è indicato l'autore. Si veda a proposito: V. CASALE, *Lazzaro Baldi e Ciro Ferri "agiografi" di santa Teresa d'Avila*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale* (a cura di S. BOESCH GAJANO, L. SEBASTIANI), Roma 1984, pp. 735-799.



Fig. 6 Cornelis Galle, *Visione alla Storta di S. Ignazio di Loyola*, incisa nell'opera *Vita Beati Patris Ignatii Loyola* (1610).



Fig. 7 Pieter de Jode I, *S. Caterina da Siena si comunica al costato di Cristo*, incisione presente nella *Vita* della santa, su disegni di Francesco Vanni e Matteo Florini, 1597.

Cito ancora la *Vita* illustrata di S. Caterina da Siena (1597), scritta dal Beato Raimondo da Capua e incisa da Pieter de Jode I (1573-1634), su disegno di Francesco Vanni e Matteo Florini nel 1597, che divulgava con immagini semplici e chiare didascalie le gesta eroiche di una santa vissuta duecento anni prima[95] [Fig.7]. Il gesuita Bartolomeo Ricci (1542-1613) diede alle stampe di Anversa nel 1608 il suo *Trimphus Iesu Crucifixi*, con il quale volle esaltare la grandezza dei martiri che in particolare, come Cristo, subirono l'ignominia della crocifissione, esaltandone allo stesso tempo la grandezza della morte, perché identica a quella del Redentore [Fig.8]. Il testo venne corredato da settanta illustrazioni per ogni martire, rendendo attraverso l'immagine ancora più incisive le gesta dei santi descritte dal testo. Anche il mistero eucaristico avversato dalle posizioni luterane venne esaltato e sapientemente spiegato anche con le immagini nell'opera del mercedario

[95] *Vita, mors, gesta, et miracula quedam selecta B. Catherinae Senensis authoribus B. Raimondo Capuano Dominicani Ord.is Magister* […], Firenze 1597.

Melchior Prieto (1578-1648), *Psalmodia Eucharistica*, edita a Madrid nel 1622, corredata da incisioni allegoriche con preziose didascalie[96].



Fig. 8 Adriaen Collaert, *Martirio di S. Eulalia*, incisione dell'opera di Bartolomeo Ricci, *Triumphus Iesu Christi Crucifixi*, 1608.

L'immagine connessa alla parola del testo che aiuta la comprensione dello stesso e soprattutto si qualifica quale strumento utilissimo per sollevare l'anima del fedele lettore si ritrova in diverse opere del XVII secolo, attestando l'importanza che la questione aveva per la chiesa cattolica. Meritano di essere citate le opere del gesuita belga Antonio Sucquet (1574-1627), nella sua voluminosa opera *Vita vitae aeternae* la cui prima edizione fu del 1620, che conobbe un importante successo con numerose edizioni e traduzioni in diverse lingue. Nell'opera non immagini storiche ma immagine allegoriche ed emblematiche furono incise da Boëtius Bolswert (1580-1633) quale fondamentale ausilio per la corretta comprensione del testo[97]. Devo citare qui anche l'opera *Necessaria ad salutem scientia* (Anversa, 1654) di Judocus Andries (1588-1658), e quella di Joanne David, *Veridicus Christianus* impressa ad Anversa nel 1601, che fu tra i più famosi testi meditativi dell'epoca, corredato da immagini allegoriche che, attraverso le indicazioni iconografiche, accompagnate dalle parole della meditazione e da quelle dell'orazione, conducevano il fedele alla contemplazione delle verità della religione[98]. Nella sezione *Orbita probitatis ad Christi imitatinem* l'autore vuole aiutare il fedele ad arrivare alla totale imitazione di Cristo, così accanto al testo compare l'immagine del Cristo che porta la croce, su una montagnola, circondato da nove pittori che dipingono, cioè "imitano"

[96] S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1981, pp. 161-172.
[97] E. BARAGLI, *Jeronimo Nadal e le sue "imagines"*, in La «Civiltà Cattolica», anno 131, Vol. III, quaderno 3122 (1980), pp. 150-154.
[98] M. PRAZ, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid 2005, p. 219. Per una raccolta bibliografica su questi testi si veda: M. PRAZ, *Studies in Seventeenth century-imagery*, Vol. II, Bibliography, Londra 1947.

Cristo [Fig.9]. L'immagine è chiara: il cristiano deve imitare in tutto la vita di Cristo, e deve rappresentare in sé, come se ne dipingesse o facesse il ritratto Cristo stesso, divenendo immagine di Lui[99]. Tenendo presento questo concetto si comprende ancor di più l'importanza dell'immagine sacra nella cultura non solo isolana, ma mediterranea e cattolica, dell'epoca moderna.



Fig. 9 Joanne David, *Veridicus Christianus*, Anversa 1606.

[99] JOANNE DAVID, *Veridicus Cristianus*, Anversa 1601, p. 345.


RELACION
AL REY DON PHILIPE
NVESTRO SEÑOR.
Del Nombre, Sitio, Planta, Conquistas, Christiandad, fertilidad, Ciudades, Lugares, y gouierno del Reyno de Sardeña.
POR EL DOCTOR MARTIN
Carrillo, Canonigo de la santa Iglesia de la Seo de Caragoça, Visitador general y Real del dicho Reyno, en el Año. 1611.
CON LICENCIA DEL ORDINARIO.
Impressa en Barcelona, en casa de Sebastian Matheuad, Año M. D C. XII.

Fig. 10 Martin Carrillo, *Relacion al Rey don Philipe Nuestro Señor. Del nombre, sitio, conquistas, christianidad, ciudades lugares, y govierno del Reyno de Sardeña*, Barcellona 1612.

II CAPITOLO

PANORAMA STORICO DELLA SARDEGNA TRA IL XVII E IL XVIII SECOLO: STORIA, VITA RELIGIOSA E DEVOZIONI

II. 1 *La Sardegna tra '600 e la prima metà del '700: la storia.*

Con l'inizio della conquista aragonese della Sardegna, nel 1324, l'isola fu progressivamente introdotta nei domini della corona d'Aragona, da cui dipese fino agli inizi del XVIII secolo. Non solo da un punto di vista politico e istituzionale, ma ancor di più da un punto di vista culturale, sociale e religioso. Infatti, il carattere iberico della cultura isolana persistette anche nel periodo sabaudo, conservandosi fino ai giorni nostri nelle tradizioni religiose e culturali[100]. Il matrimonio, nel 1469, tra Isabella di Castiglia (1451-1504) e Ferdinando d'Aragona (1452-1516), che pur aveva mantenuto le diverse e peculiari autonomie dei due regni, senza garantirne un'unione territoriale, quanto solo personale dei due monarchi[101], portò comunque alla formazione di un nuovo regno, quello che con Carlo V (1500-1556), e ancor di più con Filippo II (1527-1598), può essere considerato il regno di Spagna. È sotto questo governo che per tutto il '600 la Sardegna si trovò ad esistere, non tanto quanto parte isolata e periferica, quanto porzione che viveva, certo in maniera ridotta,

[100] Per il lungo periodo della presenza iberica nell'isola fino all'arrivo dei Savoia, a seguito della fine della Guerra di Successione spagnola con i trattati di Utrecht (1713) e Rastatt (1714), numerosi sono gli studi e le pubblicazioni in merito. Per una visione generale del periodo: B. ANATRA, *La Sardegna dall'unificazione aragonese ai Savoia*, Torino 1987, e il sempre valido F. LODDO CANEPA, *La Sardegna dal 1478 al 1793*, Vol. I, *Gi anni 1478-1720*, Sassari 1974. Inoltre: A. BUDRUNI, *Cronologia storica essenziale*, in *Storia dei sardi e della Sardegna*, Vol. 3, *L'età moderna: dagli aragonesi alla fine del dominio spagnolo* (a cura di B. ANATRA, A. MATTONE, R. TURTAS), Milano 1989, pp. 393-401; G. MURGIA, *Un'isola, la sua storia. La Sardegna tra Aragona e Spagna (secoli XIV-XVII)*, Dolianova, pp. 2012. Per la ricchissima bibliografia in materia si veda: *Il regno di Sardegna in epoca spagnola. Un secolo di studi e ricerche 1900-1999* (a cura di V. NONNOI), Pisa 2003. Per l'ultimo momento della storia della Sardegna spagnola, quella del regno di Carlo II (1661-1700), si veda F. MANCONI, *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XVI-XVIII)*, Cagliari 2012, pp. 282-302.

[101] Attraverso la cosiddetta "Concordia di Segovia", del 15 gennaio 1475, veniva stabilito il rapporto di potere e le competenze che i due sovrani avrebbero avuto nei due rispettivi regni. In questo documento veniva affermato come Isabella fosse l'unica erede dei domini castigliani, essa è la regina "proprietaria" del regno di Castiglia e, dopo la sua morte, il regno andrà ai suoi eredi. Ferdinando è re d'Aragona, ma in Castiglia è "marito legittimo" e "principe consorte" (anche se, di fatto, ebbe un grande potere). I documenti ufficiali saranno emanati in nome del re e della regina. In Castiglia è la regina che procederà alla nomina degli incarichi militari. Il reddito delle imposte verrà utilizzato di comune accordo, ma la sola regina provvederà agli incarichi civili. La politica interna sarà gestita dai due sovrani congiuntamente se essi sono nello stesso luogo, ma se essi si trovano separati sarà amministrata in nome dell'uno o dell'altro. J. PEREZ, *Isabella e Ferdinando*, Torino 1991, pp. 77-79.

tutto quello che accadeva nelle grandi città della madre patria iberica[102]. Alla morte di Filippo II, nel 1598, alle soglie del '600 la Spagna continuava il suo *Siglo de Oro*, anche se da lì a non molto tempo dopo prese sempre più consistenza un forte declino. Anche per la Sardegna il XVII secolo esordì con un momento di crisi politica, innescata dalla decisioni portate avanti dal conte Pedro de Sánchez de Calatayud, nominato nel 1604 Viceré di Sardegna, visto dai Consiglieri di Cagliari quale nemico degli interessi del capoluogo. Egli fu accusato di sostenenere eccessive liberalizzazioni nell'esportazione del grano, senza tener conto delle disposizioni date a suo tempo da Filippo II, che fecero temere al Municipio di Cagliari di poter rimanere senza provvigioni di frumento, fondamento alla sussistenza della collettività[103]. La tesa situazione arrivò fino alla corte di Madrid che non potendo rimanere sorda alle lagnanze degli isolani decise di inviare un *visidator*, un esperto giurista, che avrebbe dovuto analizzare la situazione, indicarne i problemi e illustrarne le soluzioni da inviare poi al sovrano. Fu scelto il dottor Martín Carrillo, canonico della cattedrale di Saragozza, che individuò in quattro punti i problemi del malessere isolano[104]. Il primo era la cattiva gestione della giustizia, affidata per lo più a giudici che tendevano a chiudere un processo non con una sanzione penale, ma con una pecuniaria, poiché un quarto della somma incassata andava allo stesso giudice. Il secondo stava proprio nel non rispettare le disposizioni in materia di agricoltura già definite da Filippo II, e soprattutto l'esporto eccessivo di grano che causava crisi sociali e malcontento nella popolazione. Il terzo fu la crisi economica innescata dai balzelli arbitrari disposti dal Viceré, che causavano l'allontanamento dei commercianti dai porti dell'isola, prediligendo altri porti mediterranei. Infine, il quarto punto riguardava l'inefficiente riscossa dei tributi pubblici, dovuto alla negligenza dei funzionari, al loro lassismo operativo e al mancato controllo della loro attività che non permetteva alla Corona di incassare che una minima parte dei tributi le spettavano[105]. Questa era la situazione che nel 1611 il Carrillo dipinse nella sua relazione, aggiungendo altre notizie di carattere sociale, geografico e religioso, che fanno di quest'opera un'importante fonte di studio per il primo Seicento isolano.

---

[102] F. MANCONI, *Come governare un regno: centro madrileno e periferia sarda nell'età di Filippo II*, in *Sardegna, Spagna e Stati Italiani nell'età di Filippo II* (a cura di B. ANATRA, F. MANCONI), Cagliari 1999, pp. 283-302; ID, *Un mondo piccolo di un grande impero*, in *La società sarda in età spagnola* (a cura di F. MANCONI), Vol. I, Cagliari 1992, pp. 10-17.

[103] F. MANCONI, *La Sardegna degli Asburgo (secoli XVI-XVII)*, Nuoro 2010, pp. 344-366; G. TORE, *La Sardegna di Filippo II*, in *Italia e Spagna. Studi e ricerche in onore di Francesco Manconi* (a cura di G. MELE), Cagliari 2012, pp. 215-248.

[104] MARTIN CARRILLO, *Relacion al Rey Don Phelipe nuestro Señor*, Barcellona 1612.

[105] M. LUISA PLAISANT, *Martin Carrillo e le sue relazioni sulle condizioni della Sardegna*, in «Studi Sardi», Vol. XXI, n° 21 (1970), pp. 176-262.

Come parte integrante del regno di Spagna, l'isola, fu coinvolta nella guerra dei Trent'anni (1618-1648), nello scontro tra le truppe spagnole e francesi, quando nel 1637, alcune di queste, invasero Oristano sotto la guida del conte di Harcourt, Enrico di Lorena[106]. Alla guerra si deve aggiungere la crisi generale della metà del '600, che si fece sentire inesorabile anche nell'isola, aggravando una situazione già di per sé problematica per la scarsissima produzione di grano del 1651, già minata per le eccessive esportazioni delle città di Cagliari, Oristano e Alghero. La popolazione senza il suo sostentamento fondamentale fu decimata inoltre dalla diffusione della peste negli anni 1652-1656, a cui si aggiunse l'aumento dell'inflazione interna, la svalutazione della moneta, la carestia e il grave momento in cui il regno di Spagna, e quindi anche la Sardegna della metà del '600 si trovò ad esistere. A queste precarie condizioni economiche si aggiunse, nella metà del '600 l'incremento dei disaccordi tra la nobiltà isolana e i funzionari regi inviati da Madrid, in una situazione di crisi interna che portò all'uccisione prima di don Agostino di Castelvì (20 giugno 1668), che si opponeva alla politica di chiusura del Viceré Camarassa nei confronti degli interessi dei nobili sardi, e successivamente dello stesso Viceré, poco più di un mese dopo, lasciando lunghi strascichi nella storia isolana[107].

L'isola visse in prima linea i diversi momenti succeduti alla morte, senza eredi diretti, del sovrano Carlo II, nell'anno 1700[108]. Di questo momento di crisi e del successivo avvicendarsi della nuova dinastia dei Savoia fu diretto testimone l'arcivescovo di Cagliari, il mercedario don Bernardo de Cariñena y Pensa[109] (1699-1722) che attraverso i suoi scritti[110] manifestò da una parte, le ansie per una situazione politica incerta, con

---

[106] F. MANCONI, *L'invasione francese di Oristano nel quadro della guerra dei Trent'anni*, in *Uomini e cose di Sardegna in età spagnola* (a cura di F. MANCONI), Sassari 2015, pp. 155-178. Si veda inoltre una delle fonti dell'avvenimanento: ANTONIO CANALES DE VEGA, *Invasion de la armada francesa del Arçobispo de Bourdeus, y Monsiur Enri que de Lorena Conde de Harchout, hecha sobre la ciudad de Oristan del Reyno de Cerdeña. En 22 de hebrero deste año 1637* […], Cagliari 1637. Per le diverse relazioni sull'avvenimento si veda il "Repertorio", in T. PABA (a cura di), *Relaciones de sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*, Cagliari 2012, pp. 130-139.

[107] G. SORGIA, *La Sardegna Spagnola*, Sassari 1987, pp. 135-162.

[108] G. MURGIA, *La Guerra di Successione spagnola in Italia e le conseguenze sulla Sardegna*, in *Europa mediterranea. Politica, istituzioni e società. Studi e ricerche in onore di Bruno Anatra* (a cura di G. MURGIA, G. TORE), Milano 2013, pp. 233-292.

[109] L'arcivescovo Bernardo de Cariñena y Pensa nacque a Huesca nel 1655 ed entrò nell'ordine della Mercede a Tuleda nel 1670, impegnandosi con zelo per la crescita del proprio Ordine. Su presentazione del re Carlo II fu nominato arcivescovo di Cagliari il 5 ottobre del 1699, reggendo la diocesi fino alla sua morte sopraggiunta nel 1722. L. CHERCHI, *I Vescovi di Cagliari (314-1983)*, Cagliari 1983, pp. 170-174. Si veda anche: A. RUBINO, *I Mercedari in Sardegna (1335-2000)*, Roma 2000, pp. 327-330.

[110] BERNARDO DE CARIÑENA Y PENSA, *Sermon del Ill.mo y R.mo S. D. F. Bernardo Cariñena y Pensa Primado de Sardeña, y Corcega prevenid para dar principio á la Mission que en S. Iglesia Cathedral consagro á la Divina Magestad implorando su misericordia grande para alivio de las necesidades publicas, y preservacion de mayores males*, Cagliari 1720.

BERNARDO DE CARIÑENA Y PENSA, *Tiernos sentimientos, dulces suspiros, ruegos ardente, que en un breve discurso, procurò excitar en sus Ovejas Domingo IV despues de Pasqua de Resureccion. El Illust.mo, y Rever.mo. Sr. Dn. Fr. Bernardo de Cariñena y Ypensa, Arzobispo de Caller, Primado de Zerdeña, y Corcega, en su santa Iglesia Cathedral, implorando la Divina Clemencia á socorrer con Agua, la grave necesidad, en que se halla este Reyno, con riesgo de suma desgracia*, Cagliari 1721.

l'avvicendarsi prima degli Asburgo d'Austria e il successivo tentativo spagnolo di riconquista; dall'altra il definitivo insediamento dei Savoia, che il presule celebrò nella cattedrale cagliaritana, con il solenne giuramento di obbedienza verso la persona del nuovo sovrano Amedeo II, il 2 settembre del 1720[111].

Oltre alla sua dipendenza politica ed economica, la Sardegna apparteneva completamente alla cultura della penisola iberica, in cui l'elemento religioso aveva un'importanza fondamentale, ancor di più nel momento di crisi[112]. Tale importanza derivò dal fatto che la religione, sin dai Re Cattolici, fu utilizzata come elemento fondante e coesivo dell'intero regno[113]; un regno che in nome dell'ortodossia cattolica aveva istituito un proprio tribunale dell'Inquisizione, cacciato gli ebrei (1492) e i *moriscos* (1609), e per il quale il principio primo ed ultimo era unicamente Dio[114]. Questa adesione così intima dell'intero regno con la dimensione religiosa derivava dal fatto che la stessa monarchia affermava e perseguiva quest'adesione. Nella seconda metà del '500, tra il 1563 e il 1564, gli scontri diplomatici tra la Spagna e la Curia Romana, che aveva accordato il diritto di precedenza dinanzi al pontefice alla Francia, aveva innescato un'intesa produzione letteraria con la quale si voleva affermare che la monarchia spagnola era la più cattolica, ortodossa e "santa" di tutte le monarchie europee. Il domenicano Juan de la Puente, nella sua opera *Conveniencia de las dos Monarquías Católicas, la de la Iglesia Romana, y la del Imperio Español, y Defensa de la precedencia de los Reyes Católicos de España a todos los reyes del Mundo* (1612), affermava chiaramente che la monarchia iberica aveva lo stesso carattere della Chiesa romana, essa era allo stesso tempo "una, santa, cattolica e apostolica". In sostanza questo era quello che veniva affermato anche nell'opera del giurista López Madera[115], nel suo *Excelencias de la Monarquía y Reino de España* (1617, ma l'edizione completa e più conosciuta è del 1625), o nell'opera del padre gesuita Juan

---

BERNARDO DE CARIÑENA Y PENSA, *Sacrificio de espiritus contribulados, y corazones contritos, que procurò hazer en su santa Iglesia Primicial en el ultimo dia de una Mission* […] *En ocasion, en que las Amenazas de Guerras, que se temian con evidencia ser la unica causa las culpas de los Mortales. Dalos al publica luz* […] *Ioseph Ignacio Solanilla. El illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Fray Bernardo Cariñena, y Ipeza Arzobispo de Caller, Primado de Zerdeña, y Corcega*, Cagliari 1721.

[111] D. FILIA, *La Sardegna cristiana*, Vol. III, *Dal 1720 alla pace del Laterano*, Sassari 1929, pp. 1-2. Per i vari aspetti della Sardegna del XVIII secolo si veda i diversi contributi presenti nel volume: *Governare un regno. Viceré, apparati burocratici e società nella Sardegna del Settecento* (a cura di P. MERLIN), Roma 2005.

[112] G. SORGIA, *La Sardegna spagnola: aspetti culturali e religiosi*, in «Quaderni Oristanesi», n° 19/20 (1989), pp. 17-26; F. MANCONI, *Il grano del Re. Uomini e sussistenza nella Sardegna d'antico regime*, Sassari 1992, pp. 119-134.

[113] B. LLORCA, *Problemas religiosos y eclesiásticos de los Reyes Católicos*, in *Pensamiento político, política internacional y religiosa de Fernando el Católico* (a cura di J. A. MARAVALL), Saragozza 1956, pp. 250-261.

[114] J. A. MARAVALL, *Stato moderno e mentalità sociale*, Vol. I, Bologna 1991, pp. 249-284; J. H. ELLIOTT, *La Spagna imperiale 1469-1716*, Bologna 2006, pp. 241-283.

[115] E. GARCÍA BALLESTEROS, J. A. M. TORRES, *Gregorio López Madera (1562-1649) un jurista al servicio de la Corona*, in «Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País», n° 37 (1998), pp. 163-178.

de Torres, che nel suo *Philosophia Moral de Principes*, del 1602, affermava che il suo intento, ancor prima di voler formare dei bravi principi, era formare dei buoni cristiani. Tutta questa concezione si trova concentrata nella famosa opera del benedettino Juan de Salazar, *Politica Española*, del 1619[116]. L'opera, che può essere considerata un'apologia dello stato spagnolo, rappresenta con caratteri mistici il regno, la cui origine viene fatta risalire addirittura all'epoca dei padri dell'Antico Testamento (Abramo, Isacco e Giacobbe). Il Salazar chiarisce bene le basi su cui si fonda il Regno nella proposizione terza, intitolata "El principal fundamento que España ha tenido para adquirir los reinos de que goza y la sólida razón de estado de que usa para conservarlos, es la religíon", in cui scrive:

> *«El fundamento y base de tan alto edificio, los quicios y ejes sobre que se mueve esta máquina, el apoyo en que estriba esta monarquía y las columnas sobre que se ha sustentado, y con el favor divino se ha de sustentar por muchos siglos, no son las reglas y documentos del impío Maquiavelo que el ateísmo llama razón de Estado; no los consejos y ejemplos de bárbaros reyes, emperadores tiranos y príncipes fementidos, que solamente procuran su aumento y provecho propio, aunque muy a costa de otros, por medios ilíticos, con efusión de inocente sangre y con mengua notable de su autoridad y reputación, faltando mil veces a la palabra que dan y a las promesas que hacen, a quienes de ordinario les salen sus intentos y designios falsos, por es fundados en discursos y medios humanos, que de esto usa el ateísta sin conocimiento del Altísimo y verdadero Dios, pues lo niega en su corazón, afirmando que no le hai, ni otra vida, en que se asemeja e iguala a los brutos, a quien a boca llena llama ignorante el profeta-Rey y le bautiza con nome de necio; no la avaricia desordenada de ocupar nuevos reinos y estados, quitándoselos a justos poseedores, ni ambición de mandar sin legítimos títulos a nuevos vasallos, sino la religíon, el sacrificio y culto divino y el celo de la honra y servicio de Dios, de que trataré en esta proposición y en la cuarta; […]»*[117].

[116] J. LADA CAMBLOR, *"La politica española" de Fray Juan de Salazar*, in «Berceo», n° 59 (1961), pp. 207-234. Sulla stessa linea si veda anche l'opera di FRANCISCO QUEVADA VILLEGAS, *Politica de Dios y gobierno de Cristo nuestro Señor. Sacada de la sagrada escritura, para acierto de Rey, y Reyno en sus acciones*, Valencia 1626.

[117] FRAY JUAN DE SALAZAR, *Politica Española*, Edizione e studio preliminare (a cura di M. HERRERO GARCIA), Madrid 1945, pp. 53-54.

Così nella proposizione quarta:

> *«Los sucesos, casi símiles en todos tiempos, y el modo singular que Dios ha tenido en la elección y gobierno del pueblo español, declaran ser su pueblo escogido en la ley de gracia, como lo fué el electo, en tiempo de la escrita»*[118].

É tenendo conto di questo pensiero politico che si può comprendere il carattere religioso di questa monarchia che con Filippo IV, nel momento di forte crisi per il regno, quando nel 1643 deposto il potentissimo conte-duca d'Olivares, il sovrano instaurò un fecondissimo legame epistolare con la mistica suora di clausura Maria de Jesús de Ágreda (1602-1665)[119]. La suora, che scrisse la sua *Mistica ciudad de Dios* (edita postuma nel 1670), divenne la più intima confidente del re, lo sosteneva dandogli consigli sulla politica e su ciò che il regno doveva compiere per sollevarsi dalla crisi, e su tutto ricordava al sovrano il particolare legame della monarchia con Dio, a cui bisognava affidarsi[120].

Possiamo quindi convenire con Ludwig Pfandl quando afferma che:

> *«Ninguna otra nación del mundo cristiano entró en relaciones tan familiares con lo celestial, ninguna otra acercó tanto a los ojos carnales a Cristo, la Virgen y los santos en la vida corriente y en las festividades, en la poesía y en la oración, en la pintura y en la escultura, ni trasfiguró tanto lo celestial con rasgos terrenos y humanos come el español de la era de los Habsburgos»*[121].

[118] FRAY JUAN DE SALAZAR, *Politica Española*…, citi., pp. 73-39.
[119] *Epistolario Español. Cartas de sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, in *Biblioteca de autores españoles* (a cura di C. SECO SERRANO), Tomo CVIII, Madrid 1958. Per la figura della monaca e del suo rapporto con il sovrano nel contesto storico degli anni 1643-1665, nei quali si svolse il lungo epistolario tra i due, si veda lo studio preliminare nello stesso volume: C. SECO SERRANO *Politica y mistica: el perfil histórico de sor María de Ágreda*, pp.VII-LXIX. Per una traduzione in italiano dell'epistolario tra Maria de Ágreda e Filippo IV: *Cronache della Spagna picaresca* (a cura di C. VIAN), Novara 1964, pp. 301-476.
[120] S. CABIBBO, *Vizi e Virtù di una "sociedad ensimismada". Maria d'Ágreda e la Spagna di Filippo IV*, in «Península. Revista de Estudios Ibéricos», n° 3 (2006), pp. 165-172.
[121] L. PFANDL, *Historia de la literatura nacional español en la Edad de Oro*, Barcellona 1933, p. 585.

II. 2 *La vita religiosa nella Sardegna del '600 e della prima metà del '700*

In una società di antico regime, come quella iberica, costituita da una precisa gerarchia sociale dove anche colui che occupava il posto più alto di questa piramide, il Re, era soggetto all'unico che su tutti aveva potere, Dio, ogni gesto dell'uomo moderno era intriso di sacro[122]. Il termine sacro indica qualcosa di separato e diverso, ma separato da cosa? Dal profano. Infatti; non si può dare una definizione del sacro se non dicendo che quello non è profano, e oltre che diverso esso dev'essere separato, perché con il sacro il profano non può avere a che fare, poiché esso è del divino[123]. La necessità di spazi propri in cui limitare il sacro, sia in segno di venerazione ma anche di difesa del profano dallo stesso sacro; oggetti consacrati (cioè resi sacri), per poter essere utilizzati nella liturgia, parole e gesti sacri, da non potersi pronunciare se non in determinati modi rituali, e non per ultimo le immagini sacre, perché rappresentanti il divino o perché consacrate a esso[124]. La necessità insita nell'uomo di relazionarsi col sacro, ha imposto la formazione di una casta specializzata per il rapporto con il divino, quella sacerdotale. Il sacerdote è l'uomo consacrato, cioè reso sacro, che esce dall'ambito del profano ed entra in quello del divino e che quindi permette al resto della comunità di legarsi con Dio. Con l'avvento del Cristianesimo e l'organizzazione della prima comunità cristiana il messaggio di Gesù venne gestito dalla Chiesa, concepita come corpo mistico del Cristo che accomuna tutti i fedeli, poi sempre più come istituzione gerarchica sotto la guida del pontefice. Essa, attraverso la successione apostolica è l'unica a poter comprendere ciò che è ortodosso o meno e soprattutto è colei che, per volere dello stesso Cristo, gestisce i sacramenti, gli unici strumenti atti affinché l'uomo possa correttamente relazionarsi con Dio. Senza la Chiesa e senza l'ausilio dei sacramenti l'uomo non può partecipare del divino, e di conseguenza in una società intrisa di sacro non può partecipare della comunità civile. Questa struttura sociale si manifesta chiaramente nella Sardegna del XVII secolo nella quale l'uomo viveva interamente sotto il segno di Dio e della Chiesa, che dovette sradicare nella società isolana forme di superstizione e magia medievale ancora alla fine del Cinquecento. Il vescovo di Terralba, Pietro Frago, nelle sue costituzioni diocesane del

---

[122] Per un approccio generale alla questione si veda: G. VAN DER LEEUW, *Fenomenologia della religione*, Torino 1960; É. DURKHEIM, *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano 1971; R. BOYER, *L'esperienza del sacro*, in *Le origini e il problema dell'Homo Religiosus* (a cura di J. RIES), Milano 1989, pp. 59-73; R. FABRIS, *L'uomo nuovo nel Nuovo Testamento*, in *Il credente nelle religioni ebraica, musulmana e cristiana* (a cura di J. RIES), Milano 1993, pp. 139-191; J. RIES, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Milano 2007, pp. 3-16.

[123] A. DI NOLA, voce *Sacro/profano*, in *Enciclopedia*, Vol. 12, Torino 1981, pp. 313-366; J. S. CROATTO, *Esperienza del sacro e tradizioni religiose*, Roma 2005, pp. 52-68.

[124] M. DELAHOUTRE, *Il sacro e la sua espressione estetica: spazio sacro, arte sacra, monumenti religiosi*, in *Le origini e il problema* …, cit., pp. 119-136; J. RIES, *L'uomo e il sacro*…, cit., pp. 515-526.

1566 denunciò il carattere superstizioso dei sardi che credevano ancora nei fantasmi, e praticavano riti di carattere magico, come il giurare sui vangeli o il comparatico di S. Giovanni, che egli intese sradicare[125]. La presenza di queste forme eterodosse portò ad un controllo sempre maggiore dell'autorità ecclesiastica nella vita di ogni individuo, ancor di più dopo le disposizioni del Concilio di Trento (1545-1563) e l'attività dell'Inqusizione[126], quando l'azione di controllo sociale si rafforzò e si articolò in un

[125] «*Superstitiosus phantasmata, quas Pantamas Sardi vocant, expurgandi ritus, et execrabiles quaedam compaternites prohibentur et extirpantur.*
Expurgandum est, iuxta Apostolum, vetus sermen tum, quo Christianae fidei synceritas corrumpitur, et eradicandae ex agro Dominico spinae noxiaeq(ue) herbae, quibus triticum a caelesti agricola seminatum suffucari solet et extingui: quales sunt pravae quaedam consuetudines vel potius corruptelae, quas in nostra hac Vsuellensi et Terralbensi diocesi, subinde reperimus. Ac primo, superstiosissimum ritum, ut Sardicè dicamus, de encresiari in casa, idest lustrandae à sacerdote candela accesa evangeliiq(ue) recitatione domus, et aqua benedicta conspergendae. Quo ritu abutu(n)tur, ubicumque mulier aliqua peperit, rati eius partu Pantamas, idest no xia quaedam phantasmata in eadem domo exoriri et vagari, et nisi ea lustratione exterminentur, perpetuò ibidem mansuras, magnásq(ue) molestias domesticis esse exhibituras. Aliam quoque invenimus perniciosissimam corruptelam, qua sub specie impurae compaternitatis impedimenta contrahendi matrimonii pravissimè multiplicantur. Solent in nostra hac dioecesi, quod et in aliis Sardiniae episcopatibus factitari audimus, periq(ue) noctu in ipsa Beati Ioannis Baptistae vigilia traiectam super rogum accensum arundinem inferto in ea pane bini utrinque tenere, datoq(ue) arundini sibiq(ue) invicem osculo, mutuoq(ue) se amplexantes, se compatres con sa lutant, seq(ue) compatres florum appellitant quam superstionem adeo obstinatè observant, ut sibi persuadeant, contracta ea ex impurissimo eiusmodi ritu cognatione sive compaternitate, perinde matrimonium contrahendum, atque sprituali cognatione vel ex baptismo, vel ex confirmationis sacramento suscepta impediri.
Quin et hoc in nostra hac dioecesum visitatione comperimus, per multos eosdemq(ue) ex deterioribus totius populi hominibus iure iurando, tactisque apud sacerdotem sacrosanctis Evangeliis, iniquissima videlicet coniuratione obstringere se mutuo atque obligare, ne quando sibi noceant, quin potius praesentes absentesq(ue) ita sibi inuice(m) faveant et patrocine(n)tur, ut mutua(m) perpetuo sibi dent opera(m) et committe(n)dis quibusuis facinoribus, eisdemq(ue) nullo modo retegendis, quamuis à iudice ecclesiastico sive saeculari insiurandum ab iis ad veritatem inquirendam exigatur. Quod cum toti Reip. ipsorumque coniuratorum conscientiis perniciosissimum esse constet, qui sacri canones nos fidem in turpibus promissis rescindendam, iuramentumque ipsum neutiquam debere esse iniquitatis uvinculum perodcent, teterrimam hanc et execrabilem eiusmodi coniurationis sive compaternitatis corruptelam sub excommunicarionis poena aliisque nostro arbitrio iis coniuratoribus et cuilibet intervenienti presbytero insligendis omnino in posterum intercedimus et prohibemus, omnesq(ue) iam factas ut detestabiles, plurimorumq(ue), malorum occasionem et seminarium nostro hoc mandato una cu(m) duobus abusibus superius explicatis sub eiusdem poenis damnamus prorsum et rescindimus. Datum in oppido santi Gabinii quinto Kal. Aprilis 1566», in *Secunda diocesana Usellensis Synodus Sanctissimo D. N. Pio Quinto Pont. Max. IV idus martias celebrata, 1566*. Costitututiones posterioris Diocesanae Usellensis Episcopatus Synodi, post foelicem sacri et Oecumenici Tridentini concilii exitum, Sedisq(ue) Apostolicae Romane confirmationem, anno 1566 celebratae, illustri ac Reverendissimo Domino Petro Frago eiusdem ecclesiae Episcopo, Cagliari 1566, pp. 110-113.
Si veda a proposito: M. M. SATTA, *Chiesa e magia in Sardegna: religione ufficiale e religione popolare*, in *Credenze e riti magici in Sardegna: dalla religione alla magia* (a cura di M. ATZORI, M. M. SATTA), Sassari 1980, pp. 160-230; ID, *Religione e magia nei sinodi sardi*, in «Annali della Facoltà di Magistero», Quaderno n° 3 (1987), pp. 61-133; ID, *Chiesa e magia in Sardegna: la chiesa tra città e campagna*, in *Credenze e riti*…, cit., pp. 141-167; ID, *La religiosità popolare*, in *La società sarda*…, cit., Vol. I, pp. 174-183; A. RUNDINE, *La stregoneria*, in *La società sarda*…, cit., Vol. I, pp. 200-205; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Roma 1999, pp. 382-390. Le medesime condizioni di superstizione, mancanza di formazione del clero, ignoranza quasi completa dei fedeli emergono anche dalle lettere del vescovo di Ampurias, Luis de Cotes (1545-1558), nominato Inquistitore generale dell'isola, inviate rispettivamente il 18 e il 20 ottobre del 1546 al Supremo Inquisitore di Spagna. G. SORGIA, *Due lettere inedite sulle condizioni del clero e dei fedeli in Sardegna nella prima metà del secolo XVI*, in «Atti del Convengo di Studi Religiosi Sardi» (Cagliari, 24-26 maggio 1962), Padova 1963, pp. 96-106.

[126] G. SORGIA (a cura di), *Studi sull'inquisizione in Sardegna*, Palermo 1961; ID, *L'inquisizione in Sardegna*, Cagliari 1991; A. BORROMEO, *L'Inquisizione*, in *La società sarda*…, Vol. I, pp. 142-155; A. RUNDINE, *Inquisizione spagnola: censura e libri proibiti nel '500 e '600*, Sassari 1996; ID, *Inquisizione, controllo religioso e sociale in Sardegna: l'editto di fede, secoli XVI-XVII,* in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti* (a cura di F. ATZENI, T. CABIZZOSU), Cagliari 1998, pp. 2219-229; S. LOI, *Inquisizione, magia e stregoneria in*

sistema in cui ogni momento doveva essere supervisionato dalla Chiesa e annotato in appositi registri, i *Quinque libri*[127].

La vita dell'uomo era intrisa di sacro, e il momento del battesimo acquistava un'importanza fondamentale, perché senza di esso non si poteva entrare nella comunità ecclesiale. La dottrina cattolica affermava chiaramente, come aveva insegnato S. Agostino, che se i bambini appena nati morivano senza il battesimo, erano dannati alla pena del Limbo[128]. Ecco che si capisce perché anche in Sardegna i presuli locali davano ordine ai curati di insegnare alle levatrici come si dovesse battezzare un bambino, cosicché in caso di necessità fossero in grado di amministrare il rito e salvare l'anima del fanciullo dalla dannazione eterna[129]. Lo stesso scorrere del tempo, la sua scansione in momenti di lavoro-festa-riposo era gestito dalla Chiesa, in cui avevano un ruolo importante, oltre al clero secolare, quello delle diverse famiglie religiose diffuse in tutta l'isola. Nella sola città di Cagliari, al tempo dell'arcivescovo Francisco Desquievel (1605-1624), vi erano dodici conventi, di cui tre appartenenti alla sola famiglia francescana (Minori conventuali, Osservanti e Cappuccini) la cui importante spiritualità portò, nell'intera isola, allo sviluppo delle Confraternite della Santa Croce. Un ruolo altrettanto fondamentale fu svolto dai Gesuiti, insediati nell'isola nella seconda metà del '500[130], e dei Domenicani, la cui azione sociale si esplicò nello sviluppo delle Confraternite del Ss.mo Rosario.

Sardegna, Cagliari 2003; S. LOI, A. RUNDINE (a cura di), *Documenti sull'inquisizione in Sardegna, 1493-1713*, Sassari 2004; S. LOI, *Inquisizione, sessualità e matrimonio: Sardegna, secoli XVII-XVIII*, Cagliari 2006; ID, *Streghe, esorcisti e cercatori di tesori: inquisizione spagnola ed episcopale (Sardegna, secoli XVII-XVIII)*, Cagliari 2008. Il controllo della Chiesa, anche psicologico, sulla società isolana avveniva anche attraverso lo strumento della confessione, con il quale si poteva agire sui modi di comportamento e di pensiero del fedele. Si veda a tal proposito: S. LOI, *Formazione, controllo e pratica della confessione in Sardegna nella seconda metà del Cinquecento*, in *Sardegna, Spagna e stati italiani*…, cit., pp. 371-387. L'importanza del momento della confessione in epoca moderna si manifesta anche nella diffusione di un nuovo arredo liturgico, il confessionale, la cui forma e il rapporto con l'edificio religioso e le altre funzioni della chiesa vennero codificate da S. Carlo Borromeo nelle sue *Istructiones*. Si veda a tal proposito: W. DE BOER, *La conquista dell'anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma*, Torino 2001, pp. 87-127.

[127] M. B. LAI, *I "Quinque libri"*, in *La società sarda*…, Vol. II, cit., pp. 190-199. Per l'Arcidiocesi di Cagliari si veda: *Inventario quinque libri. Archivio storico diocesano, Cagliari* (a cura di T. CABIZZOSU, E. MARONGIU, C. URAS), Cagliari 2003.

[128] Sulle implicazioni spirituali e sociali del peccato nella società moderna si veda l'importante studio di J. Delumeau, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*, Bologna 1987, pp. 447-515.

[129] S. LOI, *Cultura popolare in Sardegna tra '500 e '600: chiesa, famiglia, scuola*, Cagliari 1998, p. 24.

[130] Il primo insediamento gesuitico nell'isola è stato ritenuto quello di Sassari nel 1559. Recenti studi hanno invece proposto di anticipare la data al 1557, quando giunse a Cagliari il padre gesuita Pietro Spiga. A. ELIAS, *Il collegio gesuitico di S. Croce nel Castello di Cagliari: documenti inediti*, in «Archeoarte. Rivista elettronica di archeologia e arte», Vol. I, 2010, pp. 197-214. Ritengo utile qui citare l'opera di FLORENCIO CAMPO, *Relacion de las fiestas que la antiguissima ciud de Sacer del Reyno de Cerdeña ha celebrado en el grandioso templo de la Casa professa dela Compania de Jesús al primer siglo de su fundacion dichiosa, y gloria inmortal de su gran Patriarca y Fundador, San Ignacio de Loyola*, Barcellona 1640. La relazione descrive i solenni festeggiamenti che si svolsero a Sassari per il centenario della fondazione della Casa professa della Compagnia, stampata nel 1640. Ora possiamo chiederci perché a Sassari si festeggiò il

Nel corso della giornata il tempo era suddiviso dal suono delle campane a ricordare la preghiera che ogni cristiano doveva rivolgere alla Vergine[131], poi stabilita nella preghiera dell'Angelus, e il lavoro veniva alternato ai momenti di riposo, che annualmente erano connessi per lo più con le feste religiose[132]. Per primo la domenica, che come giorno di precetto aveva d'obbligo l'ascolto della messa, pena di cadere in peccato mortale, salvo casi specifici indicati nelle disposizioni sinodali[133]. Ancor di più in una società agro pastorale come quella isolana, il tempo e i gradi momenti del lavoro nei campi, e dello spostamento delle greggi, erano inseriti all'interno delle grandi feste del Natale e della Pasqua[134]. Alle grandi solennità dell'anno liturgico si sommavano le numerose feste per la Vergine e per i santi locali, che per le disposizioni vescovili dovevano essere anticipate dal digiuno e obbligatoriamente esenti dal lavoro, pena sempre il macchiarsi con la colpa di peccato mortale[135]. Nel sinodo celebrato dall'arcivescovo di Cagliari don Ambrogio

---

centenario della fondazione nel 1640, più di dieci anni prima di quella che sarebbe dovuta essere la ricorrenza dell'insediamento? Dobbiamo forse anticipare ancora la data del primo insediamento nell'isola agli anni 40 del '500?

[131] «Titulo IV De Oratione, Cap. I, Del modo y orden que se ha de guardar en tañer à la Ave Maria.
Precisandose tanto la Sacratissima Virgen nuestra Señora de ser Avogada de los Peccadores, y tenie(n)do nosotros tanta necessidad de su patrocinio en nuestras necessidades, con mucha razon debemos implorar à todas horas su amparo, y proteccion en ellas: y assi conformandonos con la costumbre antigua de nuestra Santa Madre Yglesia, determinamos, y mandamos que en questra Cathedral, y Diocesi todos los dias se toque tre veze à la Ave Maria, es a saber à la mañana, á medio dia, y al anochezer, paraque desta manera acordandose continuamente con los fieles de los tre principales misterios de nuestra Redempcion, a saber es la Encarnacion, la Passio(n), y la Resurreccion de Christo Señor Nuestro, imploren el amparo, y favor de la Virgen Santissima, saludandola por la mañana en memoria de la Resureccion, à medio dia en memoria de la Passion; y à la noche en memoria de la Encarnacion de su preciosissimo Hijo», in *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra Arçobispo de Caller Primado de Cerdeña, y Corsega etc. En el Synodo que celebrò en su Santa Yglesia Metropolitana, y Primicial à los 18 de Henero del Año 1651*. En Caller, en la Empresa del Doct. Antonio Galcerin per Gregorio Gobetti, 1652, pp. 262-263.

[132] Per uno studio generale sul "tempo sacro" dell'uomo moderno si veda: O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna: secoli XVII-XVIII*, Roma 2008, pp. 13-60.

[133] «Session XIV, § II, De lo que se manda à los fieles en los Domingos, y fiestas de guardar.
Todos los fieles Christianos, luego en llega(n)do à los años de discrecion, que no tuvieren legitimo impedimento son obligados por preceto de la Yglesia Santa, so pena de pecado mortal à oyr Missa cumplida, todos los Domingos, y dias de preceto del año: por legitimo impedimento, se entie(n)de enfermedad, q(ue) no co(n)sie(n)te salir al enfermo de casa: aver de servir al enfermo de casa, q(ue) no te(n)ga otro que le sierva, y no permitie(n)do la tal enfermedad, dexar solo aun por aquel rato de la Missa al enfermo; desnudez notable, y contraria al estado, y calidad de la persona: muerte de marido, padre, hijos, hermanos, ò de alguna otra persona muy co(n)junta de pocos dias, como seri de ocho, ò quinze, segun la costumbre, sino abuso perjudicial, y depravado, y por ta(n)to no deve ser sufrido, ni permitido de los Rectores […]», in *Synodo dicoesano celebrado por el illustriss. y Reverendiss. Señor Don F. Ambrosio Machin Arçobispo de Caller, Primado de Sardeña, y Corsega, et c. En su Yglesia Metropolitana, y Primicial a los 11 de Henero 1628*, en Caller, en la Empresa del Doctor Antonio Galcerin, por Bartolomeo Gobetti, 1628, pp. 91-92.

[134] C. GALLINI, *Il consumo del sacro: feste lunghe di Sardegna*, Nuoro 2003; C. PILLAI, *Il tempo dei santi*, Cagliari 1994; ID, *Il culto dei santi: le feste religiose e profane*, in *La società sarda*…, Vol. I, cit., pp. 184-189; M. M. SATTA, *La religiosità popolare*, in *La società sarda*…, Vol. I, cit., pp. 174-183.

[135] «Session XIV, § III, De lo que se prohiben à los fieles den los Domingos, y fiestas de guardar.
Paraque con mayor devocion y sin embargo puedan acudir los fieles Christianos en los Domingos, y fiestas, á todo lo que esta, espressando en el precedente § se le prohibe pro preceto de la misma Yglesia Santa, so pena de pecado mortal tanto genero de obra servil: como es de cavar, arar, segar, trillar, cultivar, sembrar, vendemiar las viñas, mercaderias, cortar leña, hazer carbon, llevar de una parte à otra con cavallos, ò carros, provisiones, ma(n)tenimientos, y otras cosas necessarias à la vida humana, exercitar los offìcios, que llama(n) mecanicos, como son de carpinteros, aluañiles, sastres, çapateros, herreros, barberos, que son los

Machin[136] (1627-1640), nel 1628, si allegava il catalogo delle feste di precetto per la diocesi, suddivise per i diversi mesi dell'anno, in totale erano cinquantatre alle quali andavano aggiunte le feste mobili: «*Todos los domingos del Año, el viernes despues de la quarta Dominica de Quaresma, che se dize de la Resurrecion de Lazaro, San Antiogo en la Ciudad de la Yglesias, de costumbre; la Pasqua de Resurrecion, y los dias seguente, el Lunedì imediato à la II Dominica de Pasqua Sant Antiogo mart., la Assension de Nuestro S., la Pasqua de Pente, y los dias siguentes, la fiestas del Santissimo Sacramento, las fiestas de los santos titulares de todas la parrocchias en su districto*»[137], arrivando quasi a centocinquanta giorni di precetto all'anno.

Oltre all'ascolto della messa domenicale, nei giorni di precetto andavano aggiunte le numerose processioni che si compivano in venerazione ai diversi santi, quali momenti importantissimi di aggregazione sociale e religiosa, in cui il divino usciva dall'ambito ristretto della chiesa, e veniva portato, quasi perché con la sua presenza ne santificasse il luogo, nei diversi ambiti dell'abitato ma anche nei campi, ad esempio con le rogazioni. A queste dovevano essere aggiunte le mensili processioni della Vergine del Rosario, che si celebravano ogni prima domenica del mese, e quelle con il SS. Sacramento, ogni terza domenica del mese. La diffusione di queste pratiche era garantita dalla presenza in modo capillare nel tessuto comunitario isolano delle confraternite della SS. Vergine del Rosario e del SS. Sacramento, che proprio per le disposizioni sinodali dovevano essere istituite in ogni parrocchia della diocesi[138]. L'importanza più grande veniva tributata alla

---

mas que abusan deste preceto, por la depravada costu(m)bre que hay de acudir la gente baxa, y plebeya en semejantes dias à los Barberos para cortarse el cabello, olvidados de la obligacion que les corre, assi á los unos, como á los otros, de guardar este preceto, que prohibe tambien los exercicios, y empleos de las mugeres, como es de hilar, coser, moler, hazer harina, limpiar trigo, lavar la ropa, sacar labores, hazer pan, y otros semejantes: ni se escusan de pecado los sastres, que por acabar alguna ropa, ò remendar otra, emplea(n) algunas horas, y ratos notables de los tales dias: y assi mesmo los çapatos, y calçados, y los Notarios, y escrivanos por los interesses, y ganacias, emplean essos Santos dias en escrivir, copiar, y tomar autos de contratos voluntarios, y no forçosos, como testamentos, ni los denderos, que tienen en essos dias, come en los ordinarios sus tiendas apertas para contratar, y vender, y los boticarios que los emplean de la misma manera no se escusan tambien de pecado, aunque si estos ha de hazer alguna medicina o concesion para algun enfermo, que necessariamente se hà de hazer los tales dias no estan comprehe(n)didos en este preceto, y assi los tales para este efeto acaba la Missa podran tener una parte de las puertas de sus tiendas abierta en señal que estan en ellas para acudir en estas urgentes necessidades», in *Synodo dicoesano celebrado por el illustriss. y Reverendiss. Señor Don F. Ambrosio Machin*..., cit., pp. 93-95.

[136] Sull'arcivescovo Ambrogio Machin si veda: A. RUBINO, *I Mercedari in Sardegna*…, cit., pp. 317-320.

[137] Session XIV, § V, De las Fiestas que de preceto se han de guardar en general en todo nuestro Arçobispado, y uniones, y en particular en algunos lugares, y pueblos, in *Synodo dicoesano celebrado por el illustriss. y Reverendiss. Señor Don F. Ambrosio Machin*..., cit., pp. 102-103.

[138] «Titulo III, De Processionibus, Cap VI, Que todos los Primeros Domingos de cada mes se haga la procession del Rosario.

Y porque non es nuestro intento comprehender la procession del Santissimo Rosario en la Costitucion precedente, antes bien desseamos aplicar todos los medios possibles para alentar nuestros subditos à tan santa devocion estatuimos, y ordenamos que cada primero Domingo del mes, si fuere por la mañana, antes de la Missa mayor, ò fino por la tarde se haga la procession de la Sacratissima Virgen del Rosario, do(n)de hubiere imagen suya, la qual se llebara en andas co(n) mucha devocion al contorno de la Iglesia, y no mas, con asistencia de la Cruz, y Curas de la Parroquia: y en volviendo la dicha procession a la Iglesia se cantará

processione del *Corpus Domini*, quando il SS. Sacramento, quale reale presenza di Dio, veniva solennemente portato per le vie delle città o dei villaggi. A tale momento dovevano partecipare tutte le associazioni laicali e religiose della comunità, arrivando a situazioni di complessità organizzativa che portarono i vescovi isolani a stabilire, per decreto, precedenze e ordine dei componenti. L'arcivescovo Machin, nel 1628, per la città di Cagliari, obbligava innanzi tutto che tutti i luoghi destinata al passaggio della processione fossero puliti e addobbati, con cortine di tessuto e drappeggi e le strade coperte di un tappeto di fiori (*colgaduras y ramadura*). Il Santissimo doveva essere portato in processione da quattro sacerdoti, sotto il baldacchino i cui pali dovevano essere retti unicamente dai ministri di giustizia o dalle persone più importanti della città. Per prime dovevano sfilare le associazioni di mestiere (gremi), con le loro bandiere; ad essi seguivano le confraternite religiose il cui ordine era in base all'anzianità, dalla più giovane alla più antica. Ad esse seguiva il clero regolare, poi il clero secolare delle diverse parrocchie, con le proprie croci d'argento; infine il Capitolo della cattedrale, e il baldacchino con il Santissimo e l'arcivescovo. L'ordinanza vescovile è importante non solo per comprendere l'importanza che la processione del SS. Sacramento aveva nella religiosità isolana del '600, ma anche per i particolari che ci offre sulle forme associative laicali dei gremi e delle confraternite isolane nei primi del '600, delle loro insegne e delle loro sedi. Il testo così recita:

> «Session XV. De las processiones Ecclesiasticas y del modo, y orden que en ellas se deve guardar.

---

la Antiphona, con el versiculo, y oracion de la Virgen. Y encargamos a todos los Plebanas, Retores, y Curas de nuestro Arçobispado, y Obispados unidos que pongan en esto particular diligencia; y cuidado, exortando, y animando a sus feligres a tan santa devocion: y que lo mans presto que fuere possible insituyan y funden la Cofadria del Rosario en las Parroquias donde no estuviere insituida, y fundada, que de nuestra parte se les assistira y alentara en quanto fuere necessario, paraque con el fervor devido se lleve adelante tan santo, y devoto instituto [...];

Cap. VII, Que todos los terceros Domingos de cada mes se haga la Procession del Sa(n)tissimo Sacramento que llaman de la Minerva.

Assi mismo declaramos que no es nuestro inte(n)to comprehender en la dicha Costitucion del Cap. V del presente Titulo procession del Santissimo Sacramento que llaman de la Minerva: y assi encargamos à los dichos Plebanos, Retores, y Curas procuren introduzir en sus Parroquias que cada tercero Domingo del mes, ò el dia que fuere de costumbre se haga la procession del Santissimo Sacramento, que llaman de la Minerva al contorno de la Iglesia, y no mas, con aquella devocion, decencia, veneracion, y asistencia que avemos dicho que se guarde en las processiones del Santissimo, y à los que se hallaren presente à ella concedemos quarenta dias de Indulgencia. Y paraque tan santa devoxion se lleve adelante con la persevera(n)cia que es justo, encargamos à los Parrochos que exorten à sus feligres que donde no huviere Cofadria del Santissimo se insituya luego, y que entre sus institutos se ponga que los Cofrades ò por lo menos cinco numero de ellos tengan obligacion de acudir à acompañar el Viatico quando se lleva à los enfermos», in *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra*..., cit., pp. 257-258.

§ III, Orden de los lugares, que en la procession del Santissimo Sacramento del Altar, y en las demas ternan todas las personas, que processionalmente han de acudir à ellas.

En la delantera, ò principio de la procession del Santissimo Sacramento, yran los Carreteros, que tienen su capilla en la Yglesia del Hospital de San Antonio, con su Bandera, luego despues destos, yran con su mesma insigna, y bandera los de San Telmo, que tiene su Capilla en Santa Eulalia, Yglesia Parrocchial del arrabal de la marina, y luego se siguiran los Pescadores, que tienen su Cofradia en la Yglesia de S. Pedro, junto al estanque, y despues destos los Boteros, que tienen su Capilla en la dicha Yglesia de Hospital de San Antonio, tras destos yran los Hortolanos, que tiene su Capilla en la Yglesia del Nuestra Señora del Puerto, que agora es el Convento de la Santissima Trinidad, y luego los Carpinteros, que tienen la Capilla de San Iosef en la Yglesia de S. Domingo, y estos yran juntos con la Cofradia de S. Pedro Martyr, que es de los çapateros, y su Capilla està en la Yglesia de Santo Domingo, y de los Aluañiles, que tienen su Compañia en la Parrocchia de S. Anna de Estampache, desta forma: que los Carpinteros yran un año à la mano derecha, y los aluañiles à la izquierda, y al contrario el año siguente, y en medio destos dos yran siempre los çapateros: despues de los quales finalmente yran los Herreros, y Caldereros, que tienen su Capilla de S. Aloy en la Yglesia del Convento de Iesus; y los Sastres, que tienen la capilla de S. Iuan, en el Hospital de San Antonio en la Marina, e yran en la siguente forma, que los unos destos yran un año à la mano derecha, y los otros à la izquierda, y por el contrario el año siguiente: à estos oficios se siguiran immediatamente las Congregaciones, y Cofradias, que allende de sus proprias Yglesias, ò Capillas tiene tambien sus habitos, imagines, y Crucifixos, de los quales llevarà la delantera, la Cofradia del Santissimo Crucifixo de la Yglesia de Santiago, en arrabal de Villa nueva, siguese la Cofradia del Glorioso Martyr San Saturnino en Villa nueva; despues la Compañia de Nuestra Señora de la Soledad en la Yglesia de San Iuan en dicho arrabal; y à esta se figura la Cofradia de Santa Restituta en el arrabal de Estampache, y luego la Cofradia de Nuestra Señora de Itria, en el Convento de los Frayles de San Agustin, en el arrabal de la Marina, y à esta siguirà la Cofradia de la Sangre de Iesu Christo: en la Yglesia de Santa Lucia, en dicho arrabal, despues la Cofradia de Nuestra Señora del Rosario en la Yglesia de Santo Domingo en Villa nueva, y luego la Cofradia de San Efisio en Estampache, aquien siguirà la Confradia de la Oracion del Santo

Crucifixo, ò de la Muerte en la Yglesia del S. Sepulcro de la Marina, y luego despues la Cofradia del Monte de la Piedad en el Castillo de Caller: despues de las Cofradias siguente los Ordenes, y Religiones de los quales ternan la delantera los Frailes de S. Francisco de Paula, del burgo de Estampache, y luego despues los frailes de la Santissima Trinidad, que yran en la hilera à la mano izquierda de los del Convento de Nuestra Señora de la Merced, que comunemente llaman de Buenaire, y estos àla mano derecha; luego despues delos de Buonaire à la mano derecha, se seguiran los Frayles de San Agustin, y tras de los Frayles de la Sanctissima Trinidad, à la mano izquierda los frailes de S. Francisco, que llaman conventuales, y frailes capuchinos que van delante dessotros, y à los de S. Agustin à la mano derecha seguiran los de la Yglesia de Nuestra Señora de Iesus, que son frailes de S. Francisco de la observancia: despues de todos las sobredichas Religiones se seguiran en dos hileras los frailes de S. Domingo por especial privilegio, que de su Santidad para ello tienen: a las religiones seguiran immediatamente el clero de esta nuestra Santa Yglesia Metropolitana de Caller, y de las Yglesias Parrochiales de sus arrabales en la forma siguente: es à saber, que los Curas, sacristanes, y jaganos de la Yglesia Parrochial de S. Anna de Estampache, yran siempre con su Cruz en medio, y ala mano derecha destos los Curas, y ministros de la Yglesia de S. Eulalia de la Marina, tambien con su Cruz: y a la mano izquierda los Curas, ministros, y jaganos de Santiago de Villa nueva, tambien con su Cruz, à todos los quales se seguirà luego la Cruz de nuestra Yglesia Metropolitana de Caller, y despues della los Sacristanes, jaganos, Seminaristas, sacerdotes, beneficiados, canonigos, y dean de la dicha Yglesia, por su orden, y antiguidad, y tras todos estosyrà el Prelado, con el preste, y ministros que le acompañan en la procession, con el Pluvial, y los ornamentos acostumbrados, y llevaran en honbros quatro canonigos, ò Beneficiados, sacerdotes, ect.»[139]

[139] *Synodo diocesano celebrado por el Illustrissmo y Reverendissmo Señor Don F. Ambrosio Machin...*, cit., pp. 107-110.



Fig. 11 *Cristo di Nicodemo*, legno intagliato e policromato, fine del XIV metà del XV secolo, chiesa di S. Francesco, Oristano.

II. 3 *Il miracoloso nella religiosità sarda del XVII secolo*

I cronisti iberici dell'epoca esaltarono in modo leggendario (non supportato da documenti) la grande religiosità dell'isola che accolse il messaggio di Cristo addirittura dai due principi degli apostoli Pietro e Paolo, e dall'apostolo Giacomo, che passò per la Sardegna nel suo viaggio verso la Spagna; citando addirittura l'imperatore Costantino quale fondatore dell'antica basilica di S. Saturnino[140]. Il *visitador general* Martin Carrillo, di cui abbiamo già visto la relazione inviata al re Filippo III (1612), ne esaltava la

[140] RODRIGO MENDEZ DE SILVA, *Poblacion general de España. Sus trofeos, blasone, y conquistas heroycas. Descripciones agradables, gadezas notabes, excelencias gloriosas, y sucessos memorables* [...], Madrid 1645, pp. 201-203. «*Conservarse parte de la insigne basilica, fabricada el Emperador Constantino Magno, dedicada à San Saturnino Martires nobilissimo cavallero, hijo desta Ciudad. Haze famosa su Santa y antigua Iglesia ricchissimo, y venerable Santuario de baxo de la Capilla Mayor, donde estan colocados los cuerpos de inumerables martyres, confessores, y Virgines en sus urnas de marmol, y jaspes, con tanta magestad, y riqueza, que ez cade a todo quanto se ha visto deste genero. Ha procreado muchos, y insignos varones, a Lucifero, Arçobispo que fue de la misma Ciudad, y Legado Apostolico por el Pontefice Liberio; San Jorge Obispo de Suelli, San Saturnino, San Potito, San Luxorio, San Cesello y Camerino* [...]. *Remata las grandezas de esta Ciudad el celebre Santuario de Nuestra Señora de Buonaire, colocado en el Convento de la Merced, fundacion del Rey D. Alonso de Aragon Patron de Cerdeña, que resplandese con insignitos milagros, a Sassari quien ha salido illustres varones en santidad, san Proto Sacerdote, san Ianuario Diacono, y otros, y padeciendo en Torres el glorioso martyr insigne San Gavino, permanece de su vocazion un maravilloso Templo* [...]. *Predicaron la Fè de Christo los Apostoles Santiago, S. Pedro, y S. Pablo* [...]».

grandezza illustrando inoltre i portenti dei numerosi martiri dell'isola: di Gavino nel Settentrione, di Antioco nel Sulcis e delle martiri arborensi Giusta, Giustina ed Enedina ad Oristano[141], i cui corpi, recuperati ai primi del secolo (1615), favorirono il consolidarsi e il diffondersi in forme solenni di culti ben più antichi, fatti conoscere dall'abbondante letteratura agiografica del tempo. Colpiva al Carrillo, però, l'elemento miracoloso che gravitava attorno all'importante Santuario di Bonaria a Cagliari e quello di S. Maria di Beltem e delle Grazie a Sassari, ma soprattutto colpiva la grande devozione verso l'immagine del *Crocifisso* di Oristano [Fig.11], riferito per tradizione opera del discepolo Nicodemo, che per il suo aspetto «*mueve a muy grande devocion y tremor, mirandole: yo traygo un retrato de el, aunque ningun pintor le ha podido dar la perfeccion que tiene*»[142].

Proprio agli inzizi del XVII secolo il piccolo paese di Mogoro fu teatro di un importante evento, l'unico miracolo eucaristico della storia sarda[143]. Nella Pasqua del 1604, durante la Santa Messa, al momento della comunione si accostarono due indiviudi, dai quali l'ostia, posta sulla lingua, cadde inspiegabilmente a terra. Quando il sacerdote si accinse a raccoglierle vide con stupure che una particola aveva lasciato indelebilmente impressa la sua forma sulla dura pietra, come se fosse stata cera. Si gridò subito al miracolo, fu chiesto l'intervento del vescovo locale, Antonio Surreddu (1601-1605), che ne accertò l'utenticità. Quello stesso anno, nel mese di novembre il rettore di Mogoro, Salvatore Spiga, commissionò al pittore cagliaritano Francesco Pinna (attivo dal 1587 al 1616)[144] un retablo pittorico a commemorazione dell'evento nel quale poter sistemare la pietra sacra. L'atto si rivela importante ancor di più perchè conserva ancora il discegno del progetto che si dovrà realizzare, opera tutt'oggi non più esistente e le cui parti sono disperse in diverse sedi[145].

---

[141] ANTONIO MARTIS, *La Vida y Milagros de las BB. Virgines, Iusta, Iustina y Enedina, sacada del Archivio de la S. Yglesia de Oristan: dirigida al Illustriss. y Reverendiss. D. Antonio Canopolo Arçobispo de Oristan, del Consejo de Su Magestad*, Sassari, 1626.

[142] MARTIN CARRILLO, *Relacion al Rey Don Phelipe*..., cit., pp. 33-51. Alessandra Pasolini ritiene di poter identificare il ritrato del Santo Cristo fatto eseguire dal Carrillo durante il suo soggiorno in Sardegna nella tela, di analogo soggetto, custodita nel Monastero delle Descalzas Reales di Madrid. A. PASOLINI, *Il "Vero Ritratto" del Crocifisso di Oristano a Las Descalzas Reales di Madrid*, in «Kronos», n° 13 (2009), pp. 75-80.

[143] C. PUXEDDU, *Il miracolo eucaristico di Mogoro nella tradizione, nella storia, nell'arte*, in *La diocesi di Ales-Usellus-Terralba. Aspetti e valori*, Cagliari 1975, pp. 363-379; *Il silenzio di un segno. Miracolo Eucaristico di Mogoro. Anno Domini 1604* (a cura DI G. GIACU, M. MURU), Monastir 2007.

[144] Pittore nativo di Alghero e attivo a Cagliari dalla fine del XVI secolo (1587), fino ala sua morte avvenuta nel 1616. R. SERRA, *Su taluni aspetti del manierismo nell'Italia meridionale: Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda*, Cagliari 1968; M. G. SCANO, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in *Arte e cultura del '600 e del '700* (a cura di T. K. KIROVA), Napoli 1984, p. 286; R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 260-261; C. GALLERI, *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna: opere e documenti*, Capoterra 2000.

[145] A. GALLISTRU, *Il pittore Francesco Pinna e la società sarda tra cinque-seicento: la pala di Mogoro, il retablo di san Biagio del convento di San Domenico e altri inediti*, in «Bollettino Bibliografico e rassegna Archivistica e di Studi Storici della Sardegna», Vol. 17, n° 26 (2000), pp. 117-130.

Il miracoloso è un elemento costante nella religiosità del Seicento, il fatto straordinario come intervento di Dio nel quotidiano è posto in relazione soprattutto con le immagini sacre, attraverso le quali avvenivano i prodigi[146]. I fatti ritenuti straordinari, che avevano per protagonisti i santi locali (come Lucifero ed Efisio) o "forestieri" (come S. Felice di Cantalice, S. Francesco Saverio, S. Stanislao Kotska o S. Pasquale Baylon), vennero posti sotto il controllo dell'autorità della Chiesa che volle affermare in ogni ambito sociale il proprio giudizio, senza lasciare alcuna libertà d'interpretazione al fedele[147]. I numerosi miracoli attribuiti alla Vergine di Bonaria[148] furono indagati da un'apposita commissione

[146] Di questo n'è testimonianza anche la raccolta dei diversi "romance" o breve relazioni su numerosi miracoli operati da venerate immagini, tutte iberiche, conservati nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, che attesta la circolazione di questi componimenti e la diffusione, anche in Sardegna, delle notizie relative a fatti prodigiosi che avevano come fulcro la devozione verso immagini sacre. P. LEDDA, M. ROMERO FRÍAS (a cura di), *Catalogo dei pliegos sueltos poeticos della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, Pisa 1985, pp. 17-113.

[147] Si vedano le relazione dei processi canonici per i diversi miracoli accaduti a Cagliari tra il XVII e il XVIII secolo, conservati nell'ASDC, Culto dei Santi, Vol. 18: *Varias informaçiones de algunos milagros* (1645-1867), che contiene in particolare: *Proces dels miracles obrats per medi del glorios Sant Luxori martyr callaritano* (1615, cc. 14-18); *Informatio recepta ab instantia admodu(m) r(everen)di patris fabris Petri a Calari ut int(us) super miracoli per interventionem Beati Felics a Cantalicio a Deo operis* (1626, cc1-12*); Informatio rebuda de orde y manament del ill(ustrissi)m y r(everendissi)m señor arquibisbe de Call(e)r en y sobre de aqueill cordo de la devosio del glorios S(an)nt Fran(es)ch que se llença dins de aquel insedi a pega en lles casas del q(uonda)m Joaneddu Lilliu, a not estavan enserradas les rendas eclesiasticas tocants a dita v(il)a de Nuraminis, ut intus* (1649-1650, cc. 24-44); *Informacion original de muca gracias, q(ue) el Beato entonces Pasqual Baylon hizo en Caller* (1656, cc. 48-59); *Gracia impetrada de San Estanislao de la Comp(añia)a de Jesús a favor de sor Eleonara Cathalan y Gessa, monja del monasterio de Santa Lucia y de la illustre famil(ia) de Catthelan y Curis de Caller. Año 1752* (1751-1753, cc. 84-98); *Procedimientos construidos por orden del ill(ustrisi)mo y r(everendissi)mo señor Ar(çobis)po de Caller en orden al milagro que por medio del glorioso apostol de las Indias S(an Fran(cis)co Javier hizo Dios Nuestro Señor la r(everan)da madre sor M(ari)a Anna Cordilla, monja professa del m(onasteri)o de la Purissima Concepçion de esta ciudad, segun dentro* (1756, cc. 102-113); *Relacion del milagro se cree haver obrado el glorioso martir San Efisio patron y defensor de este reyno con los maestros que trabajan en su iglesia, el dia que se cayò un patio del tejdo de d(ic)h iglesia con un arco de capilla, que fue el dia 30 de setiembre 1780, digo ochenta años* (1780, cc. 114-115).

[148] Il problema della datazione di quest'importante scultura devozionale sarda si complica per la presunta non conciliabilità tra i dati forniti dalla tradizione letteraria di fine '500, le diverse relazioni sull'arrivo miracoloso dell'immagine a Cagliari nel 1370, e la datazione del manufatto proposta dagli storici dell'arte alla fine del XV secolo. In questo lungo lasso di tempo si colloca il silenzio delle fonti del XIV e del XV secolo che non ci informano del presunto arrivo miracoloso dell'immagine, anche se nel Quattrocento è attestato il culto verso la Vergine, almeno dal 1454, quando in un documento notarile viene nominata un'imbarcazione posta sotto l'invocazione della "Virgen de Bonayre" (R. PORRÀ, *Il culto della Madonna di Bonaria di Cagliari. Note storiche sull'origine sarda del toponimo argentino Buenos Aires*, Cagliari 2001, pp. 21-36). Un culto quindi antico che Maria Grazia Scano (*L'escultura del gòtic tardà a Sardenya*, in *L'art gòtic a Catalunya* a cura di A. PLADEVALL I FONT, Vol. II, *Escultura*, Barcellona 2007, pp. 260-271), poi ripreso anche da Maria Giuseppina Meloni (*Il santuario della Madonna di Bonaria. Origini e diffusione di un culto*, Roma 2011, pp. 34-39), ipotizza possa essere stato quello verso l'immagine "antica" del santuario di Cagliari, quella della *Madonna del Miracolo*, di cui si aveva una grande devozione in città, attestata dalle fonti tardo-cinquecentesche e dal processo informativo sul miracoloso arrivo dell'altro simulacro della Vergine. La scultura della *Madonnda del Miracolo*, attribuita ad artista catalano o di cultura italiana del XIV secolo (A. PALA, *La statua della Madonna del Miracolo nel Santuario di Bonaria a Cagliari*, in «Theologica et Historica», Vol. XXII (2013), pp. 363-386), stilisticamente simile alla statua della *Vergine della rosa* della chiesa di S. Maria di Betlem a Sassari (anch'essa ritenuta miracolosa per il suo prodigioso arrivo dal mare), era ritenuta miracolosa per aver sanguinato dopo che un soldato iroso le aveva sfregiato il collo. Annualmente era oggetto di una grandissima devozione in città fino al XIX secolo, quando gli abitanti di Sinnai svolgevano un pellegrinaggio al santuario in adempimento di un voto fatto alla Vergine contro la peste (F. SULIS, *Della statua miracolosa di Maria V. Di Bonaria che si venera in Cagliari nella Chiesa dei rr. pp. della Mercede*, Cagliari 1869, pp. 92-93). Si veda anche: M. PASSERONI, *La Madonna di Bonaria: storia degli studi, aspetti stilistici, tecnici, iconografici*, in *I segni della devozione. Sant'Efisio e la Madonna di Bonaria: filologia e*

che per volere del padri mercedari, previa autorizzazione dell'arcivescovo di Cagliari Francisco Del Vall, istituirono nel 1592 un processo canonico. L'*Informatio*, di cui non ci è giunto l'originale[149], fu redatto al giurisconsulto Monserrat Rossellò, alla presenza dell'economo del convento fra Rafael Mura, nominato procuratore dai sui confratelli. L'inchiesta doveva accertare il prodigioso arrivo della Vergine a Cagliari, le numerose grazie che ad essa venivano ricondotte, e l'affermazione della realtà miracolosa di tutta una tradizione che fino ad allora era stata solo orale. Il processo accertò e rese ufficiale la miracolosità dell'immagine della Vergine e il culto si diffuse ancora di più agli inizi del '600, grazie anche all'istituzione della Confraternita della Vergine SS. di Bonaria, a cui furono concesse dai pontefici numerose indulgenze[150]. Lo stesso arcivescovo Del Vall, che nella primavera del 1593 aveva partecipato ai solenni festeggiamenti in onore di S. Antioco nell'omonima isola del Sulcis, rimasto colpito da tanta devozione, volle che fosse redatto un processo canonico che accertasse le grandezze e i numerosi miracoli che si attribuivano al santo.

---

culto nel restauro dei due simulacri più venerati della Sardegna (a cura di P. OLIVO, M. PASSERONI), Cagliari 2010, pp. 23-38.

[149] Di tale processo furono redatte due copie originali, una custodita nel convento dei Mercedari, l'altra nell'Archivio Arcivescovile di Cagliari, entrambe andate disperse. Il testo ci è pervenuto solo in una copia dell'Ottocento, presente nel convento di Bonaria. M. G. MELONI, *I Mercedari e lo sviluppo del culto per Nostra Signora di Bonaria a Cagliari tra Quattro e Cinquecento*, in *Ecce Sardinia Mater tua, 1908-2008* (a cura di M. GIURA, FR. EFISIO O. de M.), Monastir 2008, pp. 57-65. Il processo informativo è stato pubblicato in M. G. MELONI, *Il santuario della Madonna di Bonaria*…, cit., pp. 105-167.

[150] ANTIOGO BRONDO, *Recopilaciones de las indulgencias, gracias, perdones, estaciones, remissiones de pecados y thesoros celestiales, que los Summos Pontífices concedieron a todos los seglares, assi hombres, como mujeres, que son cofadres de la Cofradia de N. S. de la Merced*, Cagliari 1604. A fine '500, proprio dopo la redazione del processo si moltiplicarono le opere letterarie apologetiche sulla venerata immagine della Vergine: ANTIOGO BRONDO, *Historia y milagros de N. Señora de Buenayre de la Ciudad de Caller de la Isla de Cerdeña, de la Orden de N. S. de la Merded, Redempcion de Captivos Christianos*, Cagliari 1595; FULGENCIO COCCO Y MANCA, *Breve historia de la milagrosa venida de N. S. de Buenayre en esta ciudad de Caller, cabeça y Metropoli del muy Catholico, y Fidelissimo Reyno de Sardeña* [...], Cagliari 1683; VINCENCIO SQUARZAFIGO Y ARRIAOLA, *Compendio historial del origen, antiguedad y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de Buen Aire, Patrona del Reyno de Cerdeña*, Madrid 1696; MATHEO CONTINI, *Compedio Historial de la milagrosa venida de N. S. de Buonayre á su Real Combento de Mercedarios de Caller*, Napoli, 1704; JOSÉ PUDDU, *Relacion de la venida de la Virgen S.S. de Buen-Ayre al Convento de la Merced en la Ciudad de Caller en el Reyno de Sardeña, sacada nuovamente á luz por el P. B. Jubilado Fr. Joseph Puddu Primer Deffinidor de la nueva provincia quien la D. O. Y. C.*, Cagliari 1750. Per le diverse relazioni sulla miracolosa immagine della Vergine si veda anche: T. PABA, *«Eternizar la memoria». Duecento anni di relaciones sulla Sardegna*, in T. PABA (a cura di), *Relaciones de sucesos sulla Sardegna*…, cit., pp. 13-38.


COMIENC, A LA HISTORIA
de N. Señora de Buenayre de la Isla de Cer
deña, de la Ordé de nuestra Señora de la Merced
Redempcion de captiuos Christianos.

CAP. I En que se refiere la antigüedad y
primera fundacion de la santa Iglesia de N. Señora
de Buenayre, hecha por el Serenissimo Rey Don
Alfonso de Aragon, siendo Principe y Gene-
ralissimo en la conquista de Cerdeña, de
manos de los Pisanos.

ARAQVE de rayz se en-
tienda nuestro intento y
empresa, y se uea como
A Cerde-

SANCTA MARIA

BONI AERIS O. P.

MILAGROS DE
NVESTRA SEÑORA
DE BVENAYRE.

Fig. 12 Antiogo Brondo, *Historia y milagros de N. Señora de Buenayre de la Ciudad de Caller de la Isla de Cerdeña, de la Orden de N. S. de la Merded*, Cagliari 1595.

Il *Proçess de miracles del glorios St. Antiogo comencant en lo añy 1593 devant lo Ill. y Rm. Sr. Don Francisc Del Vall*[151], conservato nell'Archivio Diocesano di Iglesias, scritto in catalano con inserti in sardo e castigliano, raccoglie il materiale del processo informativo iniziato il 15 maggio del 1593, nel quale vennero riportate le diverse testimonianze di chi aveva ottenuto grazie e miracoli, con l'aggiunta della relazione della grande festa che si celebrava da tempo antichissimo il lunedì, 15 giorni dopo la Pasqua. Si descrive la grandissima partecipazione popolana da tutti i centri della Sardegna e delle autorità ecclesiastiche delle cattedrali di Cagliari e Iglesias, come dei più alti rappresentanti del potere politico vicereale, soprattutto dopo che il pontefice, Gregorio XIII, il 27 febbraio 1584, aveva concesso per dieci anni l'indulgenza plenaria a chi avrebbe devotamente partecipato ai festeggiamenti. Un'altra fonte manoscritta della fine del XVI e inizi del XVII secolo, in latino, la *Vita S. Antiochi Martyris*, sicuramente scritta prima del ritrovamento del corpo del santo (1615), poiché l'autore sottolinea l'incapacità di determinarne il luogo di sepoltura, attesta il grandissimo culto che si manifestava nella festa dopo Pasqua, affermando che nella stessa data il santo veniva festeggiato anche a Cagliari. Nella chiesa del convento di Bonaria, la prima cappella a sinistra entrando era dedicata al martire sulcitano, all'interno del quale era custodito un simulacro simile a quello della Cattedrale di Iglesias, di cui in città si aveva grande devozione che si concretizzava nella festa di primavera, con grandi processioni e partecipazione popolare[152].

[151] Il testo è pubblicato in: F. PILI, *S. Antioco e il suo culto nel "Proçess de miracles" del 1593*, Cagliari 1982, pp. 35-73.

[152] F. PILI, *S. Antico e il suo culto*…, cit., p. 26. L'antichità del culto per S. Antioco, alla fine del XVI secolo, è attestata anche nell'opera di IOANNIS ARCA, *De Sanctis libri tres*, Cagliari 1598, pp. 9-31. Per una traduzione della raccolta dei miracoli presenti nel processo canonico del 1593 si veda: F. PILI, *Le meraviglie di S. Antioco* (a cura di R. LAI), Roma 2010, pp. 57-152.

Proprio nel XVII secolo le cronache riferiscono di numerose immagini che dispensarono grazie in tempi calamitosi, tra cui il più rinomato rimane sicuramente il *Crocifisso* di Galtellì, opera datata ai primi del '400[153], che essudò sangue nel 1612, e che fu oggetto di un'inchiesta che appurò una serie di fatti straordinari[154]. Il *Crocifisso*, tutt'oggi molto venerato nella zona della Valle del Cedrino, dalle forme anatomiche appena accennate, nelle membra rilassate, prive di tensione e dolore che non traspare nemmeno dal volto, presenta capelli e barba di pelo naturale. Caratteri che lo accuomunano a diverse sculture oggetto di grandissima devozione in Spagna, come il *Santisimo Cristo de Burgos* [Fig.14], o il *Santisimo Cristo de Finisterre* (Galizia). Sculture datate alla fine del XIV secolo hanno in comune con il *Cristo* di Galtellì [Fig.13], oltre a barba e capelli veri, la semplificata descrizione anatomica, in cui però viene ad accenturasi (in quelli iberici) il senso del dolore che traspare nella resa del volto e nella policromia, assente del nostro Crocifisso forse più vicino a modelli italiani del periodo che iberici.



Fig. 13 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, XV secolo, chiesa del SS.mo Crocifisso, Galtellì.

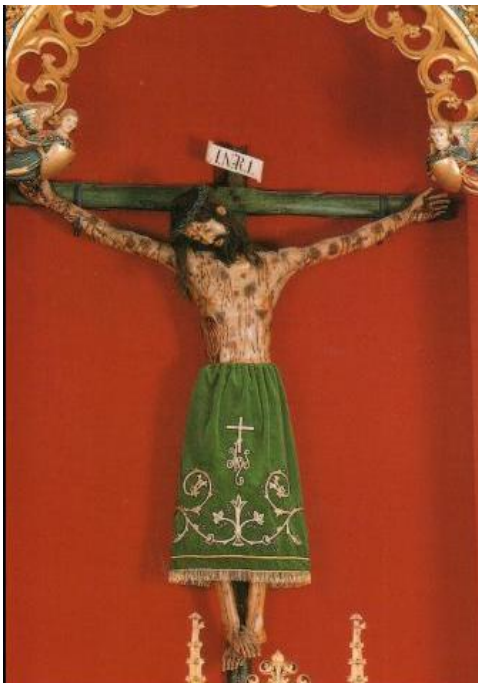


Fig. 14 *Crocefisso*, legno intagliato e policromato, fine del XIV secolo, Cattedrale, Burgos.

[153] F. PIRODDA, *Tesori d'arte a Galtellì: argenti, tessuti, sculture lignee*, Nuoro 2000, p. 52.
[154] ASDC, Culto dei Santi, Volume 15 (1612-1624), *Informacion de los Milagros que ha obrado la Imagen del S. Xpto de Galtellì* (1612). FRANCISCO DESQUIVEL, *Devocion, y milagros del Santissimo Crucifixo de Galtelli. Y en especial el del sudor sanguineo, que sudò el año 1612* [...], Cagliari 1614. Riguardo al Cristo di Galtellì si veda lo studio di O. P. ALBERTI, *Il Cristo di Galtellì*, Roma 1967.



Fig. 15 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XV secolo, chiesa di S. Apollinare, Sassari.

Anche a Sassari il *Crocifisso* della chiesa di S. Apollinare [Fig.15], già ritenuto miracoloso per il suo misterioso arrivo, fu sempre ritenuto operatore di grazie per la città, soprattutto nei tempi calamitosi, ancor di più quando, nel 1650, l'incedio che distrusse gran parte della chiesa di S. Apollinare lasciò illeso il volto e il busto del Cristo. Le relazioni sull'accaduto sottolineano il carattere miracoloso del ritrovamento del volto del Cristo illeso, non cosumanto dal fuoco, che fu trasferito nella chiesa dei Cappucini e qui subito ricomposto nelle parti mancanti dallo scultore Diego Manunta[155]. La scultura, forse del tardo '500, tradisce infatti imprecisioni nelle proporzioni anatomiche tra il busto, le braccia e le gambe, più piccole rispetto al volto.

[155] P. NUVOLI, *Il Cristo di S. Apollinare (con note storiche)*, Sassari 1905; A. MARCELLINO, *Il SS. Crocifisso di S. Apollinare*, Sassari 1906; *Il Crocifisso della chiesa di S. Apollinare a Sassari* (a cura di M. SPANEDDA, S. CANSELLA, I. NOTARI), Sassari 2002; M. PORCU GAIAS, *Il Crocifisso di S. Apollinare a Sassari*, in «Sacer: Bollettino dell'Associazione storica sassarese», Vol. 12 (2005), pp. 15-21.



Fig. 16 *Crocefisso*, legno intagliato e policromanto, XVI secolo, chiesa di S. Giacomo, Cagliari.

Nel marzo del 1602 la città di Cagliari versava in una gravosa siccità, e l'unico rimedio era la preghiera e la mortificazione per i propri peccati; infatti la sventura era interpretata come una punizione per le colpe commesse da un popolo cristiano infedele e peccatore, e solo la riconciliazione con Dio poteva placare la sua ira che si manifestava nella mancanza di acqua. Per invocare l'aiuto dal cielo si decise di portare in processione il *Crocifisso* della chiesa parrocchiale di S. Giacomo [Fig.16], imponente scultura lignea realizzata a cavallo tra il XV-XVI secolo su diretto influsso del Cristo di Oristano. Mentre lo si allestiva ci si avvide che dalla piaga dei piedi stillava un liquido bianco, come se fosse acqua (*sudor blanco*), evento che distinse anche altre immagini nell'isola, come il simulacro della Vergine d'Itria a Sanluri nel 1651[156] [Fig.18]. Venne subito chiesto l'intervento dell'arcivescovo, che nominò una commissione che attestò il carattere

[156] ASDC, Sezione II, Atti sciolti, Volume 173, n° 17, 8 Aprile 1662. *Sudor blanco de un Crocifisso e della Madonna d'Itria in Sanluri*. In realtà non si parla di un Crocifisso ma di un simulacro del Cristo risorto, il cui miracolo si compì proprio durante la preparazione per la cerimonia "dell'Incontro" del giorno di Pasqua. Il luogo dell'evento non è precisato, si parla solo di una chiesa di S. Pietro. «*Fue esto el caso que el sabato santo a otto de april año 1662 el dia que el Señor Marques se confesso, a la tarde sacaron la santa imagen a medio de la iglesia de santo Pedro para el dia de la Resurrection para ahzer el encuetro como se acostumbra, y estando en medio de la iglesia, vino el Señor Marques luego sudor la santa imagen sudor blanco, seguando me han dicho, como Cristobal, pero mayor la quedean y la formo (?) de Caller fra Agustino de Iglesias que lo han visto y son testigo de vista y mas le embio le libra de los testigo de vista y porque se han hallado en falta los clerigos, que han avisado a su Illustrissimo* [...]». Successivamente è riportato un altro miracolo, questa volta precisato nella villa di Sanluri, presso la chiesa di S. Lorenzo, nel 1651, quando una statua della Vergine d'Itria sudò "sudor banco". Un medesimo fatto si sarebbe verificato ad Alghero il 16 maggio 1660 quando il *San Crist del Privilegi* (?) sudò miracolosamente, per questo si decise di portarlo in processione per tutta la città per implorare la pioggia (Arxiu Capitular de Alguer, Vol I, Noticias antiguas, f. 106). L'indicazione viene riportata da E. TODA Y GÜELL, *Recorts catalans de Sardenya*, Barcellona 1903, p. 14.

soprannaturale dell'evento[157]. Il miracolo era un segno divino: il Cristo fu portano in una solenne processione verso il mare e qui immerso per volere del viceré Antonio Coloma (1595-1603), e subito un forte libeccio portò la pioggia. Il simulacro, per ringraziamento fu solennemente trasferito alla cattedrale[158], dove era conservato un altro Crocifisso ritenuto miracoloso che nel 1598, per volontà dell'arcivescovo Alfonso Laso Sedeño (1596-1604), fu portato nella spiaggia di S. Agostino e qui immerso per impetrare la fine di un'altra siccità, e così avvenne[159]. Lo stesso Cristo di S. Giacomo è collegato ad episodi miracolosi tra cui quello che vide protagonista un cittadino del quartiere di Villanova, Diego Martis, che un giorno mentre si trova in preghiera davanti all'immagine vide apparire affianco ad essa un uomo, vestito come un sacerdote dell'ordine delle Scuole Pie, che gli predisse che sarebbe anche lui entrato in quell'Ordine. Così effettivamente avvenne e il Martis, padre Pietro Damiano della Croce, divenne il promotore del restauro dell'antica chiesa dell'Annunziata, che nel 1645 era entrata in possesso dell'ordine degli Scolpi a Cagliari. Lo stesso padre Damiano della Croce, mentre lavorava presso le cantine della casa degli Hordà, nella zona di S. Giuseppe, donata all'ordine degli Scolopi, ritrovò una tela su cui era dipinta un'immagine dell'*Annunziata* [Fig.17], che divenne anch'essa importante operatrice di miracoli. La tela di gusto popolare, rappresenta la Vergine intenta a pregare, con il libro posto sul tavolo, mentre da sinistra la luce divina entra nella stanza, quale immagine della grazie che riempie Maria nel momento dell'Annunciazione. All'immagine il padre Damiano della Croce attribuì la miracolosa guarigione dalla malattia che lo aveva colpito, a cui si aggiunsero numerose grazie che accrebbero la devozione per l'immagine, concretizzandosi in cospicue donazioni al convento, che portarono tra il 1646 e il 1682 all'edificazione di una nuova e grande cappella, il "Capellone", terminato sette anni

[157] ASDC, Culto dei santi, Vol. 3, *Varias Informaciones sobre algunos milagros. De San Antiogo, de San Priamo, del Beato Luis Gonzaga, del Santo Christo* (1591-1609).

[158] ASDC, nel volume scomparso n° 185: "12 maggio 1602, *Subida del Santo Christo de San Jaime a este Cathedral Iglesia*". Il documento, citato anche dallo Spano, descriveva la cerimonia del trasporto dell'immagine miracoloso alla Cattedrale il 12 maggio del 1602, per impetrare da Dio la cessazione della siccità. G. SPANO, *Guida*…, cit. p. 279.

[159] Il fatto viene ricordato dalla Spano nella sua Guida (*Guida*…, cit., p. 46), quando descrive la cappella del Crocefisso della Cattedrale di S. Maria a Cagliari: «nella gran nicchia vi è un Crocifisso in legno di forme colossali, di buona scultura. Questo crocifisso si ha per miracoloso, ed una volta nel 19 aprile 1598 si portò nella spiaggia di santo Agostino, […] affinché venisse la pioggia». Tutt'oggi in essa si conserva un notevole *Crocifisso* che non può essere quello miracoloso del 1598, essendo chiaramente un'opera settecentesca di produzione ligure (M. G. SCANO, *Pittura e scultura*.., cit., pp. 260-261). È probabile che lo Spano abbia visto lo stesso *Crocifisso* settecentesco al quale riporta l'antica tradizione del miracolo, che evidentemente doveva essere connessa ad un altro Crocifisso ben più antico, forse già scomparso nel momento in cui il canonico scrive. Il simulacro in questione potrebbe essere quello che collocato nella cappella del Crocifisso della Cattedrale cagliaritana andò seriamente danneggiato in un incendio nel 1724, e per questo donato al padre Guiso Pirella che lo portò nel suo convento francescano a Fonni. Il simulacro tutt'oggi esistente mostra infatti diversi interventi di restauro. L. PISTIS, *Santuario o basilica della SS. Vergine dei Martiri di Fonni: guida*, Cagliari 1862, p. 43.

dopo[160]. L'offerta di ex-voto e donazioni di vario tipo furono il segno materiale della devozione che il popolo aveva verso alcune immagini cagliaritane, tra cui quella della *Vergine della Pietà* della chiesa del S. Sepolcro di Cagliari [Fig.20], che secondo lo Spano[161] fu ritrovata nei pressi della Chiesa del Santo Sepolcro nel 1660. Il fatto miracoloso spinse il Vicerè Lopez de Ayala conte de Fuensalida a rivolgersi ad essa affinché potesse guarire la propria figlia inferma. La grazia fu ottenuta e per riconoscenza il conte de Fuensalida, fece edificare il nuovo cappellone annesso alla chiesa, in cui fu eretto un grande altare ligneo, nelle forme tipiche dei retabli iberici della medesima epoca. Una struttura imponente accoglie l'immagine della Vergine con in grembo il Cristo deposto, eseguita in un intaglio semplice[162], all'interno di una nicchia che sembra essere sorretta da una nube di angeli, quasi un'apparizione celeste, anche per i cherubini che in alto aprono un tendaggio per mostrare al fedele l'immagine venerata. La grande devozione verso quest'immagine, la cui solenne festa si celebrava il 1 marzo, è attestata dalle numerose donazioni di gioielli che l'adornavano, presenti in un apposito inventario del 1759[163]. Va precisato però che quanto afferma lo Spano dev'essere piuttosto una rielaborazione diffusa nel XIX secolo, essendo in vari punti fallace.

Per prima cosa la data del ritrovamento del simulacro, il 1660, non coincide con il periodo di governo del Lopez de Ayala, che fu Viceré di Sardegna dal 1682 al 1687[164], e ancor di più con una fonte del XVII secolo. Dionigi Bonfant nel suo *Triumpho de los Santos*, stampato a Cagliari nel 1635 parla chiaramente della statua della Vergine, che già al suo tempo doveva esistere nella chiesa del Sepolcro[165]. L'immagine è comunque legata ad un fantomatico ritrovamento avvenuto dopo che la chiesa fu distrutta dai Saraceni, dato che lo stesso Bonfant usa il verbo "hallar" cioè "rinvenire", "scoprire", ma da collocarsi ben prima del 1660, e anche prima del 1635 quando egli scrive. È certo quindi che l'immagine esisteva da tempo immemore nella chiesa del Santo Sepolcro, godendo alla fine del '600 di un grande devozione da parte dello stesso Vicerè che, come attesta la lapide del 1686, volle la costruzione della cappella e del grandioso altare a «*honra y*

---

[160] F. COLLI VIGNARELLI, *Gli Scolopi*…, cit., pp. 51-54.
[161] G. SPANO, *Guida*…, cit., pp. 220-222.
[162] M. SERRELI, La *"Virgen de la Piedad" della chiesa del S. Sepolcro di Cagliari*, in *Cagliari. Omaggio ad una città*, Oristano 1990, pp. 71-80.
[163] ASPSE, Fondo Archivio dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, dell'Orazione e della morte, *Alaxas de oro, plata, y seda, que estan dentro del nicho de la Virgen SS.ma de la Piedad* (1759).
[164] J. MATEU IBARS, *Los virreyes de Cerdeña*, Vol II, *1624-1720*, Padova 1968, pp. 160-165.
[165] «[...] *Monasterio de los Templarios, que hoy es llamado del Sepulcro, á causa de que devastados los edificios por los Saracenos fué reduzido á hermita, y despues con averse hallado la Ymagen de la Virgen en la cueva fundaron la Confadria que dizen del Sepulcro, hay agora un Templo muy capaz, y una congregacion que mucha renta con que acude al entierro de los pobres*». D. BONFANT, *Thriumpho de los Santos*..., Cap. XXXI, cit., p. 535.

gloria de la Santissima Virgen de la Piedad»[166]. Ancora nel XVIII secolo l'evento miracoloso legato ad immagini sacre non venne meno quando, ad esempio, si dice che la Vergine parlò a S. Ignazio da Laconi (1701-1781), che venerava la sua piccola immagine in marmo tutt'oggi conservata nel santuria cagliaritano a lui intitolato [Fig.19].



Fig. 17 *Vergine Annunziata*, prima metà del XVII secolo, chiesa della SS.ma Annunziata, Cagliari.



Fig. 18 *Vergine d'Itria*, prima metà del XVII secolo, ritenuta miracolosa per aver "sudato" nel 1651, chiesa di S. Lorenzo, Sanluri.



Fig. 19 *N. S. della Consolazione* che parlò a S. Ignazio da Laconi. Santuario di S. Ignazio da Laconi, Cagliari.

[166]«Aviendo erigido esta sumptuosa capilla y mandando labrar su retablo a honra y gloria de la Santissima Virgen de la Piedad con la mucha suya y excessivos gastos el excelentissmo Señor don Antonio Lopez de Ayala Conde de Fuensalida, y Colmenar dignissimo Virrey y Capitan general de este Reyno de Cerdeña, y nuevamente goberndador de Milan, en senas de alguna gratitud a la Magnifica y Real Grandeza de su Excelenca el ilustre Señor don Geronimo Delitala dean, y vicario sede vacante de esta Santa Iglesia Primícial de Caller, y dignissimo Prior de la piadosa Archicofadria del Sancto Sepulchro, y los señores guardianes del señor doctor don Pedro Francisco Rosso, el señor Salvador Moreto y el señor Salvador Meloni, con comun consentimiento de todo lo restante de la sancta Hermandad el ius patronato de esta misma capilla, segun consta por auto recebido por el señor Antiogo Delvecho notario el año mil seicentos ochenta y seis, que es el mismo de esta inscripcion».



Fig. 20 *Pietà*, legno intagliato e policromanto, XV secolo, chiesa del S. Sepolcro, Cagliari.
Il grande retablo che la ospita fu realizzato nel 1686 dall'intagliatore Giovanni Gabanellas e dal doratore Bernardo Infante.

II. 4 *La festa barocca tra sacro e profano*

La festa fu sicuramente un momento centrale nella cultura barocca del '600, connessa ai momenti più importati di una comunità che, essendo totalmente cristiana solennizzava, come visto, i diversi momenti dell'anno liturgico, connessi al culto dei santi e alle ricorrenze religiose. Ma la festa era anche lo strumento per sottolineare, attraverso la grandezza e artificiosità degli allestimenti, l'importanza di eventi straordinari. Ad esempio l'elemento miracoloso venne utilizzato per conferire importanza ad uno degli eventi più ridondanti che la Sardegna ebbe nel suo XVII secolo: la ricerca dei corpi santi, il loro recupero e i grandiosi festeggiamenti che, soprattutto a Sassari e Cagliari, ne celebrarono le glorie. Le impressionanti ricerche archeologiche promosse a Cagliari dall'arcivescovo Francisco Desquievel (1605-1624), nel 1614, si collocano all'interno di quel discorso più ampio che vedeva contrapporsi, almeno dall'inizio del secolo, il presule di Cagliari[167] contro quello di Sassari, circa la questione su chi avesse diritto di potersi fregiare del titolo di Primate di Corsica e Sardegna[168]. La questione, che animò intellettuali e teologi di ambo le parti, non potendosi dirimere facilmente per l'assenza di documenti che attestassero il diritto di una o dell'altra sede arcivescovile, fu presentata

[167] La documentazione preparata per avvalorare la posizione della sede cagliaritana sulle altre sedi, composta già all'inizio del XVII secolo per volere di mons. Desquivel, è custodita nell'ASDC, Culto dei Santi, Vol. I, *Primatus callari(tanus)*, 1543-1636.
[168] A. PISEDDU, *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritani nel secolo XVII*, Cagliari 1997, pp. 49-59.

anche a Roma, e da Sisto V demandata alla Congregazione dei Vescovi[169]. La questione si complicò ulteriormente anche per l'intervento dell'arcivescovo di Oristano e di quello di Pisa, che avanzarono diritti per la propria sede, allargando la questione già di per sé complicata, che promosse però la ricerca di quei corpi santi che, se fossero stati scoperti, avrebbero testimoniato l'antichità e l'autorevolezza della sede che avrebbe quindi meritato il titolo primaziale. A Cagliari il segno della benevolenza divina fu individuato nella figura del fratello gesuita laico Francisco Hortolan, (1544-1623) già avvolto in vita da un alone di santità, al quale Dio indicò il luogo in cui si doveva procedere con le ricerche[170]. Furono così iniziati i lavori presso la Basilica di S. Saturnino e la chiesa di S. Lucifero che effettivamente portarono alla scoperta di numerose tombe, identificate dai cronisti del tempo come sepolcri martiriali[171]. Le scoperte infervorarono tutta la città di Cagliari e per primo il suo arcivescovo Desquivel che progetto la creazione, nella zona presbiteriale della cattedrale, di una cripta destinata ad accogliere le reliquie degli innumerabili martiri, opera di scalpellini locali e marmorari siciliani sotto la guida dello scultore lombardo Antonio Serpi[172]. Per rendere ancora più solenne l'avvenimento furono organizzati grandissimi festeggiamenti in onore dei Martiri, il cui momento culminante fu la solenne processione del 27 novembre del 1618 per il trasporto delle reliquie dalla Basilica di S. Saturnino al nuovo santuario in Cattedrale. Le fonti (in particolare l'Esquirro nella sua opera *Santuario de Caller*) descrivono con dovizia di particolari la solenne cerimonia, esprimendo l'autentico spirito barocco che pervadeva anche la Sardegna del XVII secolo. Colpisce il numero di partecipanti, espressione di tutta la società cittadina, dalle corporazioni di mestiere[173], e le confraternite religiose, ai

---

[169] D. MUREDDU, D. SALVI, G. STEFANI, *Sancti innumerabiles. Scavi nella Cagliari del Seicento: testimonianze e verifiche*, Oristano 1988, pp. 23-88; L. MARROCCU, *L'"Invención de los cuerpos santos"*, in *La società sarda*..., cit., Vol. I, pp. 166-173.

[170] P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Vol. III, Torino 1838, pp. 38-39.

[171] Gli atti originali sulle ricerche e il recupero dei corpi santi sono conservati presso ASDC, Culto dei Santi, Vol. 16, *Actas originales sobre la inbencion de las reliquias de santos que se hallaron en la basilica de S(a)n Sadorro y otras yglesias y lugares de la ciudad de Caller y su diocesis. Con indice de todo lo contenido en esta actas* (1614-1642). Inoltre si veda le opere fin troppo ampollose, ma pur sempre espressione di quel determinato contesto culturale e religioso che le ha prodotte, sull'evento: DIMAS SERPI, *Chronica de los santos de reyno de Serdeña, dividido en quatro Libros*, Barcellona 1600; SERAFINO ESQUIRRO, *Santuario de Caller, y verdadera historia de la invencion de los cuerpos santos hallados en la dicha ciudad, y su Arcobispado*. En la catholica y siempre fidelissima ciudad de Caller: en la emprenta del doctor Antonio Galcerin, por Iuan Polla, 1624; JUAN FRANCISCO CARMONA, *Alabanças de los santos de Sardegna, por el doctor Iuan Francisco Carmona, sardo calaritano, conpuestas y ofresidas á honra y gloria de Dios y de su santos*. Año 1631; DIONIGI BONFANT, *Thriumpho de los Santos del Reyno de Cerdeña* […], per Bartholomeo Gobetti, en la emprenta del Doctor Antonio Galcerin, Cagliri 1635; AGUSTIN TOLA, *La Corona de los triumphos de los santos de reyno de Serdeña, en el qual se prueva que Santa Elena, madre del Emperador san Costantino el magno, fué de Serdeña*, Roma 1638. Sulla produzione delle relazioni inerenti al recupero dei corpi santi: G. LEDDA, *Le relazioni sulla «invencion de los cuerpos santos»*, in *Encuentro de civilizaciones*…, cit., pp. 319-328.

[172] F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994, p. 222.

[173] Importante per lo studio delle corporazioni di mestiere di Cagliari nel XVII secolo è la descrizione presente nella relazione dell'Esquirro sulla festa, dove al capitolo V, *Del orden con que yvan las Banderas de*

rappresentanti del potere regio, il Viceré stesso e tutto il clero regolare e secolare della città di Cagliari. Colpisce la descrizione dell'immenso corteo che percorse le vie della città, dell'addobbo, con fiori, tessuti, altari effimeri, musiche e canti[174]. Ma colpisce soprattutto la capacitò di chi organizzò tale evento di esaltare il santo di cui si portava la reliquia attraverso una costruzione effimera in cui l'immagine e la parola si condensavano in un messaggio teologico e visivo straordinario. Veri prodotti di una cultura barocca iberica, che aveva prediletto nel tempo della festa l'uso dell'emblema e dell'immagine allusiva[175], anche queste strutture isolane si collocano in questa dimensione, il cui intento era sicuramente quello di creare stupore e ammirazione per la grandezza, la ricchezza simbolica e per l'artificio che le rendeva "vive"[176]. Doveva colpire il fedele astante la struttura che accoglieva le reliquie di S. Bonifacio, la cui urna era posta sopra un'aquila che attraverso un meccanismo interno riusciva a muovere la testa e le ali, come se fosse

---

los Officiales, si può leggere l'attenta descrizione delle diverse associazioni presenti alla processione. Il primo gremio fu quello dei Carrettieri con una grande bandiera di seta rossa su cui era dipinta l'immagine ella Purificazione della Vergine, preceduta da un tamburo e seguita da quaranta membri con candele bianche accese. Il gremio dei Marinai, con una grande bandiera di damasco rosso con l'immagine di S. Erasmo, patrono dei marinai, preceduta da un tamburino, due suonatori di viola e uno di cetra, seguiti dai membri del gremio con candele accese. Il gremio dei Pescatori, con una grande bandiera di damasco rosso con l'immagine di S. Pietro, preceduta da un tamburino e seguita dai membri. Il gremio degli Ortolani, con una bandiera di seta rossa in cui era dipinta l'immagine di Nostra Signora. Il gremio dei Muratori, con una bandiera i damasco azzurro con l'immagine dei santi Quattro Coronati; il gremio dei falegnami con la bandiera di damasco azzurro con l'immagine di S. Giuseppe. Seguiva il gremio dei Calzolai con una bandiera di damasco rosso con dipinta l'immagine del Crocifisso e di S. Pietro Martire. Il gremio dei Sarti, con la bandiera di damasco rosso con l'immagine di S. Giovanni Battista, ultimo il gremio dei Fabbri con la bandiera di damasco rosso con l'immagine del Crocifisso e di Sant'Eligio.
Per le forme associtive laicali della Sardegna moderna si veda anche: S. GRANDE, *Associazioni professionali e gremi in Sardegna nell'età medievale e moderna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 3 (1907), pp. 134-156; R. DI TUCCI, *Le corporazioni artigiane della Sardegna*, Cagliari 1926; M. T. PONTI, *I Gremi sassaresi del secolo XVI*, Padova 1959; G. PINNA, *I Gremi in Sardegna*, in *Arte e cultura del '600 e del '700*…, cit., pp. 343-353; G. COSSU PINNA, *Statuti e documenti sull'attività artigina nel Fondo Orrù della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, in *Corporazioni, gremi e artiginato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età Moderna, XIV-XIX secolo* (a cura di A. MATTONE), Cagliari 2000, pp. 804-832; G. DONEDDU, *Il sistema delle corporazioni nella Sardegna del Settecento*, in *Corporazioni, gremi*…, cit., pp. 531-548; A. BUDRUNI, *Gremi e artigianato ad Alghero (XVII-XVIII secolo)*, in *Corporazioni, gremi*…, cit., pp. 404-414.

[174] Con queste parole l'arcivescovo Machin parla della cerimonia alla Santa Sede: «*mucha devocion y incredibile concurso del pueblo de las ciudades deste Reyno y lugares circumvezinos, acudiendo por toda aquella octava todas las collegiatas, parroquias, religiones y cofradias desta ciudad, cada qual en procession, cantando himnos y alabanças al Señor y a los santos en los quales es tan admirable y glorioso*» ASV, Congregazione del Concilio, Relazioni, Cagliari, vol. 168 A, c. 56. Relazione ad limina dell'arcivescovo Ambrogio Machin del 2 ottobre 1630. Pubblicato in F. VIRDIS, *Gli Arcivescovi di Cagliari dal Concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*, Ortacesus 2008, p. 242.

[175] G. LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna: 1549-1613*; Pisa 1970; ID, *Gli emblemi nella festa o la festa degli emblemi. Celebrazioni religiose del Seicento*, in «Studi Ispanici», 1994/1996, pp. 147-162; ID, *Emblemas y configuraciones eblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII*, in *Separata de Siglo de oro, Actas del IV congresso internacional de AISO*, Vol. I, 1998, pp. 45-74

[176] Sull'importanza della festa della società barocca, come manifestazione propria di questo contesto culturale, nell'uso costante dell'invenzione e dell'ingegno si veda lo studio di J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna 1985, pp. 373-410, che a p. 400 scrive: «La festa, nel diciasettesimo secolo deve poter contare su qualche invenzione, un meccanismo ingegnoso, un artefatto inusitato, una costruzione architettonica che, con legno e cartone o altri simili materiali, simuli una grandiosità impressionante (quanto più fragili i materiali, tanto più sono da ammirare gli effetti che se ne ricavano)».

vera; collocata all'interno di una cupola sorretta da quattro colonne ber tornite. L'aquila aveva tra le zampe un cartiglio che recitava «Cristo, vera Aquila, insegnò me pulcino a volare»[177]. L'immagine e la parola si coniugano in questa dimensione, che può davvero essere considerata come un emblema non figurato ma tridimensionale, ideato da una personalità che doveva avere dimestichezza con la parola, con la teologia e la progettazione di un'immagine che svelava duplici e molteplici significati. Queste opere furono a mio avviso commissionate dalle stesse confraternite deputate al trasporto dell'opera, perché in essa vi era l'esaltazione stessa dell'associazione confraternale, come nel gruppo portato dai confratelli di S. Efisio. L'immagine simbolica era straordinaria: le reliquie dei santi Pietro e Danno erano poste su una sorta di albero, in alto, da cui scendeva un drappo di stoffa, che si apriva verso il basso formando una sorta di urna, dove vi era la statua di un angelo che reggeva nelle mani le figure dei due santi. Tra i rami dell'albero trovavano posto trentasei sculture di santi, di quaranta centimetri circa, con i loro nomi. Vi erano santi vescovi, con le loro mitre e i loro piviali, e la figura di S. Giuliano a cavallo, con un astore sul braccio, che riusciva a muovere le ali e la testa. Al centro del tronco, in basso vi era la figura di S. Efisio, con uno scudo in mano su cui era dipinta una croce e vi era scritto: «*Por defender esta Cruz\çien mil golpes recebì,\ y à la postre los vencì»;* mentre dalla bocca del santo usciva un lungo cartiglio che spiegava l'allegoria della composizione*: «Vien en Caller, y pla[n]tè\ predicando sin reçelo\ el arbol de la santa fè,\ y luego al punto saque\ esta fruta para el Cielo.\\ Por aquel arbol vedado\dimos todos en el suelo\ con original pecado\ mas con este sube al Cielo\ el que hiziere su ma[n]dado.\\ Por ser ella de tal ser,\ y plantada en tal lugar| diò la fruta singular\ com bien se puede ver\ estos santos en sin par.\\ Por un angusto se[n]dero\ de tribulacion passaron,\ y sus estolas lavaron\ en la sangre del Cordero\ por el premio q[ue] esperaro[n]*».

Ossia l'albero rappresentava la fede che S. Efisio aveva fatto, attraverso il suo martirio, attecchire e radicare in Sardegna, i cui frutti sono i santi rappresentati nei rami. L'immagine si complicava ancora perché nella parte di retro da una sorta di bocca sul

[177] «*venian luego los Cofadres de Nuestra Señora de Itria, estos llevavan dos Arcas, cada una dellas encima de sus andans, en una della yva el Cuerpo de san(t) Bonifacio Arçobispo de Caller, y Martyr* […]*, con la otra yva el Cuerpo de San Rude Obispo, y Martir, yva todo de la manera que sigue: El Cuerpo de san Bonifacio estava de[n]tro de una Arca cubierta de telilla de oro, y color morado guarnecida de passamanes de oro con la clavazon dorada, encima de la Arca havia una himagen de bulto de San Bonifacio estribava esta Arca enciam de los ombros de una Aguila, la qual con maravilloso artificio como si fuesse verdadera, y biva meneava la cabeça, y las alas, tenia esta Aguila en los pies un retulo que dizia VERO AQUILA ME PULLUM SUUM VOLARE DOCUIT* […]*: yva toda esto encima de unas andas dentro de quatro Columans de madera doradas, y bien labradas con su cupula encima: al rededor de este santo Cuerpo, ya[n]. 12. achas quals llevavan doze Cofadres de la misma Cofadria*», in S. BULLEGAS, *L'effimero barocco: festa e spettacolo nella Sardegna del XVII secolo. Il Santuario de Caller di Serafino Esquirro e la Relación verdadera di Antonio Sortes*, Cagliari 1995, p. 149.

tronco dell'albero usciva un altro cartiglio con diversi versi, mentre in basso, davanti, tra le radici, vi era la rappresentazione scultorea di una battaglia, che rappresentava i barbaricini che venivano sconfitti dalle truppe guidate da Efisio[178]. L'immagine, dipinta o scolpita, era lo strumento più importante in questa azione scenico celebrativa della grandezza dei martiri della città di Cagliari, e lo fu ancor di più per il suo patrono il martire Saturnino, il cui corpo fu recuperato il 4 ottobre del 1621. Per solennizzare l'evento l'arca fu collocata su un grandioso palco, circondata da immagini dipinte e statue che rappresentavano la vita e i miracoli del patrono, una vera e propria celebrazione delle sue glorie[179].

Non fu solo Cagliari oggetto della ricerca dei corpi santi, ma tutta l'isola fu investita da questo desiderio di recupero delle reliquie dei primi testimoni della fede sarda. Nell'isola di S. Antioco, secondo quanto riportato dallo stesso Desquivel nella sua *Relacion de la invencion de los cuerpos santos*[180], il 18 marzo del 1615 fu ritrovato il corpo di S. Antioco, all'interno dell'antica basilica. Il ritrovamento diede nuovo impulso al culto per il santo taumaturgo, già presente nel secolo precedente, secondo il processo informativo sopracitato, di cui fu testimone Serafino Esquirro che ci ha lasciato la descrizione della grandiosa festa celebrata il 4 maggio del 1615. Un numero enorme di partecipanti attesta la devozione straordinaria per questo santo ritenuto operatore di miracoli, ora ancora più vicino per il fatto che si aveva il suo corpo. Per questo fu commissionato, dallo stesso arcivescovo, un reliquiario all'argentiere cagliaritano Sisinnio Barrai, per contenerne il cranio, ed esporlo alla pubblica venerazione durante le solenni processioni in cui l'antico simulacro del santo, che esisteva già prima del ritrovamento, veniva portato da Iglesias alla sua basilica[181].

---

[178] *Capitulo XII de los santos Cuerpos que llevaron los Cofadres de san Ephis*, in S. BULLEGAS, *L'effimero barocco*…, cit., pp. 151-156.

[179] FRANCISCO CARMONA, *Alabanças de los Santos de Serdeña, por el doctor Juan Francisco Carmona, sardo calaritano, compuestas y ofrecidas à honrra y gloria de dios y de sus Santos*, f. 66r. Manoscritto presente nella Biblioteca Universitaria di Cagliari S. P. 6.2.31, sul frontespizio vi è la data 1631.

[180] «*De la invención del inclito Martyr, y Apostol de Sardeña San Antiogo, en su propria Yglesia de Sulchis*», in FRANCISCO DESQUIEVEL, *Relacion de la invencion de los Cuerpos Santos que en los años 1614, 1615, y 1616 fueron hallados en varias Yglesias de la Ciudad de Caller y su Arçobispado* [...], Napoli 1617, pp. 100-126. Ulteriori notizie sulla grande devozione per S. Antioco si trovano anche in : SALVADOR VIDAL, *Vita, Martyrio y Milagros de san Antiogo sulcitano, Patron de la Isla de Sardegna*, *cuijo cuerpo se halló en las catacumbas de su Iglesia de Sulcis el año ibis á 18 de Março*. Compuesta escrita y recopiada de la historia y oficio antigo del dicho Santo, por el R.do P. Fray Salvdor Vidal, Menor observante, Theologo y predicador General de la Provincia de Toscana, manoscritto del 1638 conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari. SERAFIN ESQUIRRO*, Esta es la vida y miracles del ben aventurat Sant Anthiogo novament estampt y coregit*. Non è presente il luogo di stampa ne la data, ma senza dubbio fu pubblicata a Cagliari nel 1560, per lo stampatore Esteban Moretio. Essendo questa una ristampa di una vita più antica del santo. Toda y Guell presume che fosse quella stampata a Cagliari per Salvador de Bolonia nel 1493. Cfr. E. TODA Y GUELL, *Bibliograía Española de Cerdeña*, Madrid 1890, p. 113.

[181] Una delle processioni più antiche della Sardegna, e più impegnative per la lunghezza del percorso, era sicuramente quella per S. Antioco, almeno dagli inizi del '500. L'arcivescovo Desquievel nella sua *Relacion de la invención*, ci informa che a quel tempo l'isola di Sulci era disabitata e povera di difese, e che la basilica



Fig. 21 *S. Antioco in gloria*, attorniato da storie della sua vita, olio su tela, prima metà del XVII secolo, chiesa dell'Immacolata, Convento dei Cappuccini, Oristano.

---

del santo non custodiva, già prima del ritrovamento del corpo nel 1615, nemmeno il simulacro del santo che era nella Cattedrale di Iglesias. Infatti, la festa implicava il solenne trasporto del simulacro da Iglesias alla sua basilica, a cui si aggiunse, dopo la scoperta del corpo, anche il trasporto delle reliquie, poiché lo stesso presule aveva ordinato che fossero custodite nella Cattedrale iglesiente finché l'isola non fosse stata ripopolata e più sicura. Scrive il presule: «*Acabado el sermon, subì* (l'arcivescovo) *al tablado, y abriendo el arca, saque della la cabeça del Santo, y la enseñe à todo el pueblo que se deshazia en lagrimas de devocion, y contento; vie(n)do con sus ojos lo que tanto ellos dessevan, y todo el Reyno. Bolvì là despues à la mesma arca, con las demas reliquias, y cerrela, con quatro llaves; y estas entregue à los Capitulos de la Cathedral de Iglesias, con condicion, que si en algun tiempo se bolviesse à poblar la Isla de S. Antiogo se las hayan de restituir, siendo aquel su proprio, y antiguo lugar* […]. *Las quales* (il popolo) *venian en procession desde la Ciudad de Iglesias (que es camino de ocho leguas) yendo primero la Imagen antigua de bulto del Santo (que cada año se llevava en processió, desde Iglesias à Sulchis) y trasella, la arca de su sagrado cuerpo, bien puesta en unas andas; y luego en otras muy ricas, su cabeça; dentro de una bola de plata, sustendata de quatro Angeles assimismo de plata, que para este effecto mande hazer* […]», in *Relazione sull'invenzione dell'illustre martire e apostolo della Sardegna, Sant'Antioco nella propia Chiesa di Sulci* (a cura di R. Lai), Monastir 2010, p. 56; p. 68.



Fig. 22 *S. Antioco Martire*, fine del XVI inizi del XVII secolo, Cattedrale, Iglesias.



Fig. 23 *S. Greca Vergine e Martire*, manichino vestito, XVIII secolo (?), chiesa di S. Greca, Decimonannu.

La stessa ripetitività arcaicizzata che caratterizza numerosi simulacri del santo fanno ipotizzare che essi non fossero altro che repliche di quell'unico veneratissimo simulacro della città d'Iglesias [Fig.22], con le sue mani scure e le ampie maniche di stoffa che lo adornavano già alla fine del '500[182], come lo si ritrova anche dipinto nella grande tela del Santo attorniato da scene della sua vita custodita nella chiesa dell'Immacalata ad Oristano[183] [Fig.21]. Lo sviluppo del culto per numerosi santi che godono ancor oggi in Sardegna di grande venerazione si ebbe proprio nel Seicento, quando i loro corpi vennero

[182] Questo particolare ci viene offerto dalla relazione della visita pastorale che l'arcivescovo Francisco Del Vall fece nella chiesa di S. Antioco il 29 aprile del 1591, dove si legge: «*P(rim)o la ymagie de dit benventurat Sanct qual porta les robes segue(n)ts. Item una corona de plata plana. Item una camisa de tela saunesa ab sas manigas de Olanda y cabes de llahugueta ab perlas obrat. Item altra roba llarga ab sas manigas llargas e domas vermell guarnecida tota y per lo mig de dites manigues de passama de plata* [...]». L'inventario della visita è pubblicato in: A. PASOLINI, *Il reliquiario di Sant'Antioco, l'arcivescovo Desquivel e l'argentiere Sisinnio Barrai*, in *S. Antioco da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire* (a cura di R. LAI, M. MASSA), Monastir 2011, pp. 189-202. Per l'iconografia di S. Antioco si veda: A. PALA, *Sant'Antioco sulcitano: il culto, il santuario le immagini dal tardo antico al barocco*, in «Archeoarte. Rivista elettronica di Archeologia e Storia dell'Arte», n° 2 (2013), pp. 183-198; W. MASSIDDA, *Il S. Antioco di Villamassargia. Luoghi, vicende, protagonisti*, in «Annali di storia e archeologia sulcitana», n° 2 (2012), pp. 65-82.

[183] La chiesa dedicata all'Immacolata del convento dei frati Cappuccini di Oristano fu fondata tra il 1608 e il 1609, per volontà dell'arcivescovo Antonio Canopolo (1588- 1621). Il dipinto, che in origine occupava l'altare della seconda cappella laterale destra è ora collocato nella parete sinistra accanto al presbierio, e potrebbe essere stato eseguito successivamente al ritrovamento delle reliquie del santo (1615), quando la devozione a S. Antioco divenne ancora più grande. A. PILLITTU, *La chiesa nell'Arcidiocesi di Oristano*, Sestu 2003, pp. 197-199.

ritrovati non sono nella città di Cagliari, ma anche in numerose zone del circondario. Il culto per il martire Lussorio, già certo nella prima epoca medievale[184], prese ancor più vigore nel XVII secolo quando nel 1615 il suo corpo venne recuperato presso la chiesa di S. Lucifero[185], o il culto per S. Greca Vergine e Martire, il cui corpo fu trovato a Decimomannu nel 1614[186] [Fig.23]. Soprattutto quello per i Martiri Turritani crebbe ancor di più quando i corpi vennero ritrovati dall'arcivescovo Manca Cedrelles nel mese di giugno del 1614, all'interno della basilica di Torres, come si legge nella dettagliata relazione da lui compilata e inviata alla Santa Sede[187]. La scoperta dei corpi santi non fu importante solo per la Sardegna ma la loro devozione giunse fino alla penisola iberica, quando l'arcivescovo Desquievel fece dono, nel 1623, di alcuene reliquie a Salvador Riera, domestico della casa del Vicerè d'Erill, consegnandole poi alla chiesa parrocchiale della cittadina di Villasar de Dalt (provincia di Barcellona), ed altre ancora giunsere a Caldes de Montbui (provincia di Barcellona) nel 1627, dove tutt'oggi, in etrambe le località, godono di grande devozione[188].

[184] F. CIOMEI, *Gli antichi martiri della Sardegna*, Sassari 1991, pp. 127-143.

[185] FRANCISCO DESQUIVEL, *Relacion de la invencion*..., cit., pp. 63-70. Esiste un'opera di JUAN PEDRO QUESA CAPAY, *Historia de la vida y hechos del nobilissimo cavallero calaritano, apostol del reyno de Sardeña y invicto martir San Luxorio, compuesta de cuanto se halla en varios codices, calendarios, martyrologios y autores sardos y forasteros*, [s.l.] 1551, ora nella Biblioteca comunale di sassari. Cfr. T. PABA. *Canzoniere Ispano-Sardo*, Cagliari 1996, p. 259.

[186] Per una panoramica dei diversi santi locali, il cui culto ebbe ad intensificarsi proprio dopo la scoperta delle reliquie nel XVII secolo si veda: E. LILLIU, *Iconografia dei Santi sardi, veri o presunti della pietà popolare*, Gorle 1995.

[187] GAVINO MANCA DE CEDRELLES, *Relacion breve de la invencion de los cuerpos de los illustrissimos martires San Gavino, San Proto, y San Yanuario* [...], Sassari 1739. Sul ritrovamento dei corpi e la diffusione della devozione verso i martiri turritani fonte importante sono anche: JUAN GAVINO GILLO Y MARIGNACIO, *El Thriumpho, y Martyrio Esclarecido, de los Illustriss. SS. Martyres Gavino, Proto y Ianuario. Dirigido á la Illustriss. Y Magnificentiss. Ciudad de Sacer Cabeça de la Provincia Turritana. La primera, y mas antigua de las Provincias del Reyno de Sardeña*, Sassari 1625; ANTONIO ORNANO BASTELGA, *Historia verdadera de los santos Martires Gavino, Protho y Ianurio*, Sassari 1626.

[188] *Noticia historica de las insignes reliquias de diez santos martires de Caller en Cerdeña, que se veneran en la iglesia parroquial de san Juan Bautista de Armillas, provincia de Teruel*, Saragozza, 1893; P. CATALA I ROSA, F. MANUNTA, *Reliquies sardes venerades a Catalunya*, in *La Corona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII)*, Vol. III, *Sopravvienza ed estensione della Corona d'Aragona sotto la monarchia spagnola (secc. XVI-XVIII)*, Roma 1997, pp. 101-118.



Fig. 24 Mattia Preti (attr.), *Martirio di S. Gavino*, particolare, olio su tela, sesto decennio del XVII secolo, chiesa delle Cappuccine, Sassari.

Tenendo presente questo contesto tipico di una cultura barocca iberica, si comprendono anche gli avvenimenti raccontati dal padre cappuccino Antonio Sortes nella sua *Relacion verdadera de las cosas maravillosas* che successero a Sassari nel 1648[189]. Il poemetto racconta, in versi, le cerimonie che la città di Sassari organizzò per impetrare da Dio la cessazione di una tremenda siccità che stremava la popolazione. In essa emerge chiaramente come la pratica religiosa, in particolare la processione, non fosse unicamente un momento di culto, quanto un momento di aggregazione sociale, un canale di sfogo per una società tormentata e angosciata, in questo caso dalla siccità. Per questo tipo di società la religione era l'unico elemento adoperato affinché si potesse dare una possibile soluzione al problema, in cui il rapporto con il sacro era garantito proprio dall'uso dell'immagine devozionale, che venne portata in processione, da un santuario all'altro della città. In questa dimensione la scultura devozionale travalicava chiaramente l'ambito ristretto di un prodotto fatto dall'uomo per entrare nell'ambito del divino che permetteva a quel pezzo di legno scolpito di acquistare "vita", ossia di interagire con coloro che effettivamente erano vivi, gli uomini. Il rapporto presupponeva quindi atteggiamenti di cura e di interazione, per questo le immagini dovevano necessariamente essere più vicine al vero, così da creare un adeguato legame, incidendo sull'emozione dello

[189] ANTONIO SORTES, *Relacion verdadera de las cosas maravillosas que sucedieron en la ilustre y noble Ciudad de Sacer en el año 1648 que nos dize la sequedad, esterilidad, y hambre que se padecia, y se temia el año venidero, y las processiones, penitencias que se hizieron p[ar]a aplc[a]r la ira del N. S. Dios, y como se [pide] ancora gracia de tener la lluvia en abundancia*, Por Quirigo Rogio y Figoni, Sacer en la Imprenta de doña Margarita [Esca]no de Castelvì, Por [Ga]vino Seque, [1649], in S. BULLEGAS, *L'effimero Barocco*..., cit., pp. 235-369. Della relazione esiste un esemplare lacunoso a stampa edito a Sassari nel 1649, che è stato integrato nella redazione del Bullegas dal testo manoscritto presente nelle *Memorie* (Tomo III, ff. 57-90) del frate Sassarese Antonio Sisco. Sull'importante figura di padre Sisco si veda il numero monografico a lui dedicato in «Bibliotea francescana sarda» (a cura di U. ZUCCA), n° 13 (2009).

spettatore\fedele. Questo avvenne nella Sassari del 1648, quando per placare l'ira di Dio, ogni chiesa, ogni associazione e confraternita portò la propria immagine titolare in processione. Momenti toccanti furono le numerose suppliche e quello delle prediche che dovevano, attraverso la parola, scuotere l'animo dei fedeli astanti anche attraverso gesti forti, in cui le immagini prendevano "vita", come quando il predicatore: «perché la gente mostrasse maggiore contrizione ed umiltà per ottenere la grazia divina, schiodò il braccio destro di un Crocifisso e lo portò in avanti come per abbracciare a Santa Anatolia»[190]. L'opera si sofferma sul carattere miracoloso di queste immagini, in particolare quella del *Crocifisso* di Sant'Apollinare e della *Vergine delle Grazie*, per la cui intercessione alla fine la pioggia arrivò. Questa relazione è una valida fonte che ci permette di comprendere il significato che il fedele dell'epoca moderna, anche in Sardegna, attribuisse alle sculture devozionali che, superando il gusto estetico o artistico che queste immagini potevano avere o meno, acquistavano un'importanza straordinaria nel contesto comunitario. Ecco che quindi si comprende come la piccola immagine in terracotta della *Vergine delle Grazie* di Sassari [Fig.25], datata al primo quarto del '400, cava nella parte retrostante e destinata forse ad un culto privato, possa diventare invece oggetto di una devozione di massa; importantissima immagine da destinare alle processioni e al culto cittadino, come tutt'oggi avviene[191].



Fig. 25 *B. V. delle Grazie*, ceramica dipinta, primo quarto del XV secolo, chiesa di S. Pietro di Silki, Sassari.

[190] ANTONIO SORTES, *Relacion verdadera de las cosas maravillosos que sucedieron en la ilustre y noble Ciudad de Sacer en el ano 1648* (a cura di F. MANCONI), Sassari, 1987, p. 111.

[191] L'immagine venerata a Sassari è una piccola statua in ceramica datata al primo quarto del XV secolo, proveniente dall'Italia Settentrionale o dall'Europa Centrale, vicina al gruppo delle "belle" madonne di matrice boema. Secondo la tradizione il suo carattere miracoloso deriverebbe dal suo ritrovamento fortuito, riferito nel 1600 dal frate Dimas Serpi nella sua *Chronica de los Santos del reyno de Cerdeña*, quando predicava a Sassari il frate, poi santo, Bernardino da Feltre nel 1473. L'attestazione della presenza del frate a Sassari è certa anche per la dedica incisa su due lapidi nella chiesa del convento di Santa Maria degli Angeli di Santu Lussurgiu. Va comunque ricordato che la città fu visitata anche nel 1471 dal beato Pacifico Romati da Cerano, e da San Giacomo della Marca nel 1472, il santo che si era spinto proprio fino alle terre boeme per predicare contro il diffondersi delle dottrine hussite. M. P. GAIAS, *I sacri arredi di S. Pietro di Silki*, in *S. Pietro di Silki* (a cura di I. DELOGU), Muros 1998, pp. 81-115; M. G. SCANO NAITZA, *La Madonna delle Grazie. Problemi di un'iconografia mariana*, in *100 anni di grazia. Memoria del Centenario dell'Incoronazione della madonna delle Grazie*, Cagliari 2011, pp. 123-137.

La partecipazione così forte al sacro, in ogni ambito della vita sociale, anche e soprattutto in quello della festa, portava inevitabilmente ad un superamento di quel limite tra sacro e profano che l'autorità ecclesiastica non poteva di certo accettare. L'arcivescovo Bernardo de la Cabra (1642-1655) cercò di eliminare antiche costumanze, le quali prevedevano che il giorno prima della festa di un santo ci si riunisse, soprattutto in luoghi campestri, dormendo e addirittura mangiando all'interno della chiesa, imponendo l'obbligo che le stesse venissero chiuse al tocco dell'Ave Maria. La pratica era ben radicata nella società isolana, se già alla metà del '500 l'Arquer ne dava testimonianza[192]. Mons. De la Cabra proibì anche che i venditori di mercanzie varie, che affollavano le feste, allestissero le proprie bancarelle nei pressi delle chiese, o addirittura all'interno dei chiostri[193], oltrepassando il limite imposto dalla sacralità del luogo. Il momento della festa, in una società fortemente cristiana, era per lo più legata, come già dimostrato, al tempo sacro imposto dalla Chiesa, ma tali momenti non era gli unici[194]. Infatti, il momento aggregativo che la festa implicava veniva utilizzato anche dal potere laicale per affermare la propria presenza e autorità all'interno della società, e ancor di più in una situazione periferica come quella isolana, il momento della festa che celebrava le gioie e i dolori del sovrano, era strumento utilissimo per far sentire la presenza del potere centrale nella comunità provinciale. Nonostante la scarsità delle relazioni in materia, conseguenza della

[192] L'opera di Sigismondo Arquer, *Sardiniae brevis historia et descriptio*, fu pubblicata per la prima volta nel 1550 a Basilea, presso lo stampatore Henrich Petri, nella quinta edizione, la prima in latino, dell'opera di Sebastian Münster, *Cosmographie Universalis*. L'opera dell'Arquer si trova nel Libro II, sezione *De Italia*, e parlando della religiosità dell'isola di Sardegna scrive: «Quando i campagnoli celebrano la ricorrenza di un santo, udita la messa nella chiesa a lui dedicata, per tutto il resto del giorno e della notte ballano nel luogo sacro, intonano canti profani, conducono danze in tondo (gli uomini insieme alle donne), sacrificando maiali e buoi e in grande allegria si cibano di quelle carni in onore del santo. Vi sono anche molti che ingrassano un capo di bestiame in onore di un determinato santo per mangiarlo nel suo santuario, in genere costruito tra i boschi, nel giorno di festa; e se la famiglia non è così numerosa da consumare un intero animale, invitano anche altri al banchetto che si celebra nel santuario affinché non resti alcun avanzo»; in SIGISMONDO ARQUER, *Sardiniae brevis historia et descriptio* (a cura di M. T. LANAERI), Cagliari 2007, pp. 38-40.

[193] ASV, Congregazione del Concilio, Relazioni, Cagliari, vol. 168 A, c. 90. Informazioni allegate alla relazioni di mons. Bernardo de la Cabra per la visita del 1648. Pubblicato in F. VIRDIS, *Gli Arcivescovi di Cagliari*…, cit., p. 270. La disposizione dell'arcivescovo non facevano che ribadire un divieto già sancito nel 1572 dall'arcivescovo di Alghero don Pedro Frago, per la sua diocesi, verso un fenomeno che non doveva essere limitato unicamente a queste zone, ma esteso a tutta l'isola e che ancora a metà del '600 doveva essere fortemente radicato nella società sarda. Si veda la *Costitucion synodal, con que se provehe que niguno se atreva poner bestial, ni grano, ni baylar en las ygleaias, por ser casas de Dios y de oracion, y no de exercicios carnales*, in *La Segunda Synodo Diocesana Algurense y de sus uniones, que despues de la conclusion del Sacrosanto Concilio Tridentino, siendo Summo Pontefice Gregorio XIII, deste nombre, y Rey de Hespana el Christianissimo y Invictissimo Don Philippe el segundo, que el muy illustre y Reverendissimo Señor Don Pedro Frago Obispo de Alguer, Bisarcho y Castro, el año 1572 ha celebrado*, Callar 1573, por Vincencio Sembenino, impressor del Reverendo Nicolas Cañellas, pp. 36-37.

[194] A. M. SAIU DEIDDA, *Apparati festivi a Cagliari fra Seicento e Settecento*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il "gran teatro del barocco"* (a cura di M. FAGIOLO), Vol. I, *Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma 2007, pp. 399-404; F. MASALA, *Gli scenari della festa barocca a Cagliari*, in *Atlante tematico del Barocco*…, cit., Vol. I, pp. 405-406; S. BULLEGAS, *Le manifestazioni effimere barocche*, in *La società sarda*…, Vol. I, cit., pp. 206-213.

dispersione delle fonti più che della loro completa mancanza[195], possiamo comunque affermare che la Sardegna, e per prima la sua Capitale, Cagliari, celebrava, non meno delle altre città del Regno di Spagna, ogni momento in cui il potere laicale affermava la sua presenza. Per primo nella figura del Re, che nella sua persona univa la molteplicità e diversità dei numerosi regni che costituivano il suo impero, poi in quella del suo Viceré e ancora nei nobili che partecipavano alle celebrazioni delle feste, con gare ed esibizioni equestri. Su istanza del sovrano Filippo II, infatti, l'arcivescovo di Cagliari Gaspare Vincenzo Novella (1578-1586), fece celebrare nella sua diocesi messe di suffragio per la morte del figlio del re, il piccolo Fernando, venuto a mancare nel 1578. La capitale del regno, partecipava quindi alle difficoltà nelle quali si trovava l'intero impero, che oltre ai lutti della famiglia reale doveva difendersi anche dall'azione turca. Per questo il vescovo obbligò, pena una multa di cinquanta ducati, che alla fine di ogni messa conventuale si recitassero le debite preghiere per il sovrano, chiedendo:

> «*y en tot pregaran à Nuestre Senor Deu que per sa misericordia divertesca las calamitats y trebaylls de pople christians en aument de la sancta fe catholica y annichilant la seta maumettica y lluterana y tots los altres enemiches del Rey Don Phelip contra los perturbadors de la quietut christiana*»[196].

Il momento della morte di Filippo IV, nel 1665, fu celebrato anche a Cagliari, come anche nelle altre città del Regno, con l'allestimento all'interno della Cattedrale del solenne catafalco, con le cerimonie funebri per l'anima del defunto. Così anche ad Alghero, nella costruzione dei solenni apparati effimeri all'interno della Cattedrale di S. Maria sia per la morte della regina Margherita d'Austria, il 3 ottobre del 1611, sia il 12 febbraio del 1689 per la morte della regina Maria Luisa d'Orleas[197]. Attraverso questa

---

[195] T. PABA, *Feste (e relaciones de fiesta) nella Sardegna del primo Settecento: "un delirio de exorbitante vanidad"*, in *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda* (a cura di T. PABA), Roma 2007, pp. 489-510. La studiosa cita le seguenti relazioni manoscritte di feste redatte in occasione di momenti legati alla vita del sovrano, soprattutto di epoca sabauda: *Relacion de la forma en que se hizieron los lutos y honras por la muerte del Rey nuestro Señor Don Phelipe Cuarto que està en el Cielo*, redatto il 30 novembre del 1665 da Juan Francisco Fontana, p. 492; *Sucinta descripcion de los Regozijos y publicos festejos con que este Reyno ha celebrado la noticia del bien ideado Matrimonio que con la Princesa Palatina Sultzbach la Serenissima Señora Doña Anna Christina Ludovica ha contraido el Serenissimo Señor Don Carls Emanuel Principe di Piemonte* [...], Caler, en Buenayre, por Pisà, 1722, p. 494. Si veda anche: F. MANCONI, *Feste cagliaritane e cerimonie di Palazzo*, in *Il Palazzo regio di Cagliari*, Sassari 2000, pp. 171-183; M. GALIÑANES GALLÉN, M. ROMERO FRÍAS, *Relación de las cosas que el investigador curioso puede encontrar en bibliotecas y archivios de esta provincia de Sassari en la isla de Cerdeña*, in *Encuetro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar* (a cura di T. PABA), Actas del tercero coloquio internacional sobre Relaciones de sucesos (Cagliari, 5-8 de Septiembre de 2001), Universidad de Alcalá, 2003, pp. 365-380.

[196] Citato in L. CHERCHI, *I vescovi di Cagliari (314-1983). Note storiche e pastorali*, Cagliari 1983, p. 137.

[197] E. TODA Y GÜEL, *Recorts*…, cit., pp- 31-34; ID, *L'alguer. Un popolo catalano d'Italia* (a cura di R. CARIA), Alghero 1981, pp. 340-341. Nonostante non siano stati ritrovati i disegni preparatori sappiamo anche

scenografia effimera si rendeva partecipe il popolo della morte del sovrano, come se il corpo dello stesso fosse realmente all'interno di quella struttura, che similmente venne allestita a Milano, Napoli, Palermo come a Firenze[198]. Se si solennizzavano i momenti della vita del sovrano non di meno si faceva per chi nell'isola lo rappresentava, il suo Viceré. Degni di nota e divulgazione erano i suoi momenti più importanti, tra cui anche la malattia e la morte, come nella relazione scritta da Francisco Bonet per la dipartita del viceré Juan Vivas nel 1625[199]. Così i nobili esaltavano la grandezza della loro casata in sontuose feste di nozze[200], o in occasione del battesimo dei propri eredi[201], venivano altresì organizzate gare equestri, poi cantate in versi, come le ottave che vollero celebrare il nobile, poi viceré, don Geronimo Pimentel (1626-1631) nel torneo organizzato nel 1625 per la festa di S. Saturnino[202], a ridosso del ritrovamento del corpo del santo (1621) e del suo solenne trasporto in Cattedrale. Fu proprio dopo il ritrovamento del corpo del Santo che fu fondata a Cagliari, da Giovanni Francesco Carmona, una confraternita intitolata a

---

dell'allestimento da parte del fuster Juan Baxano del catafalco per le solenni esequie dell'arcivescovo Ambrogio Machin nella Cattedrale cagliaritana. F. VIRIDIS, *Artisti e artigiani* …, cit., p. 94.

[198] A. SAIU DEIDDA, *Teatro e scenografia a Cagliari nel Settecento*, in «Studi Sardi», Vol. XXVII (1986-1987), pp. 371-372; S. NAITZA, *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Nuoro 1992, p. 88; A. SAIU DEIDDA, *Apparati effimeri nelle onoranze funebri per Filippo IV a Cagliari nelle relazioni d'archivio*, in *Encuetro de civilizaciones*..., cit., pp. 366-381. Per un confronto si veda: I. MAURO, *Le esequie napoletane di Filippo IV e i disegni di Micco Spadaro per l'apparato di Santa Chiara*, in *L'"epoca e Barroc i els Bonifàs". Jornadades de'Història de l'Art a Catalunya* (a cura di B. BASSEGODA, J. GARRIDA, J. PARIS), Barcellona 2007, pp. 91-105; GIO BATTISTA BORGHERINI, *Esequie di Filippo IV. Cattolico Re di Spagna celebrate in Firenze dal Serenissimo Ferdinando II Gran Duca di Toscana*, Firenze, nella Stamperia di S. A. S., 1665. In Sicilia, per la morte del viceré Emanuele Filiberto di Savoia (+ 1622), con l'apparato funebre realizzato all'interno della Cattedrale di Palermo, descritto nella relazione dell'*Exequias del Serenissimo Principe Emanuel Filiberto* […], Madrid 1626, si veda: M. VESCO, *Hic situs Emmanuel, plangite Sicelides. Le esequie reali di Emanuele Filiberto di Savoia nella Cattedrale di Palermo*, in «Lexicon. Storie e architetture in Sicilia e nel Mediterraneo», n° 13 (2011), pp. 78-82. Sempre per la Sicilia, questa volta nelle esequie di Filippo V di Spagna, per l'apparato effimero eretto per l'occasione: E. GAROFALO, *I Solenni Funerali di Filippo V nella Cattedrale di Palermo*, in *Espacio, Tiempo y Forma*, *Serie VII, Historia del Arte*, Tomo XIII, 2000, pp. 221-244. Sullo stesso argomento si veda: M. FAGIOLO, *Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870* (a cura di M. FAGIOLO), Atlante, Torino 1997, pp. 26-38; L. ZANGHERI, *Le solenni esequie nel barocco fiorentino*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia*…, cit., Vol. I, pp. 130-133; V. CAZZATO, *Ingressi trionfali e teatri di morte. Momenti dell'effimero fra Cinquecento e Ottocento nella Puglia meridionale*, in *Atlante tematico*…, cit., Vol. I, pp. 360-376; M. MOLI FRIGOLA, *Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria* (a cura di M. FAGIOLO), Roma 1985, pp. 135-158.; S. G. GRANDIS, *Teatri di sontuosissima e orrida maestà. Trionfo della morte e trionfo del re nelle pompe funebri reali,* in *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola* (a cura di A. CASCETTA, R. CARPANI), Milano 1995, pp. 659-715.

[199] FRANCISCO BONET, *Relacion de la Enfermedad, y Muerte del Illustriss. y Excellentiss. Señor Don Ivan Vivas, Virrey, y Cap. Gen. deste Reyno de Serdeña, con el sermon, que se predicò en su entierro, y algunas de las composiciones, que en esta ocasion se hizieron* […], Sassari 1625.

[200] JOSÉ DELITALA Y CASTELVÌ, *Relacion de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Caller al casamiento del excellentissimo señor Principe de Piombino y de Venoza, General de la Esquadra de las Galeras del Reyno de Cerdeña. Con la señora dona Maria Antioga de Alagon y Pimentel* […], Cagliari, 1672.

[201] MATHÍAS GERÓNIMO DELITALA Y SANNA, *Relación de la fiesta que se hizo al feliz parto de la Excell. Señora Doña Maria Antioga de Alagon y Pimentel, Principesa de Pomblin y de Benosa* […], Cagliari 1670.

[202] JACINTO ARNAL DE BOLENA, *Encomios en Octavas, al torneo que defendio el Illustriss. Y Excellentiss. Señor D. Geronymo Pimentel, Marques de Vayona, Virrey y capitan General de esto Reyno de Cerdeña. Para la devocion con que festeja todos los años, la congregacion de los Cavalleros de la Ciudad de Caller la Fiesta del Glorioso S. Saturnino cavallero natural de la misma Ciudad*, Cagliari 1627.

S. Saturnino, di cui si conosce lo statuto e l'atto di fondazione, che reca la data (non chiara) del 1623[203]. Esisteva inoltre un'altra confraternita dedicata al santo, composta unicamente da nobili, che aveva il compito di fornire la cera per il santuario dei maritri e per la Catterale nei giorni della festa e dell'ottava, mentre il simulacro (non più esistente) rimaneva esposto alla venerazione dei fedeli al centro della Cattedrale. Dovevano inoltre partecipare alla solenne processione, con le torcie accese ed organizzare i festeggiamenti civili con gare equestri e giostre[204], come quella a cui partecipò il viceré Pimentel. Non meno importante era l'esaltazione della figura di ecclesiastici come dell'arcivescovo di Cagliari, il cui ingresso veniva festeggiato con momenti di grande sfarzo. Di questo ci rimane la relazione della solenne cerimonia con la quale la città di Cagliari accolse il suo nuovo arcivescovo Bernardo de la Cabra nel 1642[205]; o l'espressione di giubilo quando un prelato locale accedeva all'importante carica cardinalizia. Così per il generale dell'ordine domenicano Agustin Pipia[206], di Seneghe, creato cardinale nel 1725, la città organizzò solenni celebrazioni in ringraziamento, con l'esposizione del SS. Sacramento per quaranta ore[207]. Dello stesso cardinale si conservava un ritratto a figura intera nella Cattedrale di Cagliari, eseguito presumibilmente poco dopo la sua elevazione cardinalizia e citato nell'inventario dei beni della Cattedrale del 1765[208], ancora esistente nel XIX secolo è oggi scomparso[209].

---

[203] Lo statuto è pubblicato in: A. PASOLINI, *Retabli e altari a San Saturnino di Cagliari*, in «Biblioteca Francescana Sarda», n° 9 (2000), pp. 319-355.

[204] D. BONFANT, *Thriumpho de los Santos*..., cit., capit. IV, p. 363.

[205] PEDRO DE FUENTES, *Solemne recibimiento que hizo la muy Illustre y Mag. Ciudad de Caller, Caveça, y Corte del Reyno de Cerdeña, al Illustriss. y Reverendiss. Señor D. Bernardo de la Cabra, Arçopisbo de Caller* […], Cagliari 1642. Simile solenne accoglimento fu riservato al padre jesuita Balthasar de Piñas quando fu accolto a Sassari "*donde fu recibido del Goverdador, Magistrado, y Nobleza, que le entraron en la Ciudad como en triunfo, porque recobraban aquella prenda, no menos de su cariño, que de su devoción, que por su ausencia, y assiestencia en Caller, temieron perder*". In PEDRO LOZANO, *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay*…., cit., Tomo I, p. 179.

[206] Agostino Pipia nacque a Seneghe il 1 ottobre del 1660, da umile famiglia che gli permise però lo studio presso i Domenicani di S. Martino ad Oristano, entrando poi nello stesso Ordine. Studiò inoltre a Palma de Maiorca fino a quando fu chiamato a Roma, divenendo il 31 maggio del 1721 maestro di tutto l'ordine Domenicano. Fu innalzato alla porpora cardinaliza da Benedetto XIII nel 1725 ricevendo il titolo di S. Sito, che egli volle poi cambiare con quello di S. Maria sopra Minerve, che tenne fino alla morte avvenuta nel 1730, nella chiesa dove tutt'oggi si trova la sua sepoltura. P. TOLA, *Dizionario degli uomini illustri*…, cit., Vol. III, pp. 96-98.

[207] *Cultos sagrato que por espacio de 40 horas consagrò à Christo Sac(ramenta)do, en nombre de toto el Reyno de Sardeña la muy Illustre y mag. Ciudad de Caller como su cabeza. En hacimientos de gracias por la exaltacion á la Sagrada Purpura del Reverendissimo P. Maestro el M. F. Agustin Pipia General digno, de la Orden de Predicatores, y gloria siempre illustre de esta isla su dichiosa Madre*, Cagliari 1725.

[208] ASDC, Archivio Capitolare, Vol. 251, *Libro Mayor formado de orden de este Muy Illustre Cabildo Calaritano, compendiado del Inventario se hizo en 12 del Mes de ottobre del año 1765* […], "*Catorze quadros que estan calgados en la Sacristia de los R.dos Beneficiados, en la Anti sacristia, y quatros por los que se sale al Balcon comprendio el retrato del Cardenal Pipia*".

[209] Nello stesso luogo lo vide il canonico Spano quando descrisse la Cattedrale di Cagliari nel 1856: "*Dopo questa Sacristia si può montare sopra per mezzo di una scala interna fatta a chiocciola che conduce all'ingresso della sagrestia di sopra* […]. *In questo passaggio vi è un quadro grande che rappresenta le nozze di Salomone* […]*, ed il ritratto in tutta persona del Cardinal Pipia, che per sostenere in Roma la sacra*

Questi riti barocchi della festa, il suo allestimento, gli addobbi e la sua cerimoniosità, non cambiarono nemmeno nel momento in cui, agli inizi del XVIII secolo, la Sardegna passò dalla Spagna ai Savoia, tra la piccola parentesi del dominio degli Asburgo d'Austria. Questo emerge ad esempio nella *Sucinta descripcion*[210] che ci informa delle solenni feste con cui Cagliari celebrò la notizia del matrimonio del principe Carlo Emanuele di Savoia con la principessa Anna Cristina di Sulzbach, nel 1722; inserendosi nella complessa cultura iberica della festa, che in questo caso celebrava l'ossequio e l'obbedienza della città alla nuova famiglia regnante. Le diverse classi sociali manifestarono il giubilo in diverse iniziative, tra cui colpiscono quelle organizzate per due settimane dai quattordici gremi cittadini: esibizioni, gare equestri, sfilate a piedi e a cavallo, musica e danze. Non minore fu l'espressione di gioia celebrata dalla nobiltà, con analoghe manifestazioni, oltre che nelle strade e piazze della città anche in rappresentazioni teatrali all'interno del Palazzo Vicereale, come nella *loa* (1722) di Ignacio Paliacho[211], e nella messa in scena dell'opera di Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*[212]. Ad Aglero l'abilità tecnica e invettiva degli architetti militari piemontesi si manifestò anche nella progettazione ed allestimento delle diverse strutture effimere che vennero realizzate in città per solennizare i diversi momenti della vita politica non solo di Alghero ma dell'intera isola, come l'arrivo di un sovrano o di un nobile della corte sabauda[213]. Come nel '600 così anche nei primi del '700 la concezione della festa non implicava solo

---

porpora, fu Canonico di quattro e più pingui Prebende in questa Diocesi, come consta dall'iscrizione". In G. SPANO, *Guida al Duomo di Cagliari*, Torino 1865, p. 44.

[210] *Sucinta descripcion de los Regozijos y publicos festejos con que este Reyno ha celebrado la noticia del bien ideado Matrimonio que con la Princesca Palatina Sultzbach la Serenissima Señora Doña Anna Christina Ludovica ha contraido el Serenissimo Señor Don Carlos Emanuel Principe di Piemonte* [...], Cagliari, 1722. Oltre ai matrimoni era momento di gioia anche la nascita del principe, che veniva festeggiato anche nelle città delle provincie del regno. Anche se cambiavano i dominatori non cambiavano le usanze, ecco che anche nel breve momento della dominazione austriaca (1713-1720), l'arcivescovo di Cagliari don Bernardo de Cariñena y Penza, pronunciava il suo *Sermon de solemne accion de gracias por el dichoso, y deseado nacimiento del serenissimo Señor don Leopoldo, Juan Joseph* […]*, que predicò en su santa iglesia primicial de Caller*, per la nascita del primogenito maschio dell'Imperatore Carlo VI d'Asburgo, nel 1716. Il momento si colloca nei solenni festeggiamenti indetti del Viceré conte di Atalaya per la nascita del principe Leopondo, trasmessi nella relazione anónima del 1716: *Relacion comendiosa de los festejos públicos, con que el Excelentissimo señor Conde de la Atalaya del Consejo de Estado de su Magestad C.C. y su Virrey, y Capitan General en este Reyno de Zerdeña* […], Cagliari 1716, in T. PABA (a cura di), *Relaciones de sucesos*…, cit., pp. 182-183.

[211] Antonio Ignazio Paliacho o Paliaccio fu esponente di una nobile famiglia sassarese le cui prime notizie risalgono al XVI secolo. Nella prima metà del XVIII secolo risollevò le sorti della casata, decaduta alla fine del '600. Fu un insigne giurista divenendo anche reggente di toga nel Supremo Consiglio di Sardegna. Per i suoi meriti ottenne dal sovrano il titolo di Marchese di Planargia, per sé e per i suoi discendeti. Voce *Paliaccio*, in *Storia della nobiltà in Sardegna. Genealogia e araldica delle famigli nobili sarde* (a cura di F. FLORIS, S. SERRA), Cagliari 1986, p. 288. Per lo studio critico del componimento del nobile Paliacho si veda: T. PABA, *Loas palaciegas nella Sardegna spagnola. Studio e edizione di testi*, Milano 2015, pp. 192-214.

[212] T. PABA, *Feste (e ralaciones de fiesta)*..., cit., pp. 496-510.

[213] D. PESCARMONA, *Nuovi contribuiti alla conoscenza dell'attività degli ingegneri militari piemontesi in Sardegna nel secolo XVIII*, in «Bollettino d'Arte», Vol. XXVIII (1984), pp. 71-90; A. SERRA, *Architetture effimere e spettacoli di luminarie ad Alghero tra '700 e '800. Dai manoscritti del canonico Antonio Urgias (1771-1826)*, in «Revista del'Alguer», VIII (1997), pp. 149-165.

momenti celebrativi quali messe solenni, ricevimenti e gare, ma aveva un ruolo importantissimo l'uso dell'immagine, sia come pittura narrativa o come emblema; e la parola in versi, composizioni poetiche e retoriche, che dovevano suscitare lo stupore e l'ammirazione dello spettatore.

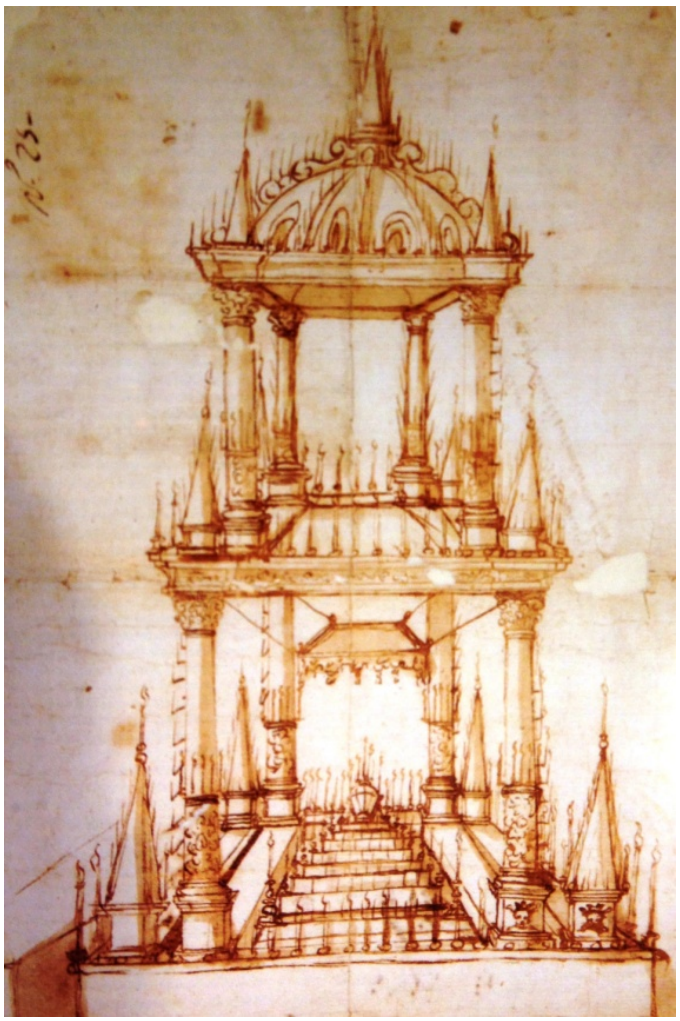


Fig. 26 *Catafalco per le solenni esequie di Filippo IV*, allestito nella Cattedrale di Cagliari, 1665.



Fig. 27 *S. Efisio martire*, legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa di S. Efisio, Cagliari.

II. 5 *Le grandi devozioni per i santi nel XVII secolo*

La religiosità sarda del Seicento dovette fare i conti anche con il dramma della peste, negli anni 1652-1656, oltre che dramma sociale fu vissuto come dramma spirituale e religioso, sia perché portava alla morte, vista come incontro con Dio, sia perché la causa ultima di quel morbo non era altro che il peccato[214]. Da questo derivò un senso di colpa collettivo che portò i Consiglieri della città di Cagliari a scrivere al re Filippo IV, chiedendo che «*Dios por su divina misericordia se duela en suspender este castigo que experimentamos por nuestros pecados*» (ASCC, vol. 462, dai Consiglieri di Cagliari al re,

[214] Il padre Jorge Aleo (1620-1684) che scrisse la sua *Historia cronológica* sugli avvenimenti successi nell'isola negli anni 1637-1672, indicò chiaramente come causa della peste il peccato dell'uomo e da questo la giusta punzione di Dio. Al capitolo 36 *Trátase de las causas, que ocasionan la Peste*, afferma che: «*La primera* (la causa*) es Dios, que por secretos y justos juyzios suyos la embía, para castigar los Peccados del Mundo, y tomar venganza de las offensas con las quales los hombres le offenden: y ésta es una máxima muy assentada, y cierta*». JORGE ALEO, *Historia Cronológica, y verdadera de todos los sucessos y cosas particulares sucedidos en la isla, y Reyno de Sardeña, del año 1637, al año de 1672*, in *Documenti sulla peste in Sardegna negli anni 1652-1657* (a cura di M. GALIÑANES GALLÉN, M. ROMERO FRÍAS), Sassari 2003, p. 20. Per una traduzione in italiano si veda: JORGE ALEO, *Storia cronologia del regno di Sardegna dal 1637 al 1672* (a cura di F. MANCONI), Nuoro 1998.
Per le implicazioni spirituali del morbo della peste, soprattutto dopo la grande peste nera del 1348, si veda: P. DINZELBACHER, *La divinità mortifera*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XX Convegno storico itnernazionale, Todi, 10-13 ottobre 1993, Spoleto 1994, pp. 137-154.

29 luglio 1656)[215]. Tale concezione fu così forte che lo stesso viceré Pedro Martínez Rubio (1652-1653), davanti al morbo che iniziava a diffondersi dalle città di Alghero e Sassari, ritenne opportuno far stampare a Cagliari un testo che sarebbe dovuto essere un valido strumento contro il diffondersi del morbo, ossi il *Tratado universal en que se declara, que sea peste* (1652). L'opera, composta dal medico di corte Juan Nuñez de Castro, nella sua ultima parte indicava gli accorgimenti che l'uomo doveva adottare contro il diffondersi del male. Il primo di essi e il più importante non era tanto basato sulle elementari pratiche d'igiene pubblica e privata, quanto nella preghiera, perché era da Dio che unicamente poteva arrivare la soluzione del dramma[216]. L'arcivescovo de la Cabra, dopo aver consultato il Capitolo, «*ad Dei clementiam impetrandam pro huius civitatis ac universae diocesis conservazione et infectorum remedio*», indisse pubblicamente di celebrare tre giorni di digiuno la settimana, invitando i fedeli ad accostarsi con devozione e reverenza al sacramento della penitenza e della comunione, e per chi avesse visitato, in uno di questi tre giorni, il SS. Sacramento esposto nella chiesa Cattedrale concedeva quaranta giorni di indulgenza. Dispose che anche nelle altre chiese parrocchiali venisse celebrata la medesima pratica, pregando la Beata Vergine Maria «*ad placandum iustam Dei indignationem*». Ci si rivolse ai santi locali, intercessori presso Dio, e in particolare a S. Efisio il cui simulacro fu trasferito in Cattedrale[217] insieme a quello di S. Lucifero e dei Santi Sebastiano e Rocco, sistemati nell'altare maggiore,

---

[215] F. MANCONI, C*astigo de Dios. La grande peste barocca nella Sardegna di Filippo IV*, Roma 1994, pp. 315; F. MANCONI, *Il trionfo della morte fra peste e carestia*, in *La società sarda*…, cit., Vol. II, pp. 14-23.

[216] JUAN NUÑEZ DE CASTRO, *Tratado Universal en que se declara, que sea peste; de que causas provenga este contagio, con que remedios se han de prevenier sus fuerça; y quale sean los antidotos con que se ha de preservar* [...], Cagliari 1652, (la prima edizione fu pubblicata a Madrid nel 1648): «*La primera, y mas necessaria, y que con mas cuidado se deve guardar en el pueblo Christiano, es aplacar la ira de Dios nuestro Señor con sacrificios, y oraciones, pidiendo misericordia, para que alce el castigo de su pueblo, poniendo por intercesores la Virgen Nuestra Señora, y a los santos Martires, San Sebastiano, Fabiano y Roque.*», p. 14. In appendice alla sua opera l'autore allega preghiere e suppliche da recitarsi contro la peste. Si veda anche G. TODDE, *Una peste in Sardegna (1652-1656)*, in «Nuovo Bollettino bibliografico sardo e archivio e tradizioni popolari», anno IV, 1959 (n° 19), pp. 12-15; F. MANCONI, *Medici e peste nella Sardegna spagnola (1652-1657)*, in *Sicilia e Sardegna, secoli XVII-XX* (a cura di C. VALENTI, G. TORE), Udine 1988, pp. 205-252.

[217] Così scrive l'Aleo: «*Era tan grande la fee, que la ciudad y todo el Pueblo tenía en los méritos de su esclarecido Mártir y Patrón San Ephisio, que todos se prometían, y asseguravan que mediante su intercessión, havía de estar libres, seguros de todo contagio; y para más obligar al santo, a que intercediesse por la Ciudad, se ordenó una Procesión General con assistencia del Cabildo; de las Parroquias; de las Iglesias del santo, que està en larrabal de Estampache llevaron con mucha devoción su sagrada Imagen, a la Iglesia Metropolitana y le depositaron en el Altar mayor, y allí estuvo asta tanto, que cessò del todo punto la peste en la Isla*». Il desiderio di rendere ancora più forte l'intercessione del Santo per la città fece si che si inviassero due religiosi delle Scuole Pie a Pisa, affinché otteneressero per la città di Cagliari una parte delle reliquie del santo che erano state trafugate secoli prima dai Pisani, e portate nella loro Cattedrale. Essendo state trafugate insieme a quelle di S. Potito, e conservate in un'unica urna si decise di prenderne vari frammenti. Quando con il beneplacito dell'arcivescovo di Pisa fu aperta la cassa che le conteneva si scoprì che effettivamente mancava un cranio, giustificando quanto profetizzato dal fratello gesuita Hortelán (Ortolano), che durante le febbrili ricerche dei corpi santi, aveva informato i confratelli di S. Efisio che il capo del santo era nella loro chiesa, nel luogo del carcere. I due Scolopi tornati a Cagliari con le reliquie furono salutati da una grandissima festa, con una processione generale alla quale partecipò tutta la città. J ORGE ALEO, *Historia cronológica*…, cap. 45, cit., p. 43.

davanti ai quali ardevano perennemente sei candele[218]. Nell'ottobre del 1656 l'estinzione del contagio portò la città, attraverso i suoi Consiglieri, ad adempiere ad un solenne voto che si fece già nel 1652 al martire S. Efisio, per la cui intercessione la città era stata liberata, istituendo, secondo tradizione, la grande processione per il trasporto del simulacro del santo da Cagliari a Nora[219]. Ma non fu l'unico voto fato dal Municipio di

[218] ASV, Congregazioni del Concilio, Relazioni, Cagliari, vol. 168 A, c. 112. Relazione della diocesi di Cagliari presentata da mons. Bernardo de la Cabra, Cagliari 13 novembre 1654. Pubblicata in F. VIRDIS, *Gli Arcivescovi*…, cit., pp. 289-290. «*Elapso anno grassante peste seu contagio in una et altera regni civitatibus, Alguerensi et Sassaritana, ad Dei clementiam impetrandam pro huius civitatis ac universae diocesis conservazione et infectarum remedio, praehabita consultazione cum Capitolo et re mature considerata, publico praeconio indixi trium dierum ieiunium unius hebdomadae, in quibus habebatur concio et enixe adhortabantur fideles ad sacramentalem peccatorum confessionem et sanctissimum eucharistiae sacramentum sumendum ea reverentia ac devotione, qua rei negotium exigebat, concessi quadraginta dies indulgentiae in visentibus cathedralem uno ex tribus diebus, in quibus expositum erat santctissimum eucharistiae sacramentum. Disposui similiter exponendum in caeteris parochiis ac regularium ecclesiis, ut fierent repetitae processiones// et ut singulis diebus celebrarentur aliquot sacra, canerentur Beatae Virginis litaniae et prece aliae oportuniores ad placandam iustam Dei indignationem* […]. *Deus pro sua misericordia et sanctorum meritis, praecipue sancti Efisii martyris et sanctorum Luciferi mei predecessoris, Sebastiani et Rochi, quorum immagine in maximo cathedralis altari venerantur senis candelis perpetuo acensis*».

[219] L'11 luglio del 1652 il Consiglio generale della Città di Cagliari, comprendendo che il morbo ormai si stava avvicinando alla città stabilì: «*Enemich tan gran és aquest mal que no nos podem deffençar dell si no es implorant lo auxili divino primer com chins, Collegi de la Compania, y Monte de la Pietad, y se va continuant en les demés, y confiam en sa divina Magestad que ab la intercesió dels gloriosos Sants Ephís, Roca y Sebastià protetors, y defensor nostres de la Pesta, nos hoyrà aplacarà als que la tenen y nos lliberarà a nosaltres, y a esta Ciutat preserverà de quella* […]. *Hys actis los dits Magnífichs Consellers y Ciutadanos tots Perpetuamet dita Ciutat attès necessitam de intercesors per sa divina Magestad per a que no nos vulla castigar ab esta Ira de Pestilènsia, y com tenim per particular Protetor al Gloriòs Sant Ephìs, al qual casa any perpetuament se li haja de fer festa ab mès desensia gastant la Ciudat sinquanta lliures de pes de sera acudit ella y la música per solemnizar aquella y intersedir al gloriòs Sant que prégia a sa divina Magestad que nos vulla lliberar de quest mal que al present no està amenansant y que per aquex effete se haja de fer enbaxada al Senyor Arquebisbe, y dar-li notìssia dexa determinasiò, per a que a sa Senoria tinga a bé de que vuy avant cada any se haja de fer festa manada a dit Gloriòs Sant, en la conformitat que la ciutat lo ha de votat y determinat, y què dia aja de abaxar cada any lo die de la festa, y lo die de la octava ab la música com se ha dit per a solemisar-la. Y que axí bé als Gloriòs Sant Sebastià y Roch de vuy avant (sempre que lo potrò de la capella no vulla tenir compte de quella) fent-li enbaxada esta ciutat, la qual tinga obligassió no volent dit patrò axí com cada die ensén la llàntia al sant y se gasta cada mes una quartana y mija de oli que axí bé s'en gaste altra y tanta quantitat per ensendre la llàntia a dit Gloriosos Sants; y que casa any lo dia de las sus festivitats ademés de la será que se gasta per la Ciudat en la octava de dits Sants se gaste quatre fins en sis candeles per ensendre dins dita capella, fen-lo saber axí béa dit Senyor Arquebisbe* […]». ASCC, Vol. 44, fasc. 64, pubblicato in *Documenti sulla peste in Sardegna*…, cit., pp. 114-119. Ne questo documento, ne altri emanati del Consiglio generale della Città parlano dell'istituzione del pellegrinaggio a Nora. Il 4 marzo el 1656 i Consiglieri, invocando ancora Dio affinchè cessi il morbo, deliberano di concedere 100 scudi della cassa della città per ciò che gli stessi reputeranno necessario per la chiesa di S. Efisio, da cui potrebbe derivare l'impegno municipale ai festeggiamenti in onore al Santo, già espresso nel voto del 1652 (ASCC, Vol. 45, fasc. 79). La festa del 3 di maggio, nella chiesa di Nora con un pellegrinaggio votivo doveva esistere già prima della fine dell'epidemia. E. PUTZULU, *Nuove notizie sull'origine della festa di Sant'Efisio*, in *Sant'Efisio trecentenario della sagra*, ristampa anastatica del 1956, Cagliari 2007, pp. 25-29; M. CORDA, *Sardae Patronus Insuale. Il culto di S. Efisio attravero i secoli*, Cagliari 2005, pp. 261-262). La processione verso Nora è però certa già nel maggio del 1657, infatti; l'Aleo scrive nella sua *Historia*, al capitolo 47 :«*Ya havía el mes octubre, y compadecido Dios del trabajo de su Pueblo, como Padre Amoroso, quizo alçazar la mano, y dar fin aquel terrible y largo castigo que justamente por nuestras culpas nos havía embiado* […]. *Después ordenaron un Procesión General, y bolvieron la Imagen del glorioso San Ephisio, a su iglesia; después de haver estado en el Altar mayor de la Cathedral de los principios que empençó la peste en la Isla; que fue los últimos de mayo del año 1652 que entró en la ciudad de Alguer; asta el mes octobre del año 1656 que cessó del todo. Y los calaritanos agracidos al beneficio que por intercessión del mismo San Ephisio havían recebido, el mayo siguiente llevaron su Imagen a la Iglesia del cabo de Pula, y el día de Santa Cruz, que cae a los tres dicho mes, con mucha alegría le celebraron una soleníssima y devotíssima fiesta. De entonçes los confrades del dicho Santo, al mismo tiempo llevan la imagen en una carroza muy bien adereçada, y conduzido acompañamento a la dicha iglesia, y le celebra la fiesta todos los anos, concurriendo*

Cagliari, infatti nel 1708, i Consiglieri fecero voto di organizzare, ogni seconda domenica del mese di novembre, una solenne festa all'immagine della Vergine del Rimedio, della chiesa di S. Lucifero, per aver liberato la città da una terribile epidemia[220]. Il voto era il modo in cui la comunità si relazionava con il divino, obbligandosi in forme cultuali, quali feste e processioni, attraverso le quali si voleva testimoniare la fede e la devozione di un popolo che in essa trovava l'aiuto necessario nelle diverse vicissitudini della vita. Più erano i problemi e più la richiesta dell'intervento del divino si moltiplicava, moltiplicando i voti, arrivando ad un eccessivo abuso della pratica che porto ad esempio il vescovo Bacallar, nel suo sinodo del 1591, a limitare i voti della città di Alghero al solo numero di sei: quello a S. Sebastiano, il 20 gennaio; a S. Biagio il 3 febbraio; 1 marzo, ai tre Re; il 6 maggio a S. Giovanni Evangelista; il 1 settembre a S. Llop; il 9 settembre a san Rocco. Il voto più antico era quello fatto a S. Giovanni Apostolo "de porta llatina", in riconoscimento al santo che nel 1412 aveva aiutato a cacciare i Francesi che assediavano la città. Nell'archivio capitolare di Alghero, ancora nel XVIII secolo, si parlava della festa fatta per il voto, con musica, sparo di mortaretti e fuochi, processione solenne che ancora si svolgeva nell'Ottocento[221].

---

a la devociòn infinita gente de Càller, y demás lugares del Reyno». J. ALEO, *Historia cronológica…*, cit., p. 53.

[220] G. SPANO, *Guida*..., cit., p. 291. L'immagine, secondo lo Spano, godeva di una grandissima venerazione in città nello stesso momento in cui egli scrive, ossia alla fine dell'Ottocento. Essa non è quella che tutt'oggi occupa il grande altare ligneo dorato del transetto di destra, ma un'altra. Infatti lo storico, descrivendo la chiesa, cita sia l'immagine della Vergine della Mercede (che sarebbe del Rimedio) che dona una borsa di denari a S. Giovanni de Matha, attribuendola al Lonis, alla cui bottega giustamente si può ricondurre, e che occupava già a quel tempo, come oggi, il grande retablo barocco; sia un altro simulacro della Vergine del Rimedio, nel lato opposto del transetto, operatrice di grandi grazie. Questa scultura oggi non esiste più.

[221] «*Maio a 6, dia de san Juan ante portam latinam, hace el cabildo procession general. Canta la musica dos motetes, uno en San Antonio Abad, y el otro en la casa de la Ciudad en memoria de una señalada victoria que en semejante dió Dios Nuestro Señor a los Moradores de esta Ciudad de los franceses que la embistieron la noche. Y hasta hoy se conservan dos le las Banderas, que les quitaron con prison del Bastardo de Saboya, a quien degollaron en la palza de San Estevan que es hoy de San Antonio Abad*». In A. NUGHES, *Alghero: Chiesa e società nel XVI secolo*, Alghero 1990, p. 284. Eduard Toda y Güell in *Recorts catalans de Sardenya*, (Barcellona 1903, pp. 5-26), riporta il testo con le annotazioni, presenti nel *Libre de les cerimonies* della municipalità di Alghero relative alla festa di S. Giovanni Apostolo e dei voti fatti dalla città di Alghero nel XVI e XVII secolo. Inoltre nel testo l'autore riporta i vari cerimoniali relativi alle feste più importanti della città.



Fig. 28 *S. Sebastiano*, legno intagliato, dorato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giuseppe, Oristano.

Tra le diverse devozioni assumeva una particolare importanza quella per S. Sebastiano, che ancor prima del 1652, quando irruppe in Sardegna la grande ondata di peste, doveva essere obbligatoriamente festeggiato da tutte le chiese della diocesi di Torres. Nella disposizione dell'arcivescovo Passamar del 1625, si ordinava che il 20 gennaio, nella chiesa Cattedrale, si facesse una solenne processione che per voto popolare si faceva da antichissima data[222]. Inoltre era obbligo la recita della supplica al santo, presente non solo nelle disposizioni del vescovo di Sassari, ma anche in quelle del vescovo di Bosa, Cattayna del 1655[223]. Una devozione che doveva essere radicata in tutta l'isola, se il Machin (1628) indica come una delle solenni processioni delle Cattedrale di Cagliari, dopo quelle del *Corpus Domini* e dell'Assunta, anche quella per il glorioso S. Sebastiano[224].

[222] Cap III, *De Festorum Dierum Dies*, Festi, ex ecclesiae praecepto observandi .
Al mese di gennaio, giorno 20 «SS. Fabiani et Sebastiani m. Fiat processio antiquissimo populi voto, propter quandam generalem pestem»; in *Constitutiones et decreta Synodalia edita, et promulgata in Diocesana Synodo Turritana: quam Illustrissimus, et Reverendissimus Dominus Don Iacobus Passamar, Dei et Apostolicae Sedis gratia Archiepisc. Turritanus, et unionum. Primas Sardiniae, et Coricae, Abbas S. Mariae de Paludibus, Prior Sanctiss. Trinit. Vexillarius Suae Sanctitatis, ac de Cons. Catholici, et Pontetiss. Domini Nostri Hispaniarum Regis Philippi IV* […], Sassari 1625, pp. 124-125.

[223] Cap. VIII, *De Festorum Observantia*.
«Atque ad excitandam antiquam populi devotionem era Sanctissimum Martyrem Sebastianum, contra epidemie et pestilentiae morbum, in hac nostra Provincia Advocatu(m) et Protectorem, ordinamus, ut inter commemoratines commune post illam, Sanctoru(m) Epimelij et Emij, addatur haec, que sequitur cum sua oratione.
Antiphona
O, Beatae Sebastiane intercede pro nobis ad Dominum Iesum Christum, ut à peste, seu morbo epidemiae liberemur.
V; Ora pro nobis Beate Sebastiane;
R; Ut à peste seu morbo epidemiae liberemur.
Oremus
Omnipotens sempiterne Deus, qui meritis B. Sebastiani martyris tui gloriosissimi, quandam generalem pestem hominibus mortiferam revocasti: concede propitius, ut qui esius commemorationem agimus: eius meritis, et precibus ab ipsius pestis, et epidemie morbo liberemur. Per Dominum nostrum Iesum Christum filium tuum, qui tecum ecc», in *Constitutiones et decreta Synodalia edita, et promulgata in Diocesana Synodo Turritana: quam Illustrissimus, et Reverendissimus Dominus Don Iacobus Passamar, Dei et Apostolicae Sedis gratia Archiepisc. Turritanus, et unionum. Primas Sardiniae, et Coricae, Abbas S. Mariae de Paludibus, Prior Sanctiss. Trinit. Vexillarius Suae Sanctitatis, ac de Cons. Catholici, et Pontetiss. Domini Nostri Hispaniarum Regis Philippi IV* […], Sassari 1625, pp. 32-33.

[224] Session XV, *De las processiones Ecclesiasticas y del modo, y orden que en ellas se deve guardar*.
§ II *Del orden, y lugar que han de tener en las processiones todas la personas Ecclesiasticas, assi seculares como Regulares*. «Por quanto à las solemnissimas processiones del año, q(ue) son en esta nuestra Ciudad, y santa Yglesia de Caller, la del Santissimo Sacramento del Altar, la de la Asumpsion de Nuestra Señora



Fig. 29 *S. Lucifero vescovo*, legno intagliato, dorato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giorgio, Quartucciu.

Nel XVII secolo si cercò anche di diffondere la devozione verso santi di antica tradizione, come per il vescovo locale, Giorgio di Suelli[225], intorno alla cui santità, all'inizio del XVII secolo, fu raccolto svariato materiale, anche della prima metà del XVI secolo, e l'*Informatio* redatta dall'Arcidiocesi di Cagliari. Attraverso questa documentazione si certificò che a Cagliari, nella via chiamata di San Giorgio esistette la casa natale del santo, trasformata poi in chiesa[226], oggi ridotta a rudere[227]. Ancora nel XIX secolo si aveva una grande devozione in città per il santo, che si esprimeva nelle feste che due volte all'anno venivano celebrate in suo onore. Il Capitolo della Cattedrale si recava nella sua chiesa sia il giorno della sua festa liturgica, il 23 aprile, sia il 17 febbraio in adempimento ad un voto fato al santo che aveva concesso la pioggia in un momento di grave siccità[228].

---

sacratissima la Virgen Maria, del Glorioso martyr S. Sebastian, y del primer dia de la Santa Quaresma», in *Synodo dicoesano celebrado por el illustriss. y Reverendiss. Señor Don F. Ambrosio Machin*..., cit. pp. 106-107. Già prima delle disposizione del vescovo Machin il culto verso S. Sebastiano era ben radicato in tutto il meridione dell'isola se l'arcivescovo Alonso Lasso Sedeño, nel dicembre del 1602, oridava ai parrocci della propria diocesi, affichè si debellasse la diffusione del *mal de pigota* (il vaiolo), che si invocasse la misericordia di Dio attravero l'intercessione dei santi Sebastiano e Rocco, e dove i due fossero stati i patroni che si facessero in loro onore tre processioni per ottenere la grazia. Se il morobo ancora non fosse stato debellato che si esponesse il SS.mo Sacramento e si facesse penitenza, pena il pagamento di una multa di 100 scudi. ASDC, *Registrum Commune*, vol. 9 c. 62v.

[225] Su S. Giorgio vescovo di Suelli: V. M. CANNAS, *San Giorgio di Suelli. Primo Vescovo della Barbagia Orientale X-XI secolo*, Cagliari 1976, pp. 27-172; V. M. CANNAS, S. MURGIA, *Cattedrale di S. Giorgio di Suelli*, Cagliari 2000, C. ZEDDA. R. PINNA, *San Giorgio, l'evagelizzazione dell'Ogliastra e la nascita dei giudicati*, in «Biblioteca francescana sarda», n° 12 (2008), pp. 161-182; A. PISEDDU, *Nuove ipotesi su San Giorgio di Suelli e la presenza bizantina in Sardegna*, in «Studi ogliastrini: storia, arte, scienza, letteratura, tradizioni», n° 10 (2011), pp. 5-20.

[226] Dalla descrizione dello Spano presente nella sua *Guida*, (1861) possiamo conoscere la fisionomia di questa chiesa oramai scomparsa. Doveva colpire il grande retablo ligneo dorato dell'altare maggiore, che definisce "maestoso", suddiviso in quattro scomparti, occupati dalle tele dipinte con i santi Antonio, Isidoro, Francesco Saverio e Giuseppe. G. SPANO, *Guida*…, cit., pp. 131-133. Per uno studio sull'iconografia del santo vescovo di Suelli si veda: M. P. DETTORI, *La figura di San Giorgio di Suelli, le storie e i miracoli della sua vita in una lastra inedita di, Alessandro Baratta*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Vol. 1.3, Cagliari 2014, pp. 1285-1308.

[227] La documentazione è conservata nell'ASDC, Culto dei Santi, Vol.12, *Informaçion sobre la santidad y demas cosas tocantes a San Iorje obispo de Suely*, composto da materiale raccolto dal 1605, in cui si trovano diverse attestazioni del culto per il santo vescovo e *l'Informatio rebuda en la Curia achiep(iscop)al calaritana per provar de que en lo appendissi de Stampaig hi a un carrer que se diu Sant Jordi, y la casa quina es segons dins apar*" (1591).

[228] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 132.

Simile fu anche il caso di S. Lucifero, arcivescovo di Cagliari, la cui non chiara ortodossia fu difesa proprio nel '600, dopo aver recuperato le sue reliquie sotto la piccola chiesa a lui intitolata, che sorgeva vicino alla Basilica di S. Saturnino. La sua santità fu indagata attraverso la raccolta di notizie e documenti in materia[229], e sostenuta dall'opera dello stesso arcivescovo Ambrogio Machin, *Defensio sanctis Luciferi archiepiscopi Calaritani Sardiniae et Coricae primatis*, stampata a Cagliari nel 1639[230]. La diocesi cagliaritana attestava quindi la propria antichità e grandezza nel proporre al culto popolare la figura di un suo arcivescovo; questo incremento devozionale portò all'erezione della grande chiesa in suo onore nel 1660, a spese della Municipalità di Cagliari, che ne tenne il patronato.



Fig. 30 *San Salvatore da Horta*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII inizi del XIX secolo, chiesa di S. Pietro di Silki, Sassari.



Fig. 31 *San Salvatore da Horta*, olio su tela del XVII secolo, chiesa di S. Rosalia, Cagliari.

[229] ASDC, Culto dei Santi, Vol. 13, *Actas originales sobre la milagrosa inbencion de las sagradas reliquias del glorioso S(a)n Lucifero* (1607-1641).
[230] AMBROGIO MACHIN, *Defensio sanctis Luciferi archiepiscopi Calaritani Sardiniae et Coricae primatis, et aliorum sanctorum, quos colit Calaritana Ecclesia. In duos libros divisa*, Cagliari 1639.

Come visto il culto dei santi aveva un'importanza straordinaria nella religiosità isolana del XVII secolo, inserendosi nella comune cultura dei paesi cattolici del '600[231], e avere un santo proprio concittadino non poteva che alimentare la devozione e gli atti di fede, nel nostro caso isolano verso Salvatore da Horta[232]. Frate minore osservante, nato in Catalogna nel 1520, entrò nella famiglia dei Minori osservanti nel 1542. Fu trasferito in vari conventi della Provincia perché la sua fama di grande taumaturgo faceva accorrere numerosi fedeli al suo convento, creando situazioni problematica agli stessi frati. Per questo fu deciso di trasferirlo nella periferica Cagliari, nel convento di Santa Maria di Gesù dove morì nel 1567. All'inizio del 1600, con la riesumazione del corpo dalla sua prima sepoltura, l'arcivescovo Lasso Sedeño promosse l'inizio delle pratiche per il processo di canonizzazione (raccogliendo materiale sia in Spagna sia in Sardegna[233]) che portarono nel 1606, per istanza dello stesso Filippo III[234], alla beatificazione.

---

[231] J. M. SALLMANN, *Il santo patrono cittadino nel '600 nel regno di Napoli e in Sicilia*, in *Per la storia sociale e religiosa del Mezzoggioro d'Italia* (a cura di G. GALASSO, C. RUSSO), Vol. II, Napoli 1982, pp. 187-211.

[232] C. PILLAI, *Il tempo dei Santi…*, cit., pp. 158-164; S. CAREDDA, R. DILLA MARTÍ, *Imagen y taumaturgia en época moderna. El culto a Salvador de Horta en la antigua Corona de Aragón*, in «RiMe», n° 10 (2013), pp. 487-513. L'immagine di S. Salvatore: «Cap. XV, Fisionomia, e atura, y otra calidades naturales del B. Salvador. *Fuè de estatura derecha y mediana, bien tallada en todas sus partes a perfecion. No era corpulento; pero de huessos y nervios no tenues, fuerte, y apto para quelquier trabaxo. La cabeça median, y redonda, algo calvo cabellos de color de avelluna entre castaño, y leonado, no densos, y asi crespos. El rostro redondo, orejas pequenas frente llana no prominente* […]. *Ojos medianos las pupilas entre blancas, y verdes de vivacidad agradable, y el mirar grave, baxo, y manso. Las cejas negras, y bien pobladas: la nariz à propocion, no grande ni lagara; las megillas competemente llenas; labios delgados, y rubicundos, y el cuello algo declive. Tenia largas las manos dedos, y braços, y los pies cortos, y llenos. El eutiz delicando de color trigueño, y de complexion robusta. Su aspecto venerable, alegre, simple, puro, y vivo: pero mortificado con un rubor moderado, que le dava gracias y hazia mas amable. Era de condicion manza, y apacible, en los propuetos constante, en las promesas fiel, en las exornaciones benigno, y en el reprehender terrible*». In PACIFICO GUISO PIRELLA, *Historia de las heroycas virtudes, relacion de los portentos milagros: Vida, muerte, y culto del B. Salvador de Horta de la reglar observancia de san Francisco, e hijo de la provincia de San Saturnino Martir Calaritano*, Cagliari 1732, pp. 157-158.

[233] Nell'ASDC sono conservati i documenti relativi al processo di canonizzazione del Servo di Dio, ora Santo, Salvatore da Horta: Culto dei santi, Vol. 4, *Informatio super revisione corporis, vita, et miracoli B(eati) Salvatoris ab Horta, an(n)o 1600* (1600-1608); Vol. 5, *Inform(acio)n reçean Barçelona sobre la vida y milagros de B(eat)o salvador de Horta. 1600* (1600-1605); Vol. 6, I*nform(acio)n reçebida en Barçelona sobre la vida y milagros de B(eat)o salvador de Horta. 1600* (1600); Vol. 7, *Inform(acio)n reçebida en Girona sobre la vida y milagros de B(eato) Salvador de Orta. 1602*; Vol 8, *Inform(acio)n recebida en Tortosa y Maella sobre la vida y milagros de B(eat)o salvador de Horta 1603* (1603-1605); Vol. 9, *Inform(acio)n recebida en Tarragona y otros lugres sobre la vida y milagros de B(eat)o salvador de Horta 1603* (1603-1605); Vol. 10, *Inform(acio)n recebida en Haorta sobre la vida y milagros de B(eat)o salvador de Horta 1603* (1603-1605); Vol. 11, *Inform(acio)n recebida en la Ciudad de Caller sobre la vida y milagros de B(eat)o salvador de Horta el año 1625* (1600-1629).

[234] PACIFICO GUISO PIRELLA, *Historia de las heroycas virtudes*…, cit., Cap. III, *Memorial al sumario de los milagros, y prodigiosa vida de este siervo de Dios, que da orden del Rey Catolico Felipe Tercero se presentò a la Santidad de Paulo V, de feliz memoria, pidiendo su canonizacion, y decreto de la Sacra Conregacion de Ritos para su culto*, pp. 297-303. Altre opere si moltiplicarono dopo la beatificazione il cui processo di canonizzazione si concluse solo nel 1938, tra cui: RAFAEL BOSCH, *Vida y milagros del beato Salvador de Horta de la horden del glorioso p. S. Francisco. Recepida de sus processos, y de otros autores*, Barcellona 1639; SALVATOR VIDAL, *Madriperla serafica della vita et miracoli del B. Salvatore de Orta*, Sassari 1639; JUAN MARIA CONTU, *Sermon y Novenario con otras sagradas noticias y milagros* (presente nella *Bibliografia española* di Toda y Gull, pp. 237-238).

L'incremento del culto per il nuovo Beato si tradusse materialmente nella costruzione di una nuova sontuosa cappella, la cui prima pietra fu posta nel 1670, e terminata il 20 di settembre del 1698, quando fu traslato il corpo nella nuova sede, posto sopra l'altare, e coronato da un'immagine dello stesso Santo, dipinta dal pittore cagliaritano Lucifero Medda[235]. Ma era il corpo santo, l'oggetto della venerazione, la reliquia per eccellenza, che proprio nel Seicento, come già visto fu ricercata e celebrata con grandissimo fervore. Si diffusero quindi anche in Sardegna le forme scultoree dei mezzi busti reliquiari, di cui doveva essere un bell'esempio proprio quello del Beato Salvatore, che sul petto, in un incavo d'argento, racchiudeva il cuore del santo, conservato all'epoca in cui scrive fra Pacifico Pirella nella chiesa di S. Pietro di Silki a Sassari[236]. Infatti, il cuore del santo fu strappato dal suo corpo dal frate Giovanni da Aranda, che lo portò a Sassari nel convento di S.Pietro[237], dove tutt'oggi si trova in un reliquiario ottocentesco nella cappella a lui dedicata. Di questa tipologia di opere poche si sono conservare in Sardegna, come non sì è conservato il retablo ligneo, commissionato al napoletano Alessandro Casola per la chiesa cappuccina di S. Antonio di Padova a Cagliari. L'opera fu commissionata al Casola da Andrea Sanna, il 4 maggio del 1627, da collocarsi nella cappella di S. Felice da Cantalice, e doveva essere costituito da una struttura lignea in cui dovevano trovare posto, nella parte centrale, diciotto nicchie con nove mezzi busti reliquiari di santi e sante, più

---

[235] M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel Meridione sardo*, in *Estofado de oro*., p. 271.

[236] «Cap. IX, Otras singulares demostraciones de devocion al Santo, en muchas personas notables, para el mayor aumento de su culto, edificio de otra nueva capilla, y colocacion se hizo en ella de su Venerable Cadaver. *No se diò por fatisfecho el Santo afecto de muchos, en las referidas finezas, y las continuaron liberales con las muchas, y ricas personas ofrecieron, para el adorno del Altar, y Mausoleo sagrado. Una gran lampara de plata de labor muy primoroso (sin duda si tiene muchas iguales este Reyno) ofreciò en memoria de una logrado beneficio, el Exc. Señor Marques de Santa Cruz. Otra que de florencia remetieron, otra que presentaron dos cavalleros hermanos, de la mesma Ciudad, que vinier onde intento para visitar el cuerpo del S. con un caliz grande de plata, ricamente labrado, plato, y vinageras de lo mesmo, y una casulla de gran precio de brocat de tres altos. Otra lampara, que embiò de Roma el Eminentissimo Cardenal Trivulcio; oltra que diò la Señora Duquesa de Montalto, y las demas tambien de la mesma materia, esta el numero catorze, mandaron hazer diversos personados, para que ardiessen ante el sepulcro del Santo. Reduxose tambien, casi al mismo tiempo, en forma de Capilla dedicada à su nombre, la celda en que muriò qua estava de linea en el dormitorio antiguo grande, que mirava al Mar segun diximos. Pusose sobre el Altar, en un nicho cavado en la pared, otro bulto mediano suyo, y pitaronse en sus cortas paredes algunos de sus milagros* […]. *Entrosse con calor à la obra, y se pusieron sus primeras priedras el año 1670, con grande celebridad, y concurso. Veinte, y ocho años tardò à ponerse en ultima perfecin esta Capilla, que era una de las magnificas, y primorosas de todo el Reyno, y dispuesto todo lo necessario para la transmutacion de la Urna de piedra, que encerraba, segun vimos, el Santo cuerpo, se transfiriò con destreza en una puente de fuertes bigas, y paredò otra vez sin abrirla, sobre el altar de la misma nueva Capilla, dia 20 de 7bre 1698, pusose por retablo en ella un quadro grande del mismo Santo, con su marco dorado, obra del nuevo Apeles Sardo Lucifero Medda* […]. *Venerase en partes diversas, dentro, y fuera del Reyno, muchas de sus sagradas reliquias, entre las quales es singulares la de su Corazon, que se venera hoy, colocado con decencia en un engaste de plata, que tiene el pecho su Venerable Imagen en su Capilla titulada ne nuestro Convento de San Pedro de la nobilissima Ciudad de Sacer. El Cordon, y Capilla conque muriò, que fueron instrumentos de tantas maravillas, y se guardavan dentro una arquilla de plata, en el mesmo Convento de Iesu, con otras reliquias suyas para comun alivio, y consuelo de los enfermos, no se ignoran como desaparecieron en diversos tiempos*»; in PACIFICO GUISO PIRELLA, *Historia de las heroycas virtudes* …, cit., pp. 237-240.

[237] O. P. ALBERTI, *Luci e ombre nella fortunosa vicenda del corpo di S. Salvatore d Horta*, in «Nuovo Bollettino Bibliografico sardo», n° 69, anno XII (1969), pp. 3-5.

altri nove reliquiari a forma di braccio, sempre lignei dorati e policromati, con il nome del santo su fondo azzurro[238]. L'altare descritto ancora nel 1861 dallo Spano oggi non esiste più, come non esistono nel santuario i busti reliquiari, due dei quali possono essere individuati in quelli oggi conservati nel Museo dei Cappuccini di Sanluri[239]. Recentemente nel Museo diocesano di Oristano sono stati esposti due mezzi busti reliquario di sante [Fig.34], riccamente decorati con l'*esofado de oro*, che presentano i caratteri della scultura lignea napoletana dei primi del '600, che trovano grandiosi esempi nelle lipsanoteche del Gesù Nuovo a Napoli, realizzate tra il 1677 e il 1680. In particolare con alcuni busti reliquiari tra cui quello di una *Santa Vergine e Martire compagna di S. Orsola*, che presenta la medesimo iconografia con la mano poggiata sul viso, che Pierluigi Leone de Castris ha potuto dimostrare come opera realizzata agli inizi del XVII secolo (1617-20) e poi inglobata nella macchina scenica più tarda, opera di Domenico e Carlo di Nardo (su disegno di Domenico Vinaccia), insieme ad altri busti realizzati per l'occorrenza[240]. Della seconda metà del XVII secolo invece sono la serie di *busti reliquari* di papi della chiesa di S. Domenico a Cagliari [Fig.33], che dovevano adornare l'altare maggiore della chiesa prima dei rifacimenti in seguito ai bombardamenti del 1943.

[238] F. VIRDIS, *Artisti napoletani in Sardegna nella prima metà del Seicento*, Dolianova 2002, pp. 79-80. Pochi esemplari di questa tipologia di opere si conservano in Sardegna. Oltre ai mezzi busti del Museo dei Cappuccini di Sanluri, un bell'esempio è il busto-reliquiario di S. Zeno, del duomo di Alghero e i busti dei santi Crisante, Daria e Lucio re della parrocchiale di Sindia. A. CASULA, *S. Zenone da Filadelfia*, Bottega napoletana, (metà del XVII sec.), in *Tesori riscoperti: opere d'arte restaurate dalle cattedrali di Sassari e Alghero* (a cura di A. CASULA), Sassari 2012, pp. 150-153. Inoltre i due busti della prima metà del XVII secolo di *S. Antonio di Padova* e *S. Giorgio di Suelli*, oggi al Museo Diocesano di Cagliari. Lo Spano (*Guida al Duomo di Cagliari*, Cagliari 1856, p. 43) riferisce però l'esistenza di ben quattro busti nella sagrestia della Cattedrale, oltre ai due superstiti esistavano anche quelli di S. *Lucifero* e di *S. Eusebio*.

[239] E. LILLIU, *Il Museo storico etnografico del convento dei cappuccini di Sanluri*, Sanluri 1992, p. 38.

[240] P. L. DE CASTRIS, *Nomi e date per la scultura in legno nel primo Seicento fra Napoli e le provincie*, in *Scultura meridionale in età moderna*…, cit., pp. 6-36; ID, Scheda n° 7, *Giovan Battista Gallone, Giuseppe de Rosa (?), Busto-reliquiario di una delle undicimila vergini*, in *Sculture in età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO), Roma 2008, pp. 166-167.



Fig. 32 *Busto reliquiario di santo Papa*, legno intagliato dorato e policromanto, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Domenico, Cagliari.



Fig. 33 *S. Marino*, busto reliquario in legno intagliato, dorato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di N. Signora di Corte, Sindia.



Fig. 34 *Busto reliquario di Sante*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, Museo diocesano Oristano.

In questo contesto di profonda religiosità l'importanza di avere un santo come proprio cittadino smosse la devozione dei fedeli isolani verso diverse figure di uomini che in vita mostrarono l'eroicità delle virtù umane. Erano soprattutto religiosi, tra cui il padre francescano Francesco Zirano (1564-1603)[241] recentemente beatificato, e ancora il padre mercededario Pietro Nolosco Perra (1574-1606). Nativo del piccolo centro di Gergei, Giovanni Perra mostrando da subito una spiccata religiosità e una propensione allo studio entrò giovanissimo nella scuola laica del convento di Bonaria. Accolto ufficialmente nell'ordine della Mercede prese il nome di Pietro Nolasco (in onore del santo fondatore dell'Ordine) e fu mandato a Valencia per proseguire gli studi, ma qui cadde malato e morì nel 1606. In vità, sia in Sardegna che in Spagna, mostrò la sua grande santità e le doti di taumaturgo; a cui si rivolsero popolani e altolocati e che promosse, dopo la sua morte, la raccolta d'informazioni per accertarne le virtù. Per questo Philippe de Guimeran face stampare nel 1610, a Valencia, la biografia da lui scritta sul frate sardo *La insigne y exemplar vida y muerte del Venerable Padre y Siervo de Dios fray Pedro Nolasco, religioso de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, redencion de cautivos*[242]. Inoltre fu raccolto materiale neccessario al processo di beatificazione (*Informacion sobre la vida de fray Pedro Perra alias Ioan*, 1608) che però si arenò agli inizi del '700, ottenendo per il semplice frate solo il titolo di Venerabile. Nonostante questo i cittadini di Gergei eressero una chiesa sul luogo della sua casa natale, da intitolare al frate che si sperava sarebbe divenuto santo, mentre oggi è dedicata a S. Carlo Borromeo, ottenendo almeno una reliquia del corpo che riposava a Valencia[243]. Nella sagrestia del convento di N. S. di Bonaria a Cagliari si conserva una grande tela che lo raffigura, attribuita al pittore Demonico Conti, a cui vengono riferite anche le altre grandi tele eseguite tra il 1670 e il

[241] ANONIMO, *Nueva y verdadera relacion de la crudelissima muerte que ha padecido en Argel el padre Francisco Cirano, religioso conventual de San Francisco*, en Valencia por Jerónimo Villagrassa, 1664; in T. PABA (a cura di), *Relaciones de sucesos*…, cit., pp. 152-153.

[242] L'opera sul frate Pedro Nolasco Perra si conserva anche nella Biblioteca Universtiaria di Cagliari: FELIP GUIMERÀ, *La insigne, y exemplar vida, y muerte del Venerable Padre, y Siervo de Dios Fray Pedro Nolasco, segundo de este nombre, de la Orden de la Merced*, Valencia, en casa de Juan Chrysostomo Garriz, 1610 (BUC, Ross. A.390). Recentemente il testo è stato ristampato con introduzione e apparato critico da Luciana Olianas: *Vita di Pietro Nolasco Perra (1574-1606). Il cammino di un'anima pellegrina* (a cura di L. OLIANAS), Cagliari 2009. Inoltre si veda: M. B. LAI, *Uomo di virtù eccelse: a Gergei si venera da secoli Sant'Impera, nome con cui gli abitanti chiamano il concittadino Pietro Nolasco Perra, frate mercedario, morto a Valencia nel 1606 in odore di santità*, in «Almanacco di Cagliari», anno 2011, [s.p.].

[243] Si conservano i documenti riguardanti la corrispondenza fra il Rettore di Gergei ed il Vicario Generale di Cagliari per la scelta dei nomi da dare all'erigenda chiesa (1616). Inoltre si conserva la petizione del 1651 con la quale la sorella del Venerabile, Speranza, le autorità di Gergei e Don Alonso Duca di Mandas y de Bejar richiesero una reliquia del Venerabile, la quale venne concessa l'anno seguente (si conserva l'atto pubblico rogato dal notaio Vincenzo Navarro per la traslazione della reliquia da Valencia a Gergei, nonché l'atto di ricevimento della reliquia a Gergei rogato dal notaio Francesco Cabula Pinna, il 22 dicembre 1652). *Vita di Pietro Nolasco Perra (1574-1606)*…, cit., pp. 207-208.

1672[244]. Teneramente inginocchiato accanto alla Vergine della Mercede, che scostandosi la veste, lo invita a trovare rifugio sul suo petto, sulla scia delle parole del Cantico dei Cantici che corredano il dipinto: "*Dilectus meus mhi inter ubera mea comorabitur"* [Fig. 35].



Fig. 35 Domenico Conti (attr.), *La Vergine stringe a sè il Venerabile Pietro Nolasco Perra*, olio su tela, 1670-1672 circa, sagrestia del Convento della Vergine di Bonaria, Cagliari.

[244] M. G. SCANO NAITZA, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in *Arte e culture del '600 e del '700*…, cit., pp. 297-298; ID, *Il pittore dei Mercedari: Domenico Conti, autore dei dipinti che ornano la sagrestia della Basilica di Bonaria*, in «Almanacco di Cagliari», n° 19 (1984), [s.p.]; ID, *Pittura e scultura*…, cit., p. 195.



Fig. 36 *Altare maggiore*, chiesa della Purissima, 1745; 1774 circa, Cagliari.

L'altare ligneo fu commissionato dalla madre badessa suor Giovanna Antonia Portugues nel 1744 ed ultimato per la festa dell'8 dicembre dell'anno seguente, dai maestri locali Ignazio Cancedda e Eusebio Putzu. La parte marmorea dell'altare fu commissionata nel 1772 dalla suora professa Annita Navarra allo scultore comasco Giovan Battista Franco, che lo portò a compimento nel dicembre del 1774.



Fig. 37 Domenico di Venuta, *Immacolata Concezione*, legno intagliato e policromato, 1734, Cappella dei Canonici, Cattedrale di Oristano.

II. 6 *La devozione alla Vergine: l'Immacolata*

Tra le devozioni più importanti nella Sardegna dell'epoca moderna vi fu sicuramente quella verso la Vergine Maria, nelle sue svariate intitolazioni, tra cui diffusissime nell'isola quelle del Rosario, d'Itria[245], del Rimedio, oltre a quelle connesse con i simulacri ritenuti miracolosi tra i quali le già citate immagini della Vergine di Bonaria a Cagliari, e di quella delle Grazie a Sassari ma anche ad Iglesias, a cui il Capitolo della Cattedrale sulcitana, nel 1753 insieme al Magistrato civico, fece voto di ringraziamento per aver liberato la città da una terribile invasione di cavallette. Ma su tutte si aveva una grandissima devozione verso l'Assunzione di Maria, sia nelle città di Iglesias e di Sassari, dove per ringraziamento, almeno dal XIV secolo per Iglesias[246] e pare dal primo quarto

[245] C. MASALA, *Il culto di Nostra Signora d'Itria in Sardegna: la storia, le tradizioni e le località*, Cagliari 2008.
[246] L'offerta dei ceri alla Vergine è presente già nel Breve di Villa di Chiesa del 1327 al capitolo XLVII, *Della festa di S(an)c(t)a M(ari)a d'Agosto*, «Ordiniamo che li candili che si faran(n)o ad honori (e) reverencia

del XVI secolo[247], ma sicuramente dal 1531[248], per Sassari, si facevano le solenni offerte dei ceri alla Vergine. A Sassari, come tutt'oggi ancora a Nulvi, nel XVII secolo la festa dell'Assunzione della Vergine presentava la messa in scena di una piccola sacra rappresentazione, l'Apostolato. L'arcivescovo Giacomo Passamar (1622-1644), nella sua *relatione ad Limina*, del 1624, informa la Santa Sede che nella sua chiesa Cattedrale, per la solennità dell'Assunzione, dodici confratelli della confraternita di S. Croce, erano soliti rappresentare *in habitu*, cioè con dei costumi, i dodici apostoli, che secondo la tradizione apocrifica si sarebbero recati al capezzale della Vergine per onorarla e darle il commiato[249]. Così avveniva il quindici di agosto, con l'accompagnamento del feretro della Vergine per tutta la città, e nei giorni dell'ottava, con la recita del *Salve Regina* e l'atto di venerazione del bacia piede all'immagine sacra[250]. La teatralità dell'azione era aumentata dall'allestimento scenico su cui era posto il simulacro della Vergine all'interno della chiesa. Adagiata in una ricca lettiga, la quale era collocata all'interno di una struttura lignea, che a Sassari mostra la solenne forma di una vara con quattro angeli agli angoli che reggono le volute su cui, al centro, si sistema la colomba dello Spirito Santo. Il basamento riccamente decorato, presenta immagini di profeti, con cartigli che celebrano le glorie di Maria, datato al 1679, opera di bottega locale e del pittore lombardo Carlo Reggi[251] [Fig.38].

---

de|la nosra donna Vergini Madonna S(an)c(t)a Maria del mezo mese | di'gosto, si debbiano fare candili grossi octo di cera, cioè candelo |31v| uno p(er) la università dela decta Villa, lo quale candelo posso go|stare pió di lib(b)r(e) .XXV. d'alfonsin(i) minut(i); et quatro, cioè uno p(er) ogni | quartiere, li quali candeli si facciano delli bene della peccunia del | signore re, li quali candeli quatro, no(n) possono gostare pió di lib(b)r(e) .XXV. (…). Et li decti candili debbiano | re(n)dere a peso qua(n)do fino facti li dicti candeli sì come elli p(ro)mette|no alli decti op(er)arii; li quali candeli debbiano venire in della | piazza dela corte la sera che si denno presentare (e) offerire alla |25| eccl(esi)a di S(an)c(t)a Chiara. Et qua(b)do li dicti candili si moveran(n)o de|la dicta piassa p(er) andare alla decta eccl(esia)a di S(an)c(t)a Chiara, vada | inamte quello della università, apresso dela mo(n)tagna, apresso | quello di S(an)c(t)a Chi|ara, apresso quello di Meço, apresso quello di | Fontana, apresso quello di Castello, apresso quello deli vina|32v|iuoli et apresso quello de' lavaori; et così si picchino i(n) S(an)c(t)a Chi|ara (…)»; in *Il Breve di Villa di Chiesa* (a cura di S. RAVANI), Cagliari 2011, pp. 62-66.

[247] M. PORCU GAIAS, *Santa Maria di Betlem a Sassari. La chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*, Sassari 1997, pp. 62-79.

[248] R. TURTAS, *Le più antiche attestazioni della festa di Mezzoagosto a Sassari*, in *Tra Italia e Sapgna. Studi e ricerche in onore di Francesco Manconi* (a cura di G. MELE), Cagliari 2012, pp. 287-301.

[249] «Si celebra a Sassari, anche la festa dell'Assunzione della B. V. Maria e si effettua una solenne processione, in quello stesso giorno, al mattino e nell'ottava dopo vespro, con l'accompagnamento dell'immagine che la rappresenta morta. Da tempo immemorabile il simulacro viene accompagnato per luoghi consueti della città da Dodici confratelli della Confraternita dei Disciplinati, rappresentando *in habitu* i dodici apostoli […], il che avviene con grandissimo concorso di popolo, di uomini e donne della città, e con notevole partecipazione di uomini e donne provenienti dai paesi vicini». In A. VIRDIS, *Sos Battudos. Movimenti penitenziali in Logudoro*, Sassari 1987, pp. 32-33.

[250] Si veda anche: A. VIRDIS, *Inedito sassarese del 1778 sulla funzione dell'Apostolato*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Anno I, n° I (1987), pp. 61-86.

[251] M. PORCU GAIAS, *Letto dell'Assunta*, Bottega locale e Carlo Reggi, 1679, in *Estofado de oro*..., cit., pp. 167-170. Non meno interessante è la macchina scenica che viene allestita tutt'oggi all'interno della Cattedrale di Alghero, opera di maestranze locali della metà del XVII secolo, forse rimaneggiato nell'Ottocento, la cui struttura, un basamento sopraelevato su cui si ergono, ai lati, quattro cariatidi che reggono la trabeazione che al centro sostiene una corona imperiale, richiama la tipologia di quello di Sassari. Si veda: A. CASULA,



Fig. 38 *Catafalco dell'Assunta*, legno intagliato dorato e policromato, 1679, Cattedrale, Sassari.

La città di Cagliari non era da meno, nutrendo una profonda venerazione verso la Vergine Assunta che si concretizzava in un preciso cerimoniale descritto dall'arcivescovo Bernardo de la Cabra nella sua relazione *ad Limina* del 1648. La sera del 14 agosto era costume che nella sala maggiore del Palazzo di città, si allestisse un catafalco nel quale veniva innalzata l'immagine della Vergine dormiente, il cui simulacro a manichino veniva vestito da alcune donne altolocate della città. L'arcivescovo, insieme al Capitolo, preceduti dalla croce, si dirigevano processionalmente alla sala, arrivati davanti all'immagine ne baciavano i piedi, mentre assistevano i giurati e altri laici, il tutto accompagnato dalla musica. Terminata la riverenza, la Vergine veniva portata processionalmente in Cattedrale dove si cantava il Vespro, e il giorno seguente si celebrava la messa[252].

Catafalco della Vergine Assunta, bottega locale, sec. XVII (seconda metà), in *Tesori riscoperti*…, cit., pp. 154-167. Per il culto della Vergine Assunta ad Alghero si veda: G. BILARDI, *Il culto dell'Assunta ad Alghero: "Nostra Senyora de Agost"*, in «Revista de l'Alguer», II (1991), pp. 45-52. Nello studio vengono pubblicati anche due inventari (uno del 1687, l'altro del 1734) del fastoso corredo con il quale si adornava il simulacro della Vergine dei giorni della solennità dell'Assuzione.

[252] ASV, Congregazione del Concilio, Relazioni, Cagliari, vol. 168 A, c. 90. Informazioni allegate alla relazione di mons. Bernardo de la Cabra per la visita del 1648. Pubblicato in F. VIRDIS, *Gli Arcivescovi*…, cit., p. 276. «*Numero 50. Los jurados desta ciudad de Caller tienen por fiesta principal de su devocion la Asumpta de Nuestra Señora, y para ello tienen una imagen que decentemente adressada por mano de algunas señoras principales la ponen la vispera de la fiesta en una tarima levantada del suelo poco mas de una vara en la sala mayor de la casas de la ciudad delante del altar que esta al testero de dicha sala, y a la hora de deçir visperas an acostumbrado los arçobispos antecessores de ir a las dichas casas de la ciudad vestidos de pontifical con la cruz y Capitulo en forma de procession, y principiando del prelado que llegava a veser el pied de la imagen seguian los canonicos y beneficiados asta el ultimo monaçillo de la iglesia,*



Fig. 39 *Dormitio (Vergine Assunta)*, manichino vestito, seconda metà del XVIII secolo, Cattedrale, Cagliari.

L'immagine dell'Assunta ritrae la Vergine dormiente, nell'iconografia di matrice orientale[253], spesse volte, soprattutto dal XVII e nel XVIII secolo erano delle immagini da vestire, con solo il volto, le mani e i piedi intagliati e policromati, come il bell'esempalre dell'*Assunta* della parrocchiale di San Vero Milis [Fig.40], di chiara impronta napoletana, nel volto dalla folta chioma di capelli intagliati e policromati, a differenze dalle numerose altre varianti isolane adornate con parrucca di capelli naturali. Le vesti, erano sontuose, e il rito della vestizione era consentito solo a una ristretta cerchia di persone. Le sculture giunte sino a noi della *Dormitio* non possono essere retrodatate al XVII secolo, se si fa eccezione per la *Vergine* del Museo diocesano di Tempio-Ampuris, proveniente dalla chiesa di S. Pantaleo di Martis, probabilemnte del XVI secolo, interamente scolpita e policromata. Se poche sono le opere giunte a noi del XVI secolo, la diffusione dell'iconografia è accertata anche attraverso le fonti scritte e per la sopravvivenza di alcuni oggetti legati al culto. Recentemente è stata donata al Museo diocesano di Sassari una cassa lignea, probabilmente proveniente dalla parrocchiale di Codrongianus, nella quale veniva conservata l'immagine della Vergine per tutto l'anno. La cassa presenta partizioni della decorazione originaria e ancor di più la data, 1527 [Fig.41]. L'usanza di deporre l'immagine in una cassa in attesa dell'allestimento del catafalco nei giorni di festa è attestato anche nel sud dell'isola, ad esempio a Siliquia. Nell'inventario dei beni della parrocchiale di S. Giorgio, redatto nel 1591 a seguito della visita pastorale dell'arcivescovo di Cagliari, Francisco del Vall si legge: "*Item una caxa de taula blanca en la qual hi es N(ost)ra S(eño)ra de ag(os)t, itam lo litt p(er) N(ostra) S(eño)ra de taula*

estando el prelado en pie y en confuso los dichos prebendatos y gente secular que nunca falta por devocion en estas ocasiones, y en el interim que se haçe la dicha funcion cantan los musicos un motete y los jurados estan e su banco y aunque en pie se deve juzgar de lugar preheminente, acavado el motete trayan la imagen en procession, y puesta en medio de la iglesia principiava el prelado el officio de deçir visperas, y el dia siguente celebrava la missa».

[253] L. SIDDI, *L'iconografia della Vergine dormiente nell'arte sarda*, in «Biblioteca francescana sarda», Vol. 10 (2002), pp. 261-291

blau, itam los dotze apostols ab la columeta"[254]. Oltre alla cassa viene citato il letto e il tavolo sul quale veniva collocata l'immagine nel giorno della festa, e la particolarità delle figure dei dodici apostoli che sicuramente circondavano il letto della Vergine, in ossequio alla tradizione apocrifa. Un'interessante cassa dell'Assunta si conserva nella parrocchiale di Barumini, dedicata all'Immacolata [Fig.42]. La cassa si qualifica come pezzo unico perché oltre alla rarità di questi oggetti, conserva intatta l'intera decorazione pittorica e la data di realizzazione, il 1625.

Nella faccia esterna, quella che si poteva aprire per collocarvi l'immagine della Vergine, è rappresentata la *Dormitio*, attornitata dai dodici apostoli ai cui lati, in preghiera, assistono i committenti. Gli stessi si ritrovano rafigurati all'interno della cassa, indetificati dal nome, Antioco Pisano e Lucia Pani, che assistano all'*Assunzione di Maria* in cielo sorretta dagli angeli. Dipinta è anche la parte superiore con la figura di Dio Padre e nella parte intera dello sportello che si apre con *l'Incoronazione di Maria*, metre nel lato sinistro, una testa d'angelo, decora una piccola apertura che permetteva di venerare il simulacro anche quando la cassa era chiusa.

[254] M. SALIS, *Sculture lignee della diocesi di Cagliari dagli inventari delle visite pastorali*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Cagliari», Vol. LXIII (2008), pp. 143-159. Una cassa per la Vergine Dormiente viene citata anche nell'invetario dei beni della chiesa parrocchiale di Decimomanniu nel 1599.





Fig. 40 *Dormitio (Vergine Assunta)*, manichino vestito, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Sofia, San Vero Milis.



Fig. 41 *Cassa dell'Assunta*, legno dipinto, 1527, Museo diocesano, Sassari.



Fig. 42 *Cassa dell'Assunta*, legno dipinto, 1625, chiesa dell'Immacolata, Barumini.

In Sardegna non si è conservato nessun gruppo statuario della Vergine dormiete con gli apostoli, a differenza dei territori spagnoli, dove ancora di conservano anche gruppi del XVII-XVIII secolo. Conosciuta come *Virgen del Transito*, o come la *Mere de Déu d'Agost*, la Vergine dormiente iberica trova calzanti confroti con le immagini isolane: identica è la tradizione di rappresentarla dormiente, in sontuosi apparati, riccamente

adornate di gioielli per i giorni della festa[255]. Nelle zone baleari si conservano alcune sculture della *Mare de Déu d'Agost* interamente scolpite e policromate databili al XV secolo, come la splendida scultura della Cattedrale di Palma de Mallorca [Fig.43], sistemata sopra una ricca urna intagliata e policromata realizzata nel 1671. Nella zona andalusa la tipologia è quella che si trova anche in Sardegna, con corpo a manichino, mani e piedi sono scopliti e policromati (per lo più del XVII- XVIII secolo), come la *Virgen del Tránsito* della chiesa del Hospital del Pozo Santo di Siviglia (XVIII secolo)[256] [Fig.44], o attorniata dalle immagini dei dodici apostoli come nella chiesa di S. Domenico di Grananda (XVIII secolo), e sistemate in ricchissmi catafalchi come quello intogliato e dorato dalla *Virgen* della cittadina di Antequera (XVIII secolo). Non solo in Spagna ma anche nell'America del sud, come nello splendido gruppo scultoreo, a grandezza naturale, della *Virgen* del monastero del Carmen de San José della cittadina di Quinto (Ecuador) del XVIII secolo[257], e numerosi esempi possono essere citati anche per il Portogallo, come l'immagine della *Dormiente* accompagnata dagli apostoli della chiesa parrocchiale di Nogueria do Cravo (XVIII) o nell'immagine isolata della Vergine del Museo della chiesa di S. Rocco di Lisbona (XIX secolo)[258].

[255] M. AZCÁRATE DE LUXÁN, *El Tránsito de la Virgen a través del arte*, in «Cuardernos de arte e iconografia», Tomo I, n° 1 (1988), pp. 121-134.
[256] M. J. MEJÍAS ALVAREZ, *El joyero de la Virgen del Tránsito del hospital del Pozo Santo de Sevilla*, in «Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte», n° 25, 2 (2013), pp. 581-602.
[257] A. PEÑA MARTIN, *El Tránsito de la Virgen del monasterio del Carmen Alto de Quito (Ecuador), en el contexto del culto a la Virgen del Trásito nel territorio de la monarquía hispánica*, in *Advocaciones Marianas de Gloria. Simposium* (XX Edición), San Lorenzo del Escorial (6-9 Septiembre 2012), 2012, pp. 1165-1186.
[258] M. F. BRITO, Scheda n°143. *Nossa Senhora da boa morte*, Portogallo XIX secolo, chiesa di S. Rocco, Lisbona, in *Escultura. Coleção de escultura de Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao século XX, Museo de São Roque*, Lisbona 2000, p. 155.



Fig. 43 *Mere de Déu d'Agost*, legno intagliato e policromato, XV secolo, Cattedrale, Palma de Mallorca.



Fig. 44 *Virgen del Tránsito*, manichino vestito, XVIII secolo, chiesa dell'Hospital del Pozo Santo, Siviglia.

L'immagine solitamente era corredata da diverse gioie, tra cui non mancavano il diadema a dodici stelle, in riferimento al brano dell'Apocalisse (12, 1-6) utilizzato nella solennità dell'Assunzione e dei sandali d'argento, a cui si univa un vero e proprio tesoro, come nei casi del simulacro dell'Assunta di Nulvi o di quello della Cattedrale di Sassari[259]. Il dono di oggetti preziosi era il segno materiale con il quale si voleva testimoniare l'atto di devozione verso la Madonna, e in particolare verso quei simulacri attraverso i quali la Vergine aveva espressamente manifestato le sue grazie. Così la miracolosa immagine della Vergine delle Grazie di Iglesias annovera nel suo tesoro opere di elegante fattura, di varia datazione, dalla fine del Seicento, inizi del Settecento, fino alla fine dello stesso secolo, alcuni come doni della stessa Municipalità che aveva fatto voto alla Vergine. Ma ricchi corredi dovevano adornare altre immagini venerate anche a Cagliari, come l'immagine della *Pietà* della chiesa del S. Sepolcro[260] e l'amata immagine della Vergine di Bonaria, del cui corredo dei secoli XVII-XVIII oggi poco rimane, come anche del tesoro della Vergine delle Grazie di Sassari, di cui si conserva la piccola corono d'oro e

[259] M. PORCU GAIAS, *Il Museo diocesano di Sassari: ori, argenti e paramenti*, Nuoro 2002, pp.102-111.
[260] APSE, Fondo Archivio dell'Arciconfraternita del SS.mo Crocifisso, dell'Orazione e della morte, *Alaxas de oro, plata, y seda, que estan dentro del nicho de la Virgen SS.ma de la Piedad*, 1759. Contiene l'inventario dei gioielli che adornavano il simulacro della Vergine, in numero veramente notevole. Ad esempio: «*Una corona de plata a rayos, con unas rosas de seda en los extremos// una estrella de oro, con siete piedras blancas que lleva el Simulacro de la Virgen en la frente*».

gemme tardo cinquecentesca[261]. Un'altra venerata immagine cagliaritana, quella della piccola statua della *Madonna del Carmine* [Fig.45], dell'omonima chiesa, era ritenuta miracolosa per aver salvato da un naufragio un esponente della famiglia dei marchesi Neoneli[262].



Fig. 45 *B. V. del Carmelo*, fine del XVI secolo, chiesa del Carmine, Cagliari.

Secondo la tradizione egli per voto fece edificare la cappella, probabile opera di Gaspare e Domenico Barrai, per la giusta commistione di elementi classici e tardogotici che si presentano anche nel Cappellone del Rosario (1580), loro opera certa[263].

In essa era custodita l'immagine prima che la chiesa venisse riedificata in forme moderne nel secondo dopoguerra a seguito dei danni subiti dal convento nei bombardamenti del 1943. La piccola statua conserva nell'attuale foggia degli abiti e degli ornamenti il tipico stile utilizzato nell'adornare i simulacri in Spagna del XVII secolo. Le immagini di questi venerati simulacri sono giunte fino a noi perché era costume la diffusione del cosiddetto "*verdadero retrato*", ossia la stampa del disegno che ritraeva il venerato simulacro, divulgato sia in fogli individuali, quanto inserita in libri di devozione, come il vero ritratto del veneratissimo simulacro de la *Virgen Maria de las Mercede*, del Real

[261] M. PORCU GAIAS, *La diffusione del gioiello nella Sardegna medievale e moderna. I corredi delle classi dominanti e i "tesori" delle chiese*, in *I gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro 2002, pp. 45-80.

[262] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 162. Negli anni in cui fu edificata la cappella, tra la fine del XVI e gl inizi del XVII secolo i Marchesi di Neoneli erano i membri della famiglia Alagon, sostituiti nel 1774-1775 dalla famiglia Ripoll il cui stemma era presente sul coronamento dell'altare marmoreo che accoglieva la statua della Madonna. L'altare, che si conosce solo attraverso le foto scattate prima del conflitto, presenta forme tipiche degli altari del XVIII secolo, per cui si può ipotizzare che i Ripoll finanziarono l'opera nella seconda metà del '700, in sostiuzione di uno più antico, coevo all'edificazione della cappella.

[263] F. SEGNI PULVIRENTI, A. SARI, *Architettura tardogotica*…, cit., p. 204. Recentemente Giorgio Cavallo ha proposto l'attribuzione del vestibolo cassettonato (simile per la decorazione anche alla volta a botte della Cappella dei Martiri della Cattedrale, realizzata tra il 1614 e il 1619) e della cupola ottagonale della cappella della Madonna del Carmine a Miguel Valdabella, sulla base dei medesimi caratteri della cupola ottagonale che egli realizzò nel 1612 nella chiesa di S. Eulalia a Cagliari. G. CAVALLO, *I maestri della Cattedrale di Cagliari*, in *Dalla Sardegna all'Europa. Attività artistica e architettonica dei Maestri dei Laghi*, S. Fedele Intelvi, Como 2012, pp. 162-188.

convento di Barcellona, presente all'interno del suo novenario[264]. Così l'immagine della Vergine presente nella *Historia del origen y milagros de Nuestra Señora de la Funcisla de Segovia* (1692)[265]; o di specifici culti locali, come quello per la *Milagrosa Imagen de la Soterraña de Nieva, Defensora especialissima de truenos, terremotos, centellas y Rayos* (1761)[266] [Fig.46], e quello del simulacro da la *Virgen de los Remedios*, nell'opera *La milagrosa invencion de un tesoro escondido*[267], entrambi culti messicani. Questo particolare genere, peculiare della pittura religiosa iberica, fu definita da Alonso Pérez Sánchez (1993) con il termine tecnico di *trampantojos a lo divino*. Secondo lo storico la profonda religiosità iberica dell'epoca moderna elaborò questo tipo d'immagini per colmare il desiderio del fedele di possedere l'immagine concreta di altrettante immagini (soprattutto sculture) oggetto di profonda devozione, perché si pensava che la copia potesse esercitare lo stesso carattere miracoloso del prototipo[268].

---

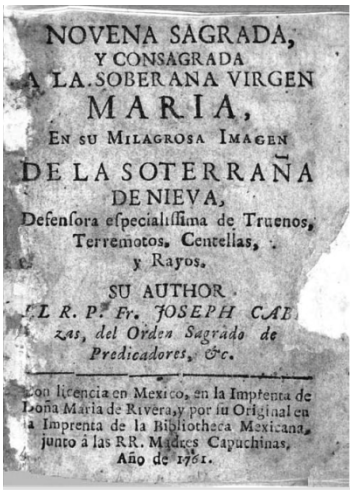
[264] *Novenario a la Virgen Maria de las Mercede Redentora de Cautivos en su prodigiosa Imagen del Real y Primer convento de la ciudad de Barcelona*. Se empienza el dia 24 de Setiembre, Barcelona, en la Imprenta de Tecla Pla, viuda administradora por Vicente Verdaguer, en los Algodoneros.

[265] FRANCISCO DE SAN MARCO, *Historia del origen, y milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla de Segovia. Tiene este libro dos partes: en la primera se trata del Origen de esta santissima Imagen; en la segunda, de sus prodigios, y milagros*, Madrid 1692.

[266] JOSEPH CABEZAS, *Novena sagrada y consagrada a la soberana Virgen Maria, en su milagrosa Imagen de la Soterraña de Nieva, defensora especialissima de truenos, terremotos, Centellas y Rayos*, Mexico 1761.

[267] FRANCISCO DE FLORENCIA, *La milagrosa invención de un tesoro escondido en un campo,* […] *Patente ya en el santuario de los Remedios en su admirable Imagen de N. Señora; señalada en milagros, invocada por Patrona de las lluvias, y temporales defensora de los Españoles, Abogada de los Indios, Conquistadora de Mexico, Erario Universal de las misericorda de Dios, Ciudad de refugio para todos los que à ella se acogen* […], Mexico 1685. Per le diverse immagini della Vergine ritenute miracolose in Spagna una fonte interessante è l'opera del gesuita JUAN DE VILLAFAÑE, *Compendio historico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagenes de la Reyna de cielos, y tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuario de Hespaña*, Salamanca 1726.
Sulla correlazione tra la rappresentazione artistica d'immagini venerate e le immagini stesse si veda: Y. GIL SAURA, *El lugar y la memoria: pintura de milagros en los santuarios*, in «Separata. Boletnín de la Sociedad Castellonense de Cultura», LXXIX (2003), quaderno I-II, pp. 275-290; J. PORTÚS, *Verdadero reatrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas*, in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios* (a cura di M. CRUZ DE CARLOS, P. CIVIL, F. PEREDA Y C. VINCENT-CASSY), Madrid 2008, pp. 241-251; S. CANALDA I LLOBET, *Copia e invención. Retratos y réplicas de las santas imágenes en época moderna. El caso de Nuestra Señora de Montserrat*, in *Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid 2013, pp. 187-201; M. DEL PILAR ALBADALEJO MARTÍNEZ, *La Virgen, Señora del cielo y soberana e los Habsburgo: el imaginario áulico en la iconografía mariana de finales del siglo XVI*, in «Ars Longa. Revista del departamento d'historia de l'art universitat de València», n° XXIII (2014), pp. 151-172.

[268] A. E. PÉREZ SÁCHEZ, *Trampantojos "a lo divino"*, in «Lecturas de Historia del Arte», n° 3 (1992), pp. 139-155. Inoltre si veda: J. MARTÍNEZ CUESTA, *Los trampantojos "a lo divino". Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular: en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, in *Religiosidad popular en España*, Atti del Simposio, 1\4-IX-1997 (a cura di F. JAVIER CAMPOS, F. DE SEVILLA), Vol. II (1997), pp. 159-180; R. M. CACHEDA BARREIRO, *Entre el "trampantojo" y el retablo a lo divino. Imágenes de devoción mariana en la literatura española del siglo XVII*, in «Anthologica annua», n° 48-49 (2001-2002), p. 727. Inoltre: F. PEREDA, *La Imagen de la discordia. Politica y poetica de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid 2007, pp. 207-208.


NOVENA SAGRADA,
Y CONSAGRADA
A LA SOBERANA VIRGEN
MARIA,
En su Milagrosa Imagen
DE LA SOTERRAÑA
DE NIEVA,
Defensora especialissima de Truenos,
Terremotos, Centellas,
y Rayos.
SU AUTHOR
EL R. P. Fr. JOSEPH CAB
zas, del Orden Sagrado de
Predicadores, &c.
Con licencia en Mexico, en la Imprenta de
Doña Maria de Rivera, y por su Original en
la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana,
junto à las RR. Madres Capuchinas,
Año de 1761.



I

Fig. 46 Frontespizio e prima pagina con l'immagine della *Virgen de la soterraña de nieve*, dell'opera del padre Jodeph Cabezas, *Novena sagrada y consagrada a la Virgen* […], Città del Messico, 1761.



Fig. 47 Martin Van Valckenborch, *La Madonna di Bonaria tra le sante Eulalia e Cecilia*, 1595, Collezione privata, Cagliari.

In Sardegna nelle diverse immagini dipinte della Vergine delle Grazie di Sassari, di gusto prettamente seicentesco presenti nella sagrestia della chiesa di S. Pietro di Silki, ne autentica la comunione con il miracoloso simulacro la scritta "*Verdader retrato* […] *que se venera e nel Real convento de menores Oservantes extramuros de la ciudad de Sacer*". Anche l'immagine seicentesca che rappresenta il simulacro di Bonaria, dipinta insieme a S. Antioco, attesta la grande devozione che si aveva verso la scultura[269]; ma dovevano essere molte di più le immagini della Madonna, forse a stampa, come quella eseguita

[269] R. LAI, *Un antico quandro che rappresenta la Virgen Santissima de Caller de Bonaire en el coto de la Merced y el Santo Antioco Sulcitano patron de la Sardegna*, in «Annali. Associazione Nomentana di storia e archeologia», n° 1 (1995), pp. 135-138.

dall'artista fiammingo Martin Valckenborch del 1595[270] [Fig.47]. La Vergine stante appare all'interno di un'edicola, quasi l'altare in cui la "vera" statua era collocata nella chiesa cagliaritana, su cui è appesa la navicella miracolosa e i numerosi ex-voto offerti in ringraziamento per le numerose grazie. Qui l'immagine della Vergine unisce in sé il titolo di Bonaria con la comune iconografia della Madonna della Mercede.

Infatti, la Vergine indossa l'abito dell'Ordine, lo stemma mercedario appuntato sul petto, e il particolare del manto aperto e sostenuto dagli angeli, sotto la cui protezione è posto il Santuario e l'intera città di Cagliari raffigurata sotto i suoi piedi. L'iconografia della Vergine che apre il proprio manto, sotto cui si rifugiano i fedeli è di tradizione medievale, conosciuta come Madonna della Misericordia[271]. Il particolare è costante anche nell'iconografia della Vergine della Mercede, come nella grande tela del XVII secolo nel convento mercedario di Cagliari (insieme ad altre grandi tele con santi dell'Ordine) che viene attribuita da Maria Grazia Scano al pittore Demenico Conti, che la eseguì tra il 1670 e il 1672 [Fig.48]. L'opera merita un accenono per un'interessante incografia che presenta la Vergine stante, sotto il cui manto aperto trovano rigufio fedeli, Mercedari e mebri della famiglia reale spagnola. Infatti, tenendo presente il momento d'esecuzione del ciclo della Mercede e la precisa fisionomia dei due personaggi rappresentati ai lati della Vergine possiamo riconoscere la figura del piccolo re Carlo II, e della madre, la regina Maria Anna d'Asburgo, che indossando già gli abiti vedovili accerta l'esecuzione dell'opera successiva alla morte di Filippo IV (1665). Il pittore doveva conoscere le rappresentazioni ufficiali dei due sovrani, poichè nella tela cagliaritana riprende i medesimi caratteri "ritrattistici" dei dipinti ufficilali del re Carlo II, dipinto ancora giovane da Juan Carreño de Miranda (1675), o per la regina vedova dipinta da Juan Martinez del Mozo (Museo del Prado, 1666). Anche a Cagliari si voleva pregare per il destino del regno ponendo la figura del piccolo re sotto la protezione della Vergine della Mercede, affermando allo stesso tempo la totale fedeltà alla corona iberica.

[270] M. G. SCANO, *La pittura del Seicento*, in *La società sarda*…, cit., Vol. II, pp. 124-153.

[271] J. DELUMEAU, *Rassicurare e proteggere. Devozione, intercessione, misericordia nel rito e nel culto dell'Europa medievale e moderna*, Milano 1992, pp. 267-296; T. CASTALDI, *L'iconografia della Madonna della Misericordia tra San Domenico e San Francesco*, in *Arte Gotica a Imola* (a cura di C. PEDRINI), Imola 2008, pp. 111-118.



Fig. 48
Domenico Conti (attr.), *La Vergine della Mercede protegge la famiglia reale degli Asburgo di Spagna*, olio su tela, 1670-72, sagrestia del convento di N. S. di Bonaria, Cagliari.

Del secolo successivo è la tela della *Vergine della Mercede* attribuita al pittore Giacomo Altomonte (documentato in Sardegna dal 1718 al primo quarto del XVIII secolo)[272] nella cappella della Mercede della Cattedrale cagliaritana [Fig.50]. Il patrocino di Maria viene rappresentato dal manto aperto e sostenuto dagli angeli sotto il quale l'intero Ordine, il pontefice e l'intera società trova rifugio. La cappella fu eretta per volontà dell'arcivescovo Bernardo de Cariñena y Penza (che volle essere là sepolto)[273], appartenente all'ordine della Mercede che attestava così la propria devozione e l'ossequio verso un Ordine legato alla precedente corona iberica, in un momento di transizione e di lenta affermazione dell'autorità della nuova casa regnante dei Savoia. Nella chiesa Cattedrale la devozione alla Vergine della Mercede, introdotta dal vescovo Cariñena, prevedeva anche l'ufficiatura della solenne messa in onore della Vergine, per la quale il Capitolo sceglieva un valente predicatore, e della solenne processione con il simulacro della Vergine[274] [Fig.49]. Il simulacro può essere individuato con il bell'esemplare ligneo che presenta la Vergine dall'elegante postura e dal fine intaglio del panneggio, nel manto che si dispone ampio nella consueta iconografia della Mercede, come a proteggere i fedeli che a lei ricorrono. La scultura oggi conservata nei depositi del Museo diocesano, era

[272] M. G. SCANO, *La pala della Vergine della Mercede*, in *Vergine della Mercede. Il Restauro*, Cagliari, p. 5; ID, *Marmorari e pittori: quale rapporto?*, in *Dalla Sardegna all'Europa*…, cit., pp. 86-108.
[273] S. CAREDDA, *Las capillas funerarias de los arzobispos españoles de Cagliari: devoción e identidad para a posteridad*, in *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna* (a cura di S. CANALDA, C FONTCUBERTA), Barcellona 2013, pp. 219-230.
[274] ASDC, Archivio Capitolare, Vol. 174, n° 8, *Risoluzione Capitolare per la nomina del predicatore per la festa della B. V. della Mercede (1736)*.

sicuramente esistente nel 1765 perché citata nell'inventario dei beni della Cattedrale, insieme alla sua corona d'argento[275].



Fig. 49 *B. V. della Mercede*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, Cattedrale, Cagliari.



Fig. 50 Giacomo Altomonte (attr.), *La Vergine della Mercede*, olio su tela, primo quarto del XVIII secolo, Cattedrale, Cagliari.



Fig. 51 Alejo Fernandez, *Virgen de Buen Aire*, 1535, cappella del Real Alcazar, Siviglia.

La devozione dei marinai verso la Vergine di Bonaria portò alla diffusione della sua immagine anche fuori dall'isola, soprattutto nei territori iberici, in cui maggiore era il rapporto con la Sardegna e ancor di più in cui vi era un grande sviluppo dell'attività

[275] ASDC, Archivio Capitolare, Vol. 251; *Libro Mayor formado de orden de este Muy Illustre Cabildo Calaritano, compendiado del Inventario se hizo en 12 del Mes de ottobre del año 1765* […]. "*Otra corona de plata a la real para el bulto de la Virgen de la Merced de d° peso hocho onzas, esta en el Archivio del Economato*".

marinara verso il Nuovo mondo[276]. La commistione dell'iconografia della Vergine della Mercede con il titolo di Bonaria, sostenuta dai frati cagliaritani, la si può ritrovare a mio avviso anche nell'immagine della *Virgen del Buen Aire* dipinta nel 1535 da Alejo Fernandez [Fig.51]. La tavola, parte centrale di un retablo d'altare, è conservata nel Real Alcazar di Siviglia, l'antica Casa de Contractación de las Indias, il centro amministrativo dell'attività marittima iberica verso l'America. Era ovvio che i marinai si affidassero alla Vergine di Bonaria, la cui protezione era rinomata fra tutti i naviganti. L'immagine sivigliana della Vergine di *Buen Aire* non riprende però nulla della statua cagliaritana: stando in piedi, senza il Bambino, allarga le braccia e il manto a protezione di tutti i naviganti, tipica iconografia, come già visto, dell'immagine della Vergine della Mercede. Altre immagini della Vergine di Bonaria sono venerate a Siviglia, riprendendo in questo caso l'iconografia cagliaritana della Vergine con il Bambino e il modello di una nave in mano. Stante su un trono di nubi sorretta da angeli appare nella scultura della cappella del Palacio de S. Telmo, opera della fine del XVII secolo, degli scultori sivigliani Juan de Oviedo y la Bandera e Pedro Duque Cornejo; o come nella simile scultura (anonima della prima metà del XVIII secolo) della Hermandad de Santa Maria de Buen Aire, della Confradia de Nazarenos di Siviglia.

Diverse immagini popolari della Vergine di Bonaria sono conservate nell'isola, presumibilmente del XVII secolo, nella tipica figura delle madonne iberiche, come nella tela conservata nell'Oratorio del Santo Cristo di Cagliari, o come quella della parrocchiale di S. Sebastiano a Milis [Fig.52]. L'immagine della Vergine, collocata all'interno di una nicchia, è sotuosamente abbigliata con le tipiche vesti della corte di Filippo II, tra due fedeli e i santi mercedari Raimondo Nonnato e Pietro Nolasco. Il Brondo infatti, nella sua opera sulla Vergine di Bonaria, parla della consuetudine di vestire l'immagine con «*vestiduras curiosas de seda y brocado*»[277], come segno di grande

[276] Già nel '500 il cronista del santuario del convento di Bonaria di Cagliari, Antioco Brondo, attesta la grande devozione non solo degli isolani, ma di tutta la cattolicità del mediterraneo che si recava a venerare l'immagine della Vergine: «*Todos los dias del año acuden a visitar esta santa Iglesia desta Virgen de Buenayre naciones de todas las quatro partes del mundo, aqui vienen Venecianos, Franceses, Raguseos, Portugeses, Alemanes, Genoveses, Toscanos, Napolitanos, Romanos, Cicilianos, Malteses, Mallorquines, Catalanes, Valencianos, Aragoneses, Navarros, Biscaynos, Castellanos, Andaluces y de todas demás naciones* […]» (A. BRONDO, *Parte primera del libro llamando historia y milagros*, cit…, p. 191), citato in A. RUBINO, *I Mercedari in Sardegna*…, cit., p. 44. La devozione alla Vergine di Bonaria nei secoli XVI e XVII era così grande che si celebravano (come oggi, ma in date diverse) tre grandi feste annuali in suo onore. La prima e la principale era quella del 25 marzo, partecipata soprattutto dai cagliaritani; la seconda il 15 di agosto, a cui accorevano fedeli da tutta l'isola, l'ultima la terza domenica di ottobre ancora praticata nel 1767.

[277] «Cap. XIV, En que se tracta una description de la quantidad de la santa figura de Nuestra Señora de Buenayre. […] *Esta gloriosa imagen de Nuestra Señora de Buonayre es alta siete palmos grandes y un exme de estatura de una muy dispuesta donzella. Es toda de madera, y port estar toda pintada no se puede ver que genero o especie de madera es, pero detro esta toda huecca, y metiendo una lumbre por un agujero que ay en medio de la peaña se viene a rastrear poco menos que es de nogal* […]. *Siempre se acostumbra en este convento vestir esta gloriosa imagen desta Virgen de vestiduras curiosas de seda y brocado, pero dexando a*

devozione; caso non dissimile a quello che accadeva per l'immagine madrilena della *Virgen de Atocha*. Seppur fosse una statua di epoca medievale interamente scolpita e policromata per la grande devozione che la stessa monarchia spagnola, dal tempo di Filippo II, aveva verso il simulacro, si era soliti rivesirlo con ricchi abiti del tempo, manifestando anche in questo modo l'onore che si voleva conferire alla Vergine[278]. Sontuosamente vestita la ritrae ad esempio Miguel Jacinto Meléndez per la chiesa del convento di S. Placido a Madrid (fine del XVII secolo) [Fig.53], o nelle numerose stampe e disegni del XVII secolo che la ritraggono, che accomunano questa Vergine iberica alla nostra di Bonaria, nelle seppur rare rappresentazioni pittoriche che la ritraggono nel XVII e XVIII secolo.

parte esta vestiduras y tomando solo lo que es la ymagen, es su forma desta fuerte, la cabeça desta Virgen esta descubierta sin velo, ni corona, y le cuelgan de la cabeça unos cabellos hechos de la propria madera tan lindos, como si fueren hebros de oro fino […]»; in A. BRONDO, *Parte primera del libro llamando historia y milagros*, cit…, pp. 126-127.

[278] M. DEL PILAR ALBALADEJO MÁRTINEZ, *La Virgen, Señora del cielo y soberana de los Habsburgo*…, cit., pp. 131-140. Si veda anche: J. SCHRADER, *La Virgen de Atocha: los Austrias y las imágenes milagrosas*, Madrid 2006. Il culto straordinario che la monarchia degli Asburgo di Spagna rivolse all'immagine della *Virgen de Atocha* dev'essere giunta anche in Sardegna, nonostante oggi non ve ne sia traccia. Doveva comunque essere conosciuta se ancora si conserva nella Bibliteca Universitaria di Cagliari il testo dell'*Oracion evangelica, que predicó en la Capilla Real de la Milagrosa Virgen de Atocha, Patrona de la coronada villa de Madrid, del Reyno, al Supremo y Real Consejo de las Indias, dia de la Presentacion de Maria* […], del padre Juan Gil de Godoy, dell'ordine dei Predicatori, stampato a Madrid (Por Domingo Garcia Morras) nel 1669. Inoltre: FRANCISCO BOYL, *De la presentación de Nuestra Señora. Sermon, y votiva fiesta celebrada de orden del Rey N. S. en su Real novenario de las Descalzas al religioso culto de Nuestra Señora de Atocha, piedova invocacion por la salud del Reyno* […], Madrid 1649.



Fig. 52 *Vergine di Bonaria*, olio su tela, metà del XVII secolo, chiesa di S. Sebastiano, Milis.



Fig. 53 Miguel Jacinto Meléndez, *Virgen de Atocha*, olio su tela, fine del XVII secolo, chiesa di S. Placido, Madrid.



Fig. 54 Bonaventura Mirabili, *Vergine delle Meraviglie*, olio su tela, 1720, chiesa di S. Mauro, Cagliari.

La foggia dell'ampio ambito, che ne annulla la fisionomia del corpo, come se fosse una importane regina del XVII secolo, coronata da una corona imperiale, adornata da una raggiera di luce e di fiori connota anche l'immagine dipinta della *Vergine delle Meraviglie*, della chiesa di S. Mauro a Cagliari [Fig.54]. La tela sembra rappresentare non tanto l'apparizione di Maria, ma la copia dipinta di una precisa immagine devozionale[279], la cui portantina, con lo stemma dell'ordine francescano, è sorretta dagli angeli e collocata all'interno di una sorta di baldacchino le cui aste sono sorrette dai quattro evangelisti, mentre in alto risplende Dio Padre. La Vergine tiene incatenati la morte e il

[279] *La Virgen de las Maravillas: breve resumen historico de la sagrada y primitiva imagen de este titolo que se venera en la nueva iglesia y convento de Maravillas*, Madrid 1904.

demonio, mentre il bambino trafigge lo stesso con una lancia, richiamando l'affine iconografia dell'Immacolata. Il dipinto sarebbe giunto a Cagliari nel 1720, nel convento francescano di S. Rosalia, opera del padre Bonaventura Mirabili, che divenne a sua volta modello per un gruppo ligneo, quello donato alla chiesa di S. Lucia del convento francescano di S. Gavino Monreale. L'imponente scultura, di cui rimangono oggi solo i quattro evangelisti e l'alzata su cui era posta la Vergine, fu donata alla chiesa nel 1722 dal sacerdote Giovanni Antonio Araffu ed inserito in un grande retablo ligneo[280], anche questo oggi non più esistente.

La stessa tipologia seicentesca dell'allestimento dei simulacri da vestire, soprattutto mariani, che ben si prestavano a questa pratica, si ritrova in Sardegna anche per alcune immagini della Vergine dormiente, nel particolare decoro che arriva ad annullare completamente la figura in un ricco ornato, lasciando intravvedere solamente il volto, incorniciato in sontuose cornici come nell'*Assunta* della parrocchiale di Florinas o quella di Cargeghe [Fig.55]. La deperibilità dei tessuti e degli elementi d'ornato con probabilità ha portato alla sostituzione degli originali nel corso del tempo, rimanendo comunque fedeli a modelli iberici sei-settecenteschi.



Fig. 55 *B. V. Assunta*, manichino vestito, XVIII secolo, chiesa dell'Assunta, Florinas.

[280] M. G. MESSINA, scheda n° 19, *Madonna delle Meraviglie: base per statua della Madonna (perduta) ed i quattro evangelisti*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 129-132.

Ma tra tutte le figure che la Chiesa sarda del '600 promosse alla devozione dei fedeli primeggia quella dell'Immacolata Concezione della Vergine Maria, sotto il cui patrocinio fu posto l'intero Regno[281], come parte integrante della grandissima devozione spagnola verso questo mistero[282]. Già nel '500 la famiglia francescana sarda eresse un convento di Clarisse nel quartiere di Castello con annessa chiesa dedicata alla Purissima, in cui si riteneva fosse conservato un simulacro della Vergine, miracolosamente rinvenuto nella chiesa nel 1573. La scultura, oggi dispersa, era ancora presente alla fine del '800, quando lo Spano la descrive nella sua *Guida*[283], informandoci che l'immagine veniva portata in solenne processione dal Capitolo della Cattedrale, ogni 8 dicembre, a cui dovevano partecipare tutte le confraternite della città[284].

Nonostante la definizione dogmatica arrivò solo nel 1854, già dal '400 le costituzioni di Sisto IV (*Cum praeexcelsa*, 1477; *Grave Nimis*, 1483) avevano permesso di poter celebrare la devozione alla Purissima, che fu sostenuta con grande forza dall'ordine francescano, che ebbe nel suo *Doctor Subtilis*, Giovanni Duns Scoto (1265-1308), il teologo che fornì le basi per il sostegno alla tesi macolista[285].

Fu però nel Seicento iberico che si assistette ad una vera esaltazione del mistero dell'Immacolata, e la Sardegna, essendo un regno totalmente integrato nel grande impero di Spagna, partecipava attivamente alle perorazioni della Monarchia verso la Santa Sede,

---

[281] «*Et praecipeu sancti Saturnini equitis et martyris calaritani, dictae civitatis protectoris, nam tontum regnum est sub protectione Immaculatae Conceptionis Beatae Mariae Virginis et sancti Luciferi archiepiscopi calaritani et Sanctae Mariae ad Buonayre, que sanctuaria a canonicis custodiuntur, et magna populi devotione venerator*». ASV, Congregazione del Concilio, Relazioni, Cagliari, Vol. 168 A, c 144. Relatio ad limina presentata dall'arcivescovo Pietro de Vico nel 1663. Pubblicato in F. VIRDIS, *Gli Arcivescovi*…, cit., p. 295.

[282] J. GÁMEZ MARTÍN, *La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la edad moderna*, in *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios sobre Estremadura* (a cura di F. LORENZANA DE LA PUENTE, F. J. M.ASCOCÍBAR), Llerena (Badajoz) 2007, pp. 181-194.

[283] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 89. La storia archetettonica dell'edificio è stata studiata da A. SARI, F. SEGNI PULVIRENTI, *Architettura tardogotica e d'influsso*…, cit., p. 136. I due studiosi riportano il momento d'erezione della chiesa al 1554, seguendo quanto esposto dallo Spano nella sua Guisa (*Guida*…, cit., p. 184). Recentemente Ida Farci invece, attravero la lettura d'inediti documenti d'archivio, indica gli anni 1580-1591. I. FARCI, *Le chiese della Purissima e del santo Sepolcro di Cagliari. Nuova datazione su inediti d'archivio*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi*…, cit., pp. 1227-1254.
Nell'Archivio storico diocesano di Cagliari si conservano alcuni documenti utili per lo studio dell'insedimento: ASDC, Archivio Capitolare, Vol. 458, *Costituzioni ed altre scritture del Monastero della Purissima Concezione in Cagliari* (1590-1836); Vol. 459, *Registro di ammnistrazione dell'azienda del predetto Monastero* (1799-1808).

[284] È attestato sia per l'Arciconfraternita del Preziosissimo Sangue sotto l'invocazione di S. Lucia, sia per quella della Solitudine. APSE, Fondo Archivio dell'Arciconfraternita della SS.ma Trinità e del SS.mo sangue di Cristo sotto l'invocazione di S. Lucia, Vergine e Martire, *Inventario degli atti esistenti nell'archivio dell'Arciconfraternita di S. Lucia* (1856), n° 31, *Obbligo dell'Arciconfraternita d'intervenire alla processione della Purissima dell'8 dicembre con atto del 13 febbraio 1647. Non intervenendo paga reali 16 ogni volta per le usanze dei guardiani e obrieri davanti alla detta suora del detto monastero* […].

[285] S. DE FIORES, *Il dogma dell'Immacolata Concezione. Approccio storico-teologico dal Quattrocento al Settecento,* in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* (a cura di G. MORELLO, V. FRANCIA, R. FUSCO), Roma 2005, pp. 21-25.

affinché definisse dogmaticamente il privilegio di Maria[286]. Infatti, la questione andava ben oltre la semplice richiesta di un monarca cattolico di veder ufficialmente sancita una devozione ampiamente radicata nel popolo, che rispose con grande tumulto quando, nel 1613, a Siviglia il padre domenicano Domingo de Molina, predicò contro l'opinione immacolista. I disordini civili furono solo la scintilla che diede l'avvio all'azione politica e diplomatica della monarchia, che vedeva nell'Immacolata una questione di fondamentale importanza per un regno che aveva fatto di quella dottrina il paradigma della purezza della fede cattolica che, da sempre, la stessa monarchia aveva ricercato. Da parte sua Filippo III sentiva come proprio dovere di re cattolico far si che fosse definito dogmaticamete il mistero; vedendo in quel riconoscimento anche l'affermazione di una superiorità cattolica della monarchia iberica su tutte le altre monarchie d'Europa, e di conseguenza anche una superiorità politica[287]. Già alla fine del '500, proprio nella Spagna meridionale, si assistette a un'importante scoperta quando nel 1588 a Granada, durante la demolizione dell'antica torre della moschea, fu rinvenuta una cassetta di piombo contenente diverse reliquie datate al I sec d. C. La scoperta non fece che alimentare un'imponente campagna di scavo, che coinvolse anche il Monte Valpaiso dove, nel 1595, furono recuperati degli scritti su un supporto di piombo, i "*libros plumbeos*", fatti risalire anch'essi alla prima era cristiana. In essi si lesse chiaramente l'affermazione della credenza, già nei primi secoli del Cristianesimo, dell'immacolato concepimento della Vergine. Tale scoperta, sostenuta con forza dal vescovo di Granada don Pedro de Castro, che nel 1610 divenne arcivescovo di Siviglia, animò l'intera regione nel sostegno della dottrina, con l'istituzione di un processo canonico, pubblicato poi nell'opera *Relacion breve de las reliquias*[288] (prima edizione 1608), teso ad accertare l'autenticità della scoperta con l'intervento della Santa Sede, anche se da subito, l'erudito Cesare Baronio sostenne l'infondatezza storica dei documenti ritrovati[289]. Fu anche a seguito di queste scoperte che aumentò l'animosità popolare a Siviglia, fino ai disordini del 1613; che continuarono fino alla fine di luglio del 1616 quando Filippo III volle la costituzione di una *Junta* di prelati e teologi che elaborasse la documentazione a favore dell'Immacolata, da presentare al pontefice. Il sovrano diede l'incarico al benedettino Plácido de Tosantos di recarsi a Roma, ricevendo però una fredda accoglienza da parte di Paolo V, che non

[286] P. BROGGIO, *La teologia e la politica. Controversie dottrinali, Curia romana e Monarchia spagnola tra Cinque e Seicento*, Firenze 2009, pp. 144-182.
[287] A. PROSPERI, *L'Immacolata a Siviglia e la fondazione sacra della Monarchia Spagnola*, in «Studi Storici», anno 47, n° 2, 2006, pp. 481-510.
[288] *Relacion breve de las reliquias, que se hallaron en la ciudad de Granada en una torre antiquissima, y en las cavernas del monte Illipulitano de Valpparaiso cerca de la ciudad, sacado del processo, y averiguaciones, que cerca dello se hizieron*, Granada, en casa de la viuda de Sebastian de Mena, 1680.
[289] A. PROSPERI, *L'Immacolata a Siviglia*…, cit., pp. 493-496.

intendeva assecondare i desideri del monarca iberico, ottenendo soltanto che non si potesse affermare la concezione nel peccato della Vergine in atti pubblici, come sermoni o lezioni, con il decreto *Sanctissimus* del 12 settembre 1617[290]. In quello stesso settembre del 1617, Filippo III invitò l'arcivescovo di Cagliari, Desquivel, ad attivarsi affinché l'intera isola mostrasse pubblicamente la sua antica e consolidata devozione verso l'Immacolata[291], che ebbe una prima pubblica affermazione nella scelta che fece la nascente Università di Cagliari (1626) di porre l'Immacolata sul proprio gonfalone. Avvenne quindi che il 7 marzo 1632, in conclusione del parlamento presieduto dal Capitano Generale del Regno, il vescovo di Alghero Gaspar Prieto[292], i tre stamenti in rappresentanza dell'intero Regno, fecero voto di credere, insegnare e difendere la dottrina dell'Immacolata Concezione di Maria[293]. La cronaca di quel giorno ci è stata trasmessa

[290] Il sovrano Filippo III non demorse nel suo intento affinché venisse riconosciuta come verità di fede l'Immacolata Concezione di Maria, per questo dopo il fallimento della missione del Tosantos, pensò di inviare un altro prelato, e la scelta cadde su Francisco de Sosa, il quale però morì prima che la decisione fosse presa. Venne quindi nominato il vescovo di Cartagena, Antonio de Trejo y Paniagua, nuovo peroratore della causa, il quale partì per Roma il 22 novembre del 1618. Venne ricevuto dal Papa il 16 dicembre, portando avanti le trattative con la curia romana fino al mese di febbraio del 1619. Ma il pontefice Paolo V non demorse, licenziando il prelato. Tornato in patria però, il Trejo il 23 maggio del 1623 riunì un sinodo diocesano, nel quale decise di prestare solenne voto di difesa dell'Immacolata Concezione, nominando, il 24 novembre del 1624, l'Immacolata patrona della Cattedrale e della città e regno di Cartagena. Non si sono potute ritrovare le istruzioni che il sovrano presumibilmente diede ai diversi ambasciatori che avrebbero permesso una comprensione più approfondita delle sue intenzioni e del rapporto della monarchia con la Santa Sede. S. GIORDANO (a cura di), *Istruzioni di Filippo III ai suoi ambasciatori a Roma 1589-1621*, Roma 2006, p. 38 dell'introduzione, pp. 76-77.

[291] Il testo della lettere del Re Filippo III all'arcivescovo Desquivel già pubblicata in: G. PINNA, *Il culto dell'Immacolata in Sardegna*, Cagliari 1954, p. 68. «*Carta At. Original en 7 7.bre 1617 al Ar.po de Caller, ordenandole, que escriviese (como el ha havia hecho) a Su Santidad para que declarasse de fee el Misterio de la Purissima Concepcion.*
Al Muy R.do en X.po Padre Arçobispo de Caller de N.ro Cons. Muy R.do en X.po Padre Arçobispo de mi Cons. Deseando con particular curas que S. San. declare el soberano misterio de la purissima concep.on de n.ra Sen.ora y como en ella fue preservada de mancha de pecado original, que es la pia opinion, que a imitacion de los Serenissimos Reges mi predecessores en essa corona yo tengo, ho embiado para su solecitud a Roma el Maestro Fray Placido de Tosantos de la Orden de San Benito e la Congregacion de España mi predicador, con cartas para su S.d y mi embaxador significando quand desseado es en todos mis Regnos verlo definido, que el consuelo universal que ha de causar, y aun que las vivas razones que concurren para ello, hon de mover el animo de su S. hazerlo, serà muy importante para conseguirlo que entienda lo mismos por otras vias, y assai os encargo mucho que por v.ra parte representeis a su S. la devocion y afecto grande que vos y v.ros feligreses teneis de verlo determinado por fee, para que la aclamacion de todos oblique e su B.d a apressurar el passo, de manera que con la brevedad possible veamos logrado este contentamiento, pues para mi y toda la Xpianidad ha de ser de los mayores que en n.ros tiempos se pueden dessear. \\ Dais en Madrid a 7 7.bre MDCXVy\\ Yo el Rey».

[292] *Acta Curiarum Regni Sardiniae. Il Parlamento del Viceré Girolamo Pimentel marchese di Bayona e Gaspare Prieto presidente del Regno*, Vol. I, *Introduzione e Atti Parlamentari 1631-1632* (a cura di G. TORE), Sassari 2007, pp. 612-629. Documento n° 516, Giuramento del Regno a favore del dogma dell'Immacolata Concezione: «*Et adveniente die dominica intitulata septima mensis martii anno a Nativitate Domini 1632, at vottum et iuramentum Santissimae Virginis Mariae Conceptionis assignata* […] *lo haver de jurar y vottar de com la verdadera y natural conceptió de la Santissima Verge Maria, mare de Nuestre Señor, fonch linpia y santa, preservada de tota culpa y macha de pecat original, segons es estat demanat ed dit real general Parlament ab ambaxadas fetas per lo dits tres Staments* […]»; è pubblicato anche il sermone pronunciato dal Machin in quell'occasione. Sulla personalità del Capitono generale del Regno, il vescovo di Alghero, Gaspar Prieto si veda A. RUBINO, *I Mercedari in Sardegna*…, cit., pp. 320-322.

[293] Il testo del voto, tradotto in italiano, è presente in: D. FILIA, *La Sardegna cristiana*, Vol. II, Sassari 1913, pp. 287-289. Anche: P. MARTINI, *Storia Ecclesiastica di Sardegna*, Vol. II, Libro VIII, Cagliari 1840, pp. 388-394. Sulla questione se il voto del Regno di Sardegna fosse stato un voto di sangue o meno, cioè la difesa

dalla relazione di Francisco Carnicer[294] che ne descrive lo sfarzo, gli allestimenti effimeri, il preciso cerimoniale barocca dell'intera giornata, luci e musica e rappresentazioni teatrali. In una Piazza Palazzo interamente addobbata da archi di trionfo di fronde e fiori che ornavano anche le porte della Cattedrale e della casa di Città, sormontate dagli scudi del Re Filippo IV, del Governatore del Regno (Gaspar Prieto) e della Città. Nessuna immagine correda la relazione che ci ha lasciato il Carnicer, ma dalle sue parole si desume che l'addobbo non dovette essere dissimile da quello che veniva allestito nelle altre grandi città della penisola iberica, come ci è trasmesso dalle incisioni poste a correlazione della relazione per i solenni festeggiamenti per la canonizzazione di S. Ferdinando III a Siviglia (1671)[295] [Fig.56]. Fulcro dell'intera cerimonia fu, all'interno della Cattedrale, interamente addobbata con tappeti e broccati, l'altare maggiore, sul cui apice troneggiava una tela dell'Immacolata, davanti al quale fu letto il voto di giuramento, a cui seguì il solenne sermone dell'arcivescovo di Cagliari, Machin[296], in lode della Purissima. La tela in questione, eseguita presumibilmente in quello stesso 1632, difficilmente può essere quella oggi collocata nell'altare di S. Isidoro (conosciuta come *Madonna degli Stamenti*) eretto nel 1683, quale copia dell'*Immacolata* che il Maratta dipinse per la cappella de Sylva della chiesa di S. Isidoro a Roma, solamente tra il 1657 e il 1663[297]. Alla sera nella Piazza Palazzo fu allestito un grande spettacolo allegorico: un enorme dragone, simbolo del demonio che la Vergine schiaccia nel libro

---

della dottrina dell'Immacolata a costo della propria vita, come fu per altre città della Spagna, si veda l'articolato studio del De-Roma (DOMENICO AGOSTINO DE-ROMA, *Lezioni scritturali*, Vol. VI, Cagliari 1839, pp. 136-200). Sappiamo però che agli inizi del '700 il padre Juan Antonio Ibba non esitò ad affermare in un suo sermone che il voto fu fatto fino all'effusione del sangue. JUAN ANTONIO IBBA, *Examen del solemne voto que en Cortes Generales hizieron los sardos, con intervención de los tres Braços Eclesiastico, Militar, y Real, Jurando tener, defender, y enseñar la pureza de el primer instante de Maria, hasta verter la sangre de su Corazon y Venas* […], Cagliari 1705.

[294] FRANCISCO CARNICER, *Publico voto y Juramento, en favor de la purissima Concepcion de la Virgen Madre de Dios, Reyna, y Señora Nuestra, hecho por este devotissim Reyno de Cerdeña, el dia antes de concluir las Cortes, que fuè segundo Domingo de Quaresma, 7 de Março deste año 1632. Ponese el Sermon, que predicò el Illustriss. Y Reverendiss. Señor Don Fr. Ambrosio Machin, Arçobispo de Caller* […] *el dia que en ella se celebrò esta fiesta, y la que hizieron en la noche del mesmo dia los Señores Cavalleros de esta ciudad*, Cagliari 1632.

[295] FERNANDO DE LA TORRE FARFAN, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercere de Castilla y Leon*, Siviglia 1671. Per l'uso politico della figura del re Ferdinando III da parte della Monarchia iberica, che attraverso la sua canonizzazione veniva investita di una nuova sacralità, e di conseguenza dell'uso della festa di canonizzazione si veda: L. AMIGO VÁZQUEZ, *La apoteosis de la Monarquía Católica Hispánica. Fiestas por la canonizzazón de San Fernando en Valladolid (1617)*, in *La Declinación de la Monarquía Hispánica en el Siglo XVII* (a cura di J. ARANDA PÉREZ), Ciudad Real, 2002, pp. 189-206.

[296] AMBROSIO MACHIN, *Sermon predicado en Caller ed dia del voto y juramento que las Cortes hizieron, en nombre del Reyno, de defender la limpia Concepcion de Nuestra Señora, que fué el segundo domingo de Quaresma.* En la empresa del doctor Antonio Galcerin, Cagliari 1632. Per quanto riguarda la devozione all'Immacolata nell'oratorio sacra spagnola del XVII secolo si veda: M. A. BEL BRAVO, *La devoción inmaculista en la oratoria sagrada del siglo XVII*, in *La Inmaculada Concepción en España*…, cit., Vol. II, pp. 1315-1334.

[297] A. DALY, *S. Isidoro. Le chiese di Roma illustrate*, Roma 1971, pp. 23-28. Per una trattazione sull'opera si veda la nota 22 in M. G. SCANO NAITZA, *Marmorari e pittori*…, cit., p. 722.

dell'Apocalisse, pieno di fuochi d'artificio si scontrò con due uomini che cavalcavano due finti cavalli, venendo ad inscenare la lotta tra il Bene e il Male, che soccombe nel rogo e nello scoppio dei fuochi d'artificio[298]. Il voto fatto all'Immacolata accomunò Cagliari alle altre città del Regno, che in diversi tempi manifestarono la loro devozione alla Vergine con solenni festeggiamenti e proclamazione di voti in difesa della dottrina[299], traducendosi inoltre nella produzione di immagini, pitture e sculture, in esaltazione all'Immacolata.

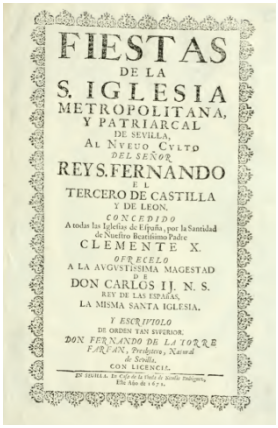

FIESTAS
DE LA
S. IGLESIA
METROPOLITANA,
Y PATRIARCAL
DE SEVILLA,
AL NVEVO CVLTO
DEL SEÑOR
REY S. FERNANDO
EL
TERCERO DE CASTILLA
Y DE LEON.
CONCEDIDO
A todas las Iglesias de España, por la Santidad
de Nuestro Beatissimo Padre
CLEMENTE X.
OFRECELO
A LA AVGVSTISSIMA MAGESTAD
DE
DON CARLOS II. N. S.
REY DE LAS ESPAÑAS,
LA MISMA SANTA IGLESIA.
Y ESCRIVIOLO
DE ORDEN TAN SVPERIOR,
DON FERNANDO DE LA TORRE
FARFAN, Presbitero, Natural
de Sevilla,
CON LICENCIA.



Fig. 56 Frontespizio e illustrazione interna con l'immagine della Cattedrale di Siviglia sontuosamente addobata del volume del Padre Fernando de la Torre Farfan, *Fiestas* […] *al nuevo Culto del Señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y Leon* […], Siviglia 1671.

[298] FRANCISCO CARNICER, *Publico voto y Juramento*..., cit., pp. 17-20. Per l'uso del fuoco, dell'artificio e della voltontà di meravigliore con l'arditezza delle invenzioni nella festa borocca si veda il contributo di: G. ANDRES, *Describir en el barroco, ut pictura rethorica. I, la fiesta de los fuegos en las relaciones extensas*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Univeristà di Cagliari», Nuova Serie XVI, Vol. LIII (1998), pp. 169-192.

[299] Si veda in particolare i diversi contributi presenti nel § II *Votos\Fiestas* del I Volume dell'opera: *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (a cura di F. J. CAMPOS, F. DE SEVILLA), Actas del simposium, 1\4-9-2006, Madrid 2005, pp. 327-592.

Se ben poco infatti, avevano ottenuto le azioni diplomatiche spagnole presso la Santa Sede, la produzione artistica promosse ancor di più l'elaborazione di un linguaggio fatto d'immagini che esaltasse il mistero, difendendone la verità. Nello stesso 1616, quando iniziarono le prime ambasciate a Roma, il pittore Juan de Roelas (1570-1625), dipinse probabilmente a Madrid, la sua *Allegoria dell'Immacolata* in cui su piani diversi tutto il cosmo rendeva onore al mistero della Vergine [Fig.57]. In basso tra il popolo sivigliano, che nel 1615 aveva difeso la dottrina con una grandiosa processione qui descritta, si erge una sorta di palma in cui trovano posto dei cartigli su cui sono scritti i nomi dei santi difensori dell'Immacolata su cui, in alto si staglia lo scudo di Filippo III. Se in basso è la "Gerusalemme terrena" a lodare la Vergine, in alto è la "Gerusalemme celeste" che manifesta la verità della sua pura concezione, attestata dai santi che recando in mano versi e cartigli esaltano la Vergine assisa al centro della composizione, su cui in alto, troneggia l'agnello mistico e la luce eterna di Dio[300]. La stessa concezione, in cui la forza comunicativa dell'immagine si articola attraverso riferimenti teologici ed esegetici si ritrova in un'altra tela, di quelli stessi anni (1633) che ostenta la verità della dottrina. Questa volta la tela è per una chiesa di Roma, nella città del papa che ancora negava la definizione dogmatica, realizzata per la chiesa iberica di S. Giacomo degli Spagnoli (oggi nella chiesa di N. S. di Monserrato, sempre a Roma) [Fig.58]. Attraverso quest'immagine lo stesso inviato reale Bernardo de Toro, che la commissionò a Louis Cousin (1606-1667), volle affermare la verità della dottrina, in cui la Vergine, nella forma che divenne canonica: sguardo basso, mani giunte, falce lunare crescente, si erge su una palma (riferimento allegorico al Cantico dei Cantici), quasi sorretta da S. Francesco. Valida metafora visiva del sostegno che la dottrina ebbe dai Francescani e dagli altri ordini (Certosini, Mercedari e Gesuiti) accanto a lui rappresentati, mentre gli stessi romani pontefici si inginocchiano a colei che schiaccia l'eresia nelle figure di Maometto, Lutero e Pelagio[301]. Da questo stesso ambiente iberico dovrebbe provenire la committenza di un'altra allegoria mariana immacolista, disegnata da Peter Paul Rubens tra il 1631 e il 1632 [Fig.59]. In essa si sottolinea però la difesa che la monarchia iberica ebbe in quel preciso momento, nella figura del re Filippo IV, nonché il sostengno sempre presente dall'ordine francescano emblematicamente rappresentato nella figura di S. Francesco che, in ginocchio, sostiene sulle spalle l'Immacolata, mentre a sinistra santi Francescani cacciano nell'inferno il diavolo immagine della menzogna e dell'eresia. Nel livello

[300] M. A. M. VILLÁN, *Alegoria de la Virgen Inmaculada*, in *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Catalogo*, Madrid 2010, pp. 196-197.
[301] M. CACHO, *Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)*, in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII* (a cura di J. L. COLOMER), Madrid 2003, pp. 415-426.

superiore la verità della dottrina è sostenuta dalle tre virtù teologali che avanzano verso la Vergine, difesa non solo da Filippo IV ma da tutti i suoi predecessori, che alla destra compaiono nelle figure di Filippo III, Filippo II e l'imperatore Carlo V.



Fig. 57 Juan de Roelas, *Allegoria dell'Immacolata*, olio su tela, 1616, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



Fig. 58 Louis Cousin, *Trionfo dell'Immacolata Concezione*, 1633, chiesa di N. S. di Monserrato, Roma.



Fig. 59 Peter Paul Rubens, *Allegoria francescana dell'Immacolata*, 1631-1632, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Fig. 60 Giovanni Carlone (attr.), *L'Immacolata tra i santi Andrea, Bonaventura, Antonio e Francesco*, olio su tela (1627-30), chiesa dei Cappuccini, Oristano.

L'Immacolata fu esaltata anche nell'isola, sostenuta soprattutto da Gesuiti e Francescani, come per i Cappuccini di Oristano che proprio nel momento della procalmazione del voto (1632) fecero realizzare la grande tela per l'altare maggiore della loro chiesa con l'*Immacolata venerata dai santi Andrea, Bonaventura, Antonio e Francesco* (1627-30) attribuita dalla Scano al pittore genovese Giovanni Carlone (1584-1630), nella quale la figura della Vergine si staglia possente su un cielo color oro tra una schiera di angeli che le fa da corona[302] [Fig.60]. Si diffuse la figura della Vergine con le mani giunte sulla falce di luna, in un sistema iconografico ricchissimo dal punto di vista teologico ed esegetico[303], che si concretizza nelle immagini delle litanie lauretane poste a coronamento della Purissima Vergine[304]. La scultura della parrocchia di S. Pietro di Suelli, datata giustamente agli inizi del XVII secolo[305], come quella più popolareggiante della parrocchiale di Serrenti [Fig. 63], anchessa siecentensca nella seplicità dell'intaglio, o ancora quella della chiesa del SS.mo Crocifisso di Galtellì [Fig.64], richiamano questo modello. Opere che riprendono lo stesso modulo compositivo iberico, già diffuso nel '500, come nella delicatissima *Immacolata* di Joan de Joanes (1507\10-1579) [Fig.61],

[302] M. G. SCANO, scheda 77, in *Pittura e scultura*…, cit., p. 105.
[303] M. F. PORCELLA, A. PASOLINI, *Fondamenti teologici dell'Immacolata e alcune esemplificazioni nell'arte sarda*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Vol. 10, 2002, pp. 213-259.
[304] V. FRANCIA, *L'Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico*, in *Una donna vestita*…, cit., pp. 33-39.
[305] S. MURGIA, *Suelli: nell'arte il segno della devozione*, Dolianova 2003, p. 45.

eseguita tra il 1535 e il 1540, e successivamente definito teoricamente dal Pacheco[306] , che egli stesso attuò nella sua *Immacolata venerata da Miguel Cid* per la Cattedrale di Siviglia [Fig.62]. Così anche nella scultura iberica tra la metà del '500 e soprattutto per il '600, di cui si possono citare le numerose varianti scolpite del Montañez[307], la cui più famosa rimane la "Cieguecita" della Cattedrale di Siviglia (1628), e di Alonso Cano, ad esempio nella sua *Purissima Concezione* della Cattedrale di Granada[308], e nelle numerose variati sul tema dell'arte spagnola[309]. In pittura nelle opere dello Zurbarán, come appare nella tela del Museo del Prado di Madrid degli anni 1630-35, nel candore della Vergine quasi bambina che ritroviamo, nuovamente in Sardegna, anche nella tela della casa rettorale di Ploaghe [Fig.66], opera del "Maestro del Capitolo"[310], che denuncia la consonanza cal modulo compositivo e formale elaborato da Guido Reni nella sua *Immacolata* oggi al Metropolitan Museum of Art di New York (1627)[311] [Fig.65].

[306] FRANCISCO PACHECO, *Arte de la pintura su antiguidad y grandezas*, Siviglia 1649, pp. 481-483.
[307] M. GÓMEZ MORENO, *La grande epoca della scultura spagnola*, Milano 1960, pp. 53-54.
[308] A. MORENO GARRIDO, *Alonso Cano y las fuentes grabadas: a proposito de las Inmaculadas de la Catedral de Granada*, in *Symposium Internacional Alonso Cano y su Época* (Granada, 14-17 febrero de 2002), Granada 2002, pp. 669-675.
[309] M. LEVI D'ANCONA, *The iconography of Immaculate Concepcion in the Middle Ages and early Renaissance*, New York, 1957; S. STRATTON, *La Inmaculada Concepcion en el arte español*, in «Cuadernos de arte e iconografia», Tomo I-II, 1988, pp. 3-128. Si veda anche: M. MORETTI, *La "Concezione" di Maria in Spagna: profili storici e iconografici*, in *Una donna vestita*…, cit., pp. 79-89; A. ANSELMI, *"Tota pulcra es amica mea et macula non est in te". La Spagna e l'Immacolata a Roma*, in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna* (a cura di A. ANSELMI), Roma 2008, pp. 239-300.
[310] Maria Grazia Scano Naitza avanza l'ipotesi di poter individuare nel cosidetto "Maestro del Capitolo" il pittore siciliano Giovanni Fulco. L'attribuzione si fonda su un documento rogato il 5 febbraio 1649, con il quale il gesuita cagliaritano Giovanni Battista Olives commissionava al Fulco dodici dipinti raffiguranti delle sante delle stesse misure, e come visto dello stesso tema, delle tele attribuite al Maestro del Capitolo della Cattedrale di Cagliari e dell'*Immacolata* di Ploaghe. La dispersione delle tele può essere ricondotta proprio al fatto che essendo proprietà gesuitica, con la sopressione dell'Ordine nel 1773, le tele andarono all'asta. M. G. SCANO, *Marmorari e pittori*…., cit., 86-108.
[311] H. HIBBARD, *Guido Reni's Painting of the Immacultate Concepction*, in «Museum of Art Bulletin», New Series, Vol. 28. n°1 (1969), pp. 18-32.



Fig. 61 Joan de Joanes, *Immacolata*, olio su tavola, 1535-40, Fondazione Banco Santander, Madrid.



Fig. 62 Francisco Pacheco, *Immacolata venerata da Miguel Ciad*, Cattedrale, Siviglia.





A sinistra: Fig. 63 *Immacolata*, legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, chiesa dell'Immacolata, Serrenti.

A destra: Fig. 64 *Immacolata*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa del SS.mo Crocifisso, Galtellì.



Fig. 65 Guido Reni, *Immacolata*, olio su tela, 1627, Metropolitan Museum of Art, New York.



Fig. 66 Maestro del Capitolo, *Purrisima*, olio su tela, metà del XVII secolo, Casa Rettorale, Ploaghe.





Fig. 67 Domenico di Venuta, *Immacolata*, legno intagliato e policromato, 1734, Cattedrale, Oristano.

Questo modulo compisitivo proprio dell'iconografia dell'Immacolata rimarrà costatente per tutto il XVII e XVIII secolo, testimoniato da tutta una serie di sculture ligne che per il XVIII secolo manifestano la continua richiesta di opere soprattutto dal napoletano, che permisero la prenseza nell'isola di pezzi di grande rafinatezza come l'*Immacolota* firmata e datata Domenico di Venuta, 1734 della cappella dei Canonici della Cattedrale di Oristano [Fig.67], ancora inedita agli studi. Sinuosa nella postura e delicata nell'intaglio del dolicissimo viso si avvicina a tutta una serie di simulacri devozionali presenti

nell'isola, come quello della parrocchiale di Barumini o quello delle Cappuccine di Cagliari, e altri ancora che meriterebbero uno studio specifico.

In questa stessa forma appare l'*Immacolata* che accompagna la preghiera che il Consiglio Civico di Cagliari recitava prima di ogni seduta [Fig. 68], che stilisticamente non può essere riferita alla data presente sul bordo inferiore dell'immagine. La lettura della data appare problematica, anche se a mio avviso dovrebbe essere quella del 1567, da riferirsi al momento in cui la città fu posta sotto la protezione della Vergine: "*1567 se tomó por patrona de esta ciudad*", anche se l'anno non può essere incluso nell'espiscopato del Machin (1627-1640), menzionato nella scritta. L'immagine della Vergine fu eseguita forse in quel lasso di tempo e rinnovata presumibilmte da Sebastiano Scaleta[312] nel 1746, anno che compare accanto allo stemma della citttà che reca ancora i pali d'aragona, modificati solo nel 1766, con l'introduzione al loro posto della croce sabauda con diploma del re Carlo Emanule III[313]. L'attribuzione allo Scaleta deriva dal confronto con l'immagine della Vergine posta nel coronamento del grande retablo maggiore della chiesa della Purissima (il cui incasamento fu commissionato nel 1744) [Fig.69]. Ritroviamo la stessa torsione del busto verso sinistra, lo sguardo basso, l'identico modo in cui il serpente si dispone sulla falce di luna su cui la Vergine poggi i piedi, in questo caso però il movimento della figura è più accentuato[314].

[312] M. G. SCANO, *Marmorari e pittori*…, cit., pp. 86-108.

[313] L. D'ARIENZO, *Un emblema per la città: le vicende dello stemma di Cagliari dai pisani ai Savoia*, in «Almanacco di Cagliari», n° 19 (1984), [s. p.].

[314] L'iconografia della Vergine Immacolata conserva anche per il XVIII secolo la composizione formale del secolo precedente venendo però ad accentuarne il senso di dinamismo e di movimento nello spazio, in cui gesti ed espressioni si caratterizzano per una resa emozionale maggiore e intrisi di pathos. Su questa linea vengono sviluppate le diverse sculture prodotte nel meridione d'Italia, legate soprattutto alla produzione di Giacomo Colombo, i cui caratteri sopra descritti si ritrovano nelle sue *Immacolate* di Ostuni (chiesa del monastero delle Benedettine, firmata e datata 1719, e per confronto quella della chiesa di S. Francesco di Assisi), quella del Museo di Bellas Artes di Bilbao, firmata e datata al 1719. Ancora in quella di Pietro Patalano (documentata nel 1737) della chiesa Matrice di Montesanto salentino, o le numerose varianti prodotte dalla cultura napoletana del tempo, come nella splendida *Immacolata*, di scultore anonimo napoletano del XVII secolo della parrocchia dell'Assunta della cittadina di Cirella, piccola frazione del comune di Platì, in provincia di Reggio Calabria. Si veda: I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo*…, cit., pp. 181-185; A. DI LUSTRO, *Gli scultori Gaetano Patalano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli 1943, p. 55; G. O. OLIVA(a cura di), *Tota Pulchra. L'immacolata nella scultura lignea degli artisti meridionali dal XVII al XX secolo presente nel territorio della Diocesi nel 150° anniversario della proclamazione del dogma*, Catanzaro 2012, pp. 86-87.



Fig. 68 Sebastiano Scaleta (intervento), *Immacolata*, tavola dipinta, Archivio storico comunale, Cagliari. (sotto) particolare della scritta.



Fig. 69 Sebastiano Scaleta (attr.), *Immacolata*, particolare del retablo maggiore, chiesa della Purissima, Cagliari.



Tornando alla storia del dogma, alla morte di Filippo III (1621) la questione non aveva ottenuto nessuna definizione dalla Santa Sede, anzi nel 1627 l'Inquisizione aveva promulgato un divieto restrittivo nell'uso del termine Immacolata in riferimento alla Vergine, che venne cancellato solo nel 1661 con la bolla di Alessandro VII, *Sollicitudo omnium Ecclesiarum*. Una svolta decisiva arrivò solo dopo che il nuovo sovrano, Filippo IV, creò una nuova *Junta Real* nel 1647, affinché, ancor di più che in precedenza, si lavorasse per la difesa della dottrina immacolista. A seguito delle perorazioni del sovrano, il pontefice Innocenzo X, con il breve *In his per quae Beatissime Virginis* (10 novembre 1644), elevò a festa di precetto l'Immacolata nei territori del regno di Spagna, per questo Filippo IV invitò con apposita lettera l'arcivescovo di Cagliari affinché nel Regno venisse

celebrata la festa con officio e messa di seconda classe con ottava, facendola diventare una delle ricorrenze più importanti di tutto l'isola[315].

La questione sull'Immacolata trovò una svolta decisiva con il papato di Alessandro VII che nel 1661, con la costituzione *Sollicitudo omnium Ecclesiarum* definì in maniera più precisa la dottrina dell'Immacolata, orientando la Chiesa verso un'accettazione ufficiale della devozione[316]. Ma già prima, in Sardegna, il culto era talmente radicato, che fu istituito un ulteriore solenne ottavario in onore dell'Immacolata, che iniziava il giovedì di Settuagesima, celebrato con sicurezza nel 1673[317], il cui costo di realizzazione doveva essere così esorbitante da doversi celebrare ad anni alterni tra le cattedrali di Cagliari e di Sassari, e per il quale il re, Carlo II, concesse che l'imposta straordinaria di due denari per ogni starello di granaglie, per ogni cantaro di farine, paste e biscotto che si esportavano nell'anno, fosse devoluta per l'ottavario[318].

[315] ASDC, Archivio del Capitolo, Vol. 166, Carte reali ecc., n° 56, *Avendo sua Maestà mosso dalla sua devozione al Purissimo Mistero della Inmaculada Concepcion, chiesto ed ottenuto da Sua Santità un breve, col quale manda se reze el oficio, y celebre Misa de este Santo Misterio con Octava de precepto en la Universal Iglesia doble de segunda Clase, ne trasmette una copia al Capitolo, allo scopo di porre in esecuzione il precetto. Madrid 3 settembre 1645*.

[316] CXVII, Innovatio Constitutionum, et Decretorum in favorem sententiae afferentis, anima Beatae Mariae Virgini in sui creatione et in corpus infusione à peccato originali praeservata fuisse, editorum, in ANGELO A LANTUSCA, JOANNE PAULO A ROMA, *Magnum Bullarium romanum ab Urbanus VIII usque ad s.n.d. Clementem X, opus absolutissimum*, Tomo V, Lugduni, 1697, pp. 346-348.

[317] La data d'istituzione dell'ottavario non è stata recuperata. Ogni giorno veniva recitata la messa votiva *Ut in festo Conceptionis*, con predica sullo stesso argomento, il primo giorno presieduto dall'arcivescovo, come l'ultimo con solenne benedizione eucaristica, preceduta dalle SS. Quarantore. Il Pinna suppone che l'ottavario fosse stato celebrato per la prima volta dopo la fine dell'epidemia di peste del 1652-1657 (G. PINNA, *Il culto*…, cit., 28-29). È certo che nel 1673 veniva già celebrato per il fatto che ci è pervenuto uno dei sermoni pronunciato durante l'ottavario: PEDRO ANDRÉS DE ACORRÁ, *Oracion Evangelica de la Purissima Concepción de Maria Santissima Señora Nuestra. Dijo el Rev. P. Lector F. Pedro Andres de Acorra, Comissario y Visitador General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, redencion de Cautivos en el Reino de Cerdeñza, En la Sumptuosa Octava, que suele todos los años ofreccer el dicho Reyno al primer instante de la Concecion tan pura*, Cagliari 1673. All'ottavario partecipava, quando spettava a Cagliari, l'intero Capitolo della Cattedrale, per decreto dell'Arcivescovo Sobre Casas, in data 8 febbraio 1691. ASDC, Archivio Capitolare, Vol. 174, n° 18, *Copia del resumen de algunas noticias antiguas importantes, extradidos de los libros el Archivio de la Cathedral Iglesia Calaritana por el Rverendo Beneficiado Salvador Lochy Sylva, otro de los Archivos de dicha Iglesia Cathedral en el año 1790*, dove si legge: "*En el libro antiguo, donde está apuntanda la Fiesta, y Octavario de la Purissima, se halla el Decreto del Arzobispo Sobre Casas, de la data 8 febbraio 1691, en que concede al Cabild la atendencia de dicha Fiesta, y octavario quando toca a Caller*".

[318] ASDC, Archivio Capitolare, Vol. 460, *Scritture diverse riguardanti la festività ed ottavario da celebrarsi alternativamente dai capitoli delle cattedrali di Cagliari e Sassari in onore della Purissima Concezione di Maria Vergine 1765-1891* (volume non consultabile perché scomparso).

II. 7 *Devozione e festa per i nuovi santi canonizzati nel XVII e XVIII secolo*

Nel XVII secolo crebbe sempre più l'importanza conferita al momento della canonizzazione, con un preciso rituale codificato al tempo di Urbano VIII (1623-1644), che implicò, in consonanza al gusto barocco del tempo, uno straordinario sforzo nel celebrare in maniera più solenne possibile il nuovo santo. Già alla fine del '500 però, la bolla di Sisto V *Immense aeterne* Dei, del 22 gennaio 1588, portò alla creazione di quindici congregazioni cardinalizie di cui l'ultima, quella della Congregazione dei riti era deputata tra l'altro all'esame delle istanze presentate alla Santa Sede per la riconoscenza della santità di un servo di Dio. Se infatti fino a quel momento il processo che portava alla beatificazione e alla canonizzazione non aveva un preciso inter, ora la questione passava completamente sotto il controllo del papa, l'unico che ne avrebbe potuto autorizzare il culto, ancor di più dopo le disposizioni di Urbano VIII, con la pubblicazione del breve *Coelestis Hiersusalem cives*, e le successive disposizioni di Alessandro VII (1655-1667). L'accentramento delle facoltà pontificie in materia di beatificazione e canonizzazione fece della Roma papale del XVII secolo il luogo di un rito solenne che implicava non solo esigenze spirituali ma anche politiche e diplomatiche[319]. Le spese per tali celebrazioni potevano essere esorbitanti, e la voce più importante riguardava l'allestimento del "teatro", ossia una struttura effimera di legno, decorata con teli e drappi, in cui trovavano degna collocazione le immagini dipinti o scolpite del nuovo santo, da allestire all'interno della Basilica di S. Pietro, in cui il pontefice avrebbe celebrato il rito[320]. Solitamente erano i promotori delle cause di canonizzazione che si facevano carico di queste importanti opere. Ordini religiosi, grandi e ricche famiglie, come quella fiorentina dei Corsini per la canonizzazione di S. Andrea Corsini (1629), o intere nazioni, come fu per la Monarchia spagnola che finanziò la

[319] G. PAPA, *La Cause di canonizzazione nel Primo Periodo della Congregazione dei Riti (1588-1634)*, Città del Vaticano 2001, pp. 218-242.

[320] V. CASALE, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle beatificazioni e canonizzazioni nel Seicento*, Torino 2011, pp. 29-87. Si vedano inoltre i vari contributi di C. VICENT-CASSY, *Quand les reines étaient saintes. La canonisation de sainte Elisabeth de Portugal (1271-1336) et la Monarchie espagnole au XVIIe siècle*, in «Faces de Eva», n° 7 (2002), pp. 127-144; ID, «*"Sangre real, raríssima hermosura…": la santidad coronada en la España de los Austrias menores*», in *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro. Actas del coloquio (Toulouse, 10-12 de octubre de 2002)*, Universidad de Navarra, Biblioteca Áurea Hispánica (34), pp. 1127-1150; ID, «*Los santos, la poesía y la patria. Fiestas de beatificación y de canonización en España en el primer tercio del siglo XVII*», in «Revista de historia Jerónimo Zurita», n° 85 (2010), pp. 39-67; ID, *Las fiestas de canonización en la España del siglo XVII, polifonía de la santidad monárquica*, in *Iglesia memorable: crónicas, historias, escritos ... a mayor gloria. Siglos XVI-XVIII* (a cura di A. AITENZA LÓPEZ), Madrid 2012, pp. 49-167.

canonizzazione di S. Isidoro l'agricoltore, nel 1622[321], che oltre ad allestire il teatro in S. Pietro, promosse solenni festeggiamenti nelle proprie chiese a Roma e in madre patria. Così anche le famiglie religiose non erano da meno quando si celebrava la gloria di un proprio santo, come per la famiglia francescana che nel convento di S. Mauro venerava S. Rosa da Viterbo, il cui simulacro era ritenuto miracoloso almeno dal 1743[322], anche se già prima (1738) si celebrava un solenne novenario alla *prodigiosa y Serafica S.ta Rosa de Viterbo*[323] [Fig.70].



Fig. 70 *S. Rosa da Viterbo*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Mauro, Cagliari.

Così l'ordine dei Gesuiti celebrò la canonizzazione di S. Ignazio e S. Francesco Saverio del 1622 con solenni riti, la cui relazione manoscritta è stata recentemente studiata da Tonina Paba (2014)[324]. Sono giunti a noi anche diversi sermoni pronunciati per i due santi, stampati nel 1623; sia quello di Sassari prinunciato dal vesco di Ales-Terralba,

[321] A. ANSELMI, *Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)*, in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII* (a cura di J. L. COLOMER), Madrid 2003, pp. 221-246.
[322] DAMIAN CORNEJO, *Vida portentosa de la esclarecida Virgen Santa Rosa de Viterbo, de la venerable Orden tercero de Penitencia. Cuyo milagroso simulacro se venera en el Combento de san Mauro Martir de los Religiosos Observantes Franciscanos de esta Ciudad de Caller, y Reyno de Sardeña*, Cagliari 1743.
[323] *Novenario de la prodigiosa y Serafica Vergine Santa Rosa de Viterbo de la terzera orden del S. P. S. Francisco. Hazese dos veces todos los años en el Combento de San Mauro de PP. Observantes, para spiritual consuleo de sus Devotos. La primera el dia siete de Março, y la segunda el dia tres de 7bre, vigilias de las Fiestas de la Santa*, Cagliari 1738.
[324] T. PABA, *Feste di canonizzazione nella Sardegna spagnola*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi*…, cit., pp. 1077-1093.

Gavino Manconi, sia ad Alghero dal vescovo Machin[325]. Dello stesso presule ci è giunto anche il sermone pronunciato ad Alghero, l'anno seguente, per la festa di beatificazione di S. Francesco de Borja[326]. Alcuni riferimenti archivistici ci permettono di capire ancor di più la grandisosità delle celebrazioni. Sappiamo che per i solenni festeggiamenti per la canonizzazione dei santi Ignazio e Francesco Saverio furono organizzate a Sassari sfilate allegoriche con le figure di Marte e Venere che si congratulavano con S. Ignazio, inoltre fu messa in scena la commedia *La santidad escondida y descubierta*, con l'allestimento nella chiesa di Gesù e Maria di un grandioso apparato effimero. Nel mezzo della chiesa fu costruito un grandioso teatro, con una grande struttura, nel fondo verso l'ingresso principale vi era una sorta di "bocca dell'inferno" con numerosi artifici tecnici, mentre nel lato opposto, verso il pulpito, un grande globo poteva muoversi in diverse posizioni[327].

L'ordine gesuitico volle esaltare anche i propri martiri della fine del XVI secolo, testimoni della fede nelle lontane terre di missione[328]. Poco successiva alla data di betificazione del padre gesuita Paolo Miki e dei suoi compagni martiri, avvenuta nel 1627, dev'essere ricondotta l'esecuzione delle grandi tela che gli ritraggono, una nella chiesa di S. Giuseppe di Sassari (dalla cappella dell'Università di fondazione gesuitica)[329] [Fig.71], l'altra nella chiesa gesuitica di S. Michele ad Alghero[330]. Nella tela di Sassari il santo, rappresentato con due compagni, reca in mano la croce su cui fu crocifisso mentre, in alto, la Sacra Famiglia porge ai tre la corona della santità. L'opera viene attribuita al pittore gesuita Giovanni Bilevelt (presente a Sassari dal 1611 al 1652) per l'affinità stilistica con l'opera che a lui viene riferita dalla *Visione di S. Ignazio alla Storta* (1625), della chiesa ex gesuitica di S. Caterina della stessa città[331]. Identica, nella composizione e nello stile, è la tela della chiesa di Alghero, presumibilmente opera dello stesso Bilevelt o della sua cerchia di pittori. Nella stessa chiesa di S. Michele di Alghero è presente

[325] Per la festa celebrata ad Alghero ci è giunto a stampa il sermone pronuciato dal vescovo Ambrogio Machin. AMBROGIO MACHIN, *Sermon predicado en la Fiesta de la Canonizacion de S. Ignacio de Loyola y S. Franc. Xaverio*, Cagliari 1623. Per la festa di Sassari il servone fu pronuciato dal vescovo Gavino Manconi della diocesi di Ales-Terralba GAVINO MANCONI, *Sermon predicado en la Fiesta de la Canonizacion de S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier. Por el illustris Señor D. Gavino Manconi, Obispo de Ales y Terralba. En la Iglesia de la casa professa de la Campañia de Iesus, en la Ciudad de Sácer* […]. Sassari 1623.

[326] AMBROGIO MACHIN, *Sermon en la beatificacion de S. Francisco Borja* [...], Sassari, 1624.

[327] R. TURTAS, *Appunti sull'attività teatrale nei collegi gesuitici sardi nei secoli XVI e XVII*, in *Arte e cultura del '600 e del '700*…, cit., pp. 157-172. Già nel 1578 per l'arrivo del nuovo Capitano Generale del regno di Sardegna, don Michele de Moncada (1578-1584), i Gesuiti misero in scena le gesta del martire Efisio, della durata di quasi quattro ore.

[328] Per l'attività missionaria dei Gesuiti sardi si veda: R. TURTAS, *Gesuiti sardi in terra di missione tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino di Studi Sardi», n° 2 (2009), pp. 49-88.

[329] A. SARI, *Arcidiocesi di Sassari*…, cit., Tomo I, p. 185.

[330] A. SERRA, *Museo di Arte Sacra di Alghero. Catalogo*, Sestu 2000, pp. 116-118.

[331] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 42-43.

un'altra grande tela, eseguita intorno al 1691[332], che rappresenta un momento della vita di S. Teresa d'Avila, ma legato ai martiri gesuiti [Fig.72]. L'opera descrive Teresa che in una visione spirituale vide il martirio del padre gesuita Ignazio de Azevedo e dei sui trentanove compagni (uno dei quali era cugino della santa, il padre Francisco Pérez de Godoy), quando, nel 1570 presso le isole Canarie, mentre navigavano verso il Brasile, furono catturati e massacrati da una flotta di pirati luterani francesi. La Santa reca sul capo le parole con le quali descrisse la visione al suo confessore, il padre Baltasar Alvarez: "*Vilos en el Cielo con vanderas blancas en las manos*"[333], mentre i beati già godono della gloria del Paradiso, nella parte alta della scena con le loro bianche bandiere nelle mani. L'ordine esaltava così i propri martiri, nonostante il culto ufficiale fu sancitò solo nel 1845, quando Pio IX ne approvò la celebrazione fissandola al 15 luglio. Nonostante questo ancora nel '700 i gesuiti sardi diffusero la devozione al Beato Ignazio di Azevedo facendo stampare a Sassari, nel 1745, la relazione sulle geste della sua vita e del suo martirio scritta dal gesuita Julio César Cordara[334].

[332] A. SERRA, *Museo d'Arte Sacra*…, cit., p. 118.

[333] «*De la compañia de Iesus, tambien tuvo revelaciones admirables. De todo ella en comun, dize la Santa, segun el orginal que se guarda en el Escurial, manuscripto: "De los de la Orden de este Padre, que es la Compañia de Iesu, y de toda la Orden junta, he visto grandes cosas. Vilos en el Cielo con vanderas blancas en las manos algunas vezes, y como digo atras cosas de grande admiracion, y assi tengo esta Orden en gran veneracion* […]»; in JOSEPH DE SANTA TERESA, *Flores del Carmelo: Vidas de los Santos de Nuestra Señora del Carmen, que reza su Religion, assi en comun, como en particulares Conventos*, Madrid 1678, p. 487.

[334] JULIO CÉSAR CORDARA, *Breve relación de la vida, y martirio del V. P. Ignacio de Azevedo, que muriò à manos de los herejes con ontro treinta y nueve de la Compania de Jesús* […], Sassari 1745; in T. PABA (a cura di) *Relaciones de sucesos*…, cit., pp. 154-155; pp. 192-193. Nella celebrazione dell'ordine gesuitico, e in particolare dei Gesuiti sardi, va citata anche l'opera del padre gesutia, originario d'Iglesias, Antonio Maccioni (1672-1753) *La siete estrellas de la mano de Jesùs. Tratado historico de las admirables vidas, y resplendores de virtudes de siete varones ilustres de la Compañia de Jesùs, naturales de Cerdeña*, Cordoba 1732. L'opera racconta la vita e le gesta di sette missionari Gesuiti sardi inviati in Paraguay, ossia il p. Bernardino Tolo (+ 1666), p. Luca Quesa (+1670), p. Juan Antonio Manquiano (+1670), p. Miguel Angelo Serra, Juan Antonio Solinas, José Tolo (+1717) e il p. Juan José Guillelmo (+1716). Il testo è stato pubblicato con apparato critico in ANTONIO MACCIONI, *Las sieye estrellas de la mano de Jesùs* (a cura di T. DEONETTE, S. PILIA), Cagliari 2008.



Fig. 71 Giovanni Bilevelt (attr.), *S. Palo Miki e compagni martiri*, olio su tela, metà del XVII secolo, chiesa di S. Giuseppe, Sassari.



Fig. 72 *Visione di S. Teresa d'Avila*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Michele, Alghero.

Ancora, se le relazioni non sono giunte fino a noi, si celebrarono solenni feste di canonizzazione anche per S. Caterina di Bologna (canonizzata nel 1712), presso il convento di S. Lucia, nel 1713, di cui ci rimane solo il sermone[335]; altrettanto per la canonizzazione di S. Felice di Cantalice, che fu festeggiata dal convento dei Cappuccini di Cagliari il 13 novembre del 1712[336]. Inoltre la dimensione della festa barocca in onore dei nuovi canonizzati doveva essere ben conosciuta anche in Sardegna, attestata dalle numerose relazioni di festeggiamenti per la beatificazione o canonizzazione di alcuni santi del XVII e XVIII secolo celebrate nelle più importanti città della Spagna, tutt'oggi conservate nella Biblioteca Universitaria di Cagliari e in quella di Sassari[337].

L'esempio di come la città di Cagliari fosse, non meno delle altre grandi capitali del Regno, completamente inserita nella dimensione barocca della festa[338] ci viene offerto dalla relazione anonima, ancora inedita, che descrive i solenni festeggiamenti che si

[335] SEBASTIANO DIANA Y CAPAY, *Sermon de la canonizacion de S. Catalina de Boloña. Predicado por el M. R. P. Fr. Sebastian Diana, y Capay* […]. *En la solemnissima fiesta, que celebrò el Religiosisimo Monasterio de santa Lucia, á los 25 de Junio, Domingo tercero despues de Pentecostes*, el año 1713.

[336] JUAN LEONARDO SANNA, *Oración panegirica de S. Felix de Cantalicio. Que en el dia primero del octavario, que dedicaron à su solemne canonizacion los RR. PP. Capuchinos de la ciudad de Caller* [...]. *En la santa primacial iglesia calaritana. El dia 13 de noviembre 1712*, Cagliari 1712.

[337] Per i testi in questione vedi Appendice I.

[338] G. LEDDA, *Per una lettura della festa religiosa barocca*, in *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma 1990, pp. 277-291.

svolsero in città tra il 20 e il 21 settembre del 1727 in onore della canonizzazione della santa domenicana Agnese da Montepulciano[339]. La notizia della canonizzazione della santa, avvenuta in S. Pietro il 10 dicembre 1726, indusse la comunità domenicana di Cagliari ad esprimere la grande gioia organizzando solenni festeggiamenti per il settembre dell'anno successivo, in cui la parola, predicata e poetica, quanto l'immagine, sia devozionale che narrativa, si unirono all'uso di luminarie, decorazioni effimere, musiche e fuochi d'artificio in una grandiosa macchina barocca, che fece della città un grandissimo teatro, in cui si rappresentò l'apoteosi della nuova canonizzata. Il 20 settembre, vigilia della festa, la chiesa e il chiostro di S. Domenico era sovrabbondantemente adornati, e alle messe del vespro seguirono fuochi d'artificio, in una città che era completamente illuminata a giorno da luminarie e fuochi. Il giorno della festa, il 21, l'azione scenica si riversò nelle strade della città, in una solenne processione che richiamava quelle di primo Seicento descritte dall'Esquirro, in cui parteciparono ogni gremio, confraternita e famiglia religiosa cittadina: «*Cada una llevava una Sancta, ò Sancto de su Religion; pero tan ricamente adornado, que si se descriviera con individuacion, lo que la devocion colocò en aquellos sanctos simulacros, se ofendiera su primor, y se agraviara su aliño, por no poderse declarar con toda propriedad toda su riqueza, y arte*». Veniva poi un grande stendardo, nel quale era dipinta l'immagine della Santa, seguiva tutta la nobiltà della città, le parrocchie e il Capitolo della Cattedrale. Infine il simulacro di S. Agnese, fatto arrivare da Napoli, oggi scomparaso, ma che non doveva essere molto dissimile da quello conservato a Siviglia, nella chiesa di S. Maria Maddalena [Fig.73], che il cronista ci descrive con dovizia di particolari. Doveva essere una scultura a manichino, di cui solo le mani e il viso erano intagliati e policromati, mentre le vesti erano confezzionate con ricchi tessuti, secondo i colori dell'Ordine. Il manto e il velo nero che le copriva il capo erano guarniti con piccole croci d'argento, in riferimento alla particolare iconografia della santa[340], mentre l'abito bianco era così

[339] *Sagrados cultos, solemnes fiestas celebradas en el real convento de S. Domingo de la ciudad de Caller, por la solemne canonizacion de la inocentissima virgen Santa Ignes de la sagrada orden de predicatores. Scalas à la luz con los sermones, que en su octavario se predicaron, el mesmo convento de Santo Domingo*, Cagliari 1728. Lo stesso convento di S. Domenico aveva organizzato poco meno di cinque anni prima i solenni festeggiamenti per la canonizzazione di S. Pio V, la cui relazione ci è pervenuta opera di JUAN LEONARDO SANNA, *Festivos cultos, publicos aplausos y oraciones panegiricas en la canonizacion del pontefice sumo, optimo, maximo, S. Pio papa V. Consagrado solennemente a sus aras por el real convento de Santo Domingo de la ciudad de Caller, desde el dia 13 hasta el de 21 de mes de octubre 1712*, Cagliari 1714. Ci è giunta anche la relazione del 1732 dei solenni festeggiamenti per la beatificazione di Caterina de Ricci, beatificata a Roma il 23 novembre dello stesso anno. La relazione anonima, *El esmero de la divina omnipotencia el assombro de la naturaleza el centro del divino amor vivo theatro de la Passion de Christo y su favorecida esposa la extatica, y contemplativa Virgen B. Catalina de Iesus por otro nombre de Riccis, de la sagrada Orden de Predicadores*, Cagliari 1733.

[340] D. VAOLORI, voce *Agnese da Montepulcinao*, in BSS, Vol. I, Città del Vaticano 1961, pp. 375-381. A Cagliari si conserva anche una vita della Santa scritta dal padre domenicano DIEGO MAS, *Historia de la vida y*

adorno di ori che sembrava «*una sola pieça de oro labrado à mil maravillas*», composto da gioielli, catene d'oro, diamanti di gran formato, smeraldi e perle. Nella mano sinistra teneva l'immagine del Bambino Gesù, mentre nella destra una croce d'oro in mezzo ad un mazzo di fiori di seta, e sul capo una corona d'argento, su cui erano stati intrecciati fiori e rose. La processione percorse i punti più importanti della città. Da S. Domenico salì verso il quartiere di Castello, fermandosi per prima davanti alla chiesa del convento domenicano di S. Caterina da Siena dove era stato eretto un sontuoso altare, che doveva essere però superato da quello che i Gesuiti allestirono nella piazza Palazzo, davanti alla Cattedrale. L'effimera macchina scenica era costituita da una struttura a gradoni, in cui erano collocati candelabri d'argento, vasi, fiori e reliquiari, che facevano corona alla statua del fondatore S. Ignazio. Fermandosi l'immagine della santa, davanti a quella di S. Ignazio, al canto dei *villancicos*[341] il cronista spiega il motivo del legame tra la santa domenicana e il fondatore dei Gesuiti: il fuoco dell'amore di Dio che brucia il mondo. La sottigliezza intellettuale gesuitica infatti, riflettendo sul nome del fondatore *Ignatius*, associandolo a *Ignis sum*, faceva della sua persona la metafora di un fuoco inviato da Dio nel mondo per accendere il cuore dei fedeli al suo amore; così lo era il nome di Agnese, *Ignis*, richiamando il concetto del fuoco che questa volta brucia il cuore della santa di un amore sconfinato verso Dio, facendolo esempio da seguire per tutti i fedeli presenti. Non meno grandioso doveva risultare l'altare allestito dagli Scolopi, con i simulacri dei loro santi, all'interno di una ricchissima decorazione, che nascondeva anche intenti di esaltazione propria dell'Ordine. Se doveva colpire la cerimonia per il numero dei partecipati, per la ricchezza dell'immagine della Santa, per la sontuosità degli allestimenti, per l'accompagnamento musicale e dai canti nella solenne processione del 21 settembre, non meno doveva essere l'addobbo della chiesa e soprattutto del chiostro di S. Domenico. In essa i padri Domenicani riuscirono ad esprimere attraverso l'uso dell'immagine e della parola scritta, la grandezza sia della nuova santa, ma soprattutto del proprio Ordine, in un sistema comunicativo che doveva abbagliare il fedele\spettatore. Si scelse soprattutto di adornare il chiostro, mentre la chiesa presentava la fisionomia delle grandi solennità con l'uso di teli e tappezzerie, con l'aggiunta di nuovi paliotti, negli altari delle cappelle laterali, d'oro e d'argento, superati solo dall'allestimento dell'altare maggiore, in cui venne collocato il simulacro della santa, assieme ad un pezzo di

milagros de la bienaventurada santa Ynes de Montepoliciano de la Orden de Predicadores, con otras vidas de doze siervos de Dios de la mesma Orden, Valencia nella casa di Pedro Patricio Mey, 1610.

[341] Per questo tipo di componimenti si veda quanto scritto da T. PABA, *Loas palaciegas nella Sardegna spagnola. Studio e edizione di testi*, Milano 2015, pp. 24-25.

straordinaria oreficeria, che doveva servire da base per un crocifisso d'altare d'avorio[342]. Ma è nel chiostro che le potenzialità comunicative della parola scritta e dell'immagine confluirono nell'unico messaggio atto a glorificare la vita e le opere della nuova canonizzata, facendo dei quattro bracci, dall'architettura gotico catalana e rinascimentale, la struttura in cui presero posto tappezzerie fiamminghe, tele dipinte e composizioni poetiche. Nel primo braccio, quello che collega la strada con l'ingresso della chiesa, il cui portale fu adornato con tele e con le insegne dipinte del pontefice Benedetto XIII e con

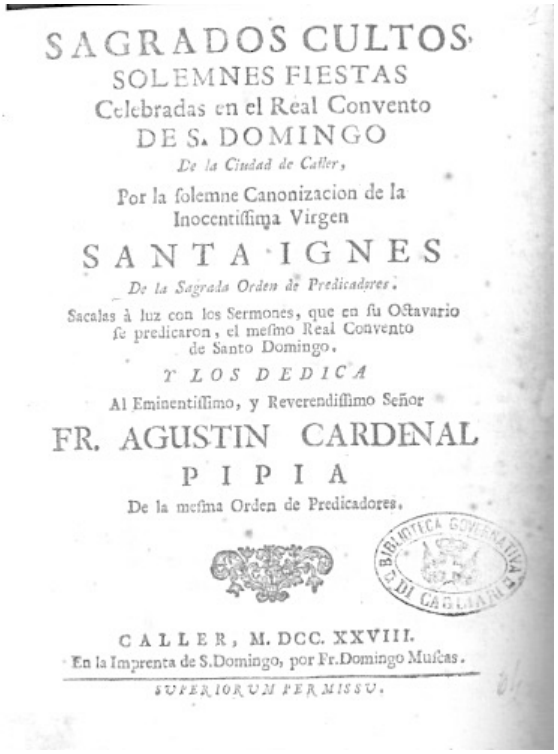
[342] «Capitulo II, Adorno de la Iglesia, y Claustros, § I, Adorno de la Iglesia y Altares. *El altar mayor, se formò y conpuso muy diferente de lo que se suele en las otras fiestas. Levantòsse un grande altar sobre una bien ajustada tarima, que se formò en medio del Presbiterio. Tenia quinze gradas con tal proporcion dispuestas, que mostravan sin embarço, ni confusion todo su adorno. Sobre toda la maquina, la qual ocupava dos tercios de la Capilla mayor, pusosse un dozel de Damasco Carmesi con galones, flocadura, frangia de oro: por su lados se cagaron una cortinas de la mesma materia; cubrian estas todo el vazio, que dexava el dozel, y servian de vistoso retame à tan magestuoso aparato. Baxo el dozel colocasse sobre una mesa cubierta de una tela de oro la estatua de la la santa Ignes, cuya belleza la acredita por peregrina el ser obra hecha en la Ciudad de Napoles, donde con el mayor empeño de su devozion le hizo trabajar para esta fiestas* […]. *No merece passarse en silencio una rica prenda, que possee este Real Convento,y aora se colocò como singular alaja en la segunda grada del altar paraque servisse de peaña à un hermoso Crucifixo de finissimo Marfil. Es ella una lamina de oro, (no inferior materia requiria obra tan peregrina) no es mas larga de un palmo, porque en tan corda magnitud quiso declarar el artefice el mayor primor de la arte con tantas maravillas, que e ella colocà su destreza. Està toda guarnecida de finissimo evano de color negro para mas resplandecer su luçido primor. Tiene colaterales otras dos laminas de la mesma materia, que sirven à la mayor, que hemos dicho, como de dos puertas sentadas varias historias sagradas, no dibujadas à violencias de algun buril, ni con colores de algun pinzel, sino con finissimo y precioso esmalte, que con el mayor ciudado, y destreza pudo formar el mojor Orifice. En la lamina de medio, que es la mayor, està retratado el nascimiento del Señor, pero tan al vivo, que ni el pintor mas perito ajustaria sus colores para sacarle tan à lo natural. Lo que mas admira su primor es, el que en tan corto espacio haya podido retratarse con tanta distincion todo aquel Sagrado misterio. Ai se vee el niño Dios recien nacido reclinado en un pesebre, sobre la dureza de unas pajas; pero todo circuido de resplendores, que testifican ser aquella pobreza especial gusto, y voluntaria fineza de un Dios amante de los hombres. Descuresse la casa y el portal tan bien formados, que solo su pequeñez desengaña ser el proprio de Bethlem. Un campo se mira al lado de la casa todo sembrado de flores, que se equivocan con los que produze la tierra en sus jardines. Cercanos el Divino Niño se ven dos rudos animales, representado con tan vivas expressiones una reverente adoracion à su Señor, que, parece, tienen aquellas figuras el conoscimiento, que dio Dios à los de Bethelm, à quien estos representan. Vezino al recien nacido Verbo ha puesto la piadosa contemplacion del artefice un brazerito de alcunas encendidas, tan bien labrado, y con tales manudencias, que no podra otro mas diestro imitarle su arquitectura en otro mayor. Assisten reverentemente arrodillados en presencia de quale soberano Dios la Virgen SS. su Madre, y el glorioso S. Joseph vestidos con tan ricas vestiduras, que no se, si se empeño el artefice en vestirlos tan galanes, come merecian tan grandes Señores, ò si quiso hechar en aquellos ropages todo el resto de su habilidad, es, ver èn el rostro y manos de ambos quantas perfeciones puede formar y declarar la naturaleza en un vivo cuerpo: pues no falta en ellas organizacion alguna de lasm que en las nuestras divisan los humanos ojos. Sus melenas las figurò el arte imitando à las que produce la naturaleza en la mas bella criatura; pero formò tan finos sus cabellos, que mueven à embidia à la mayor hermonsura. Vense por quel campo pastores, à quienes anuncia el Angel el nascimiento mas feliz para el mudo; peroà los, que miran esta pintura, predica, que ninguno puede lograr la fortuna de hallar otra lamina como esta; porque es unica en todo el orbe. Sobre la casa se vee un Cielo todo estrellado, con tanto numero de astros, que de este, se puede casi dezier, lo que Dios dixo de su figurado: numero a stellas, si potes. De tan lùzido firmamento se vee baxar gran multitud de Angeles tan primorosamente formados, que por falfarles solo se hablar, no se sabe, si cantan gozos quel feliz nascimiento, ò si atonitos ad miran la gran misericordia de Dios para con los hombres* [...]. *En una de las dos puertezitas, quesierven para conservar obra tan bella, està el Angel, que anunciò la Virgen SS. la admirable encarnacion del Dño Verbo. Està arrodillado sobre un pavimento, que labrò el arte en aquel corto suelo, que le permite el quadro. Tan bellos azulejos le componen, que atendiendo à su corto espacio, admira la veriedad de las cosas, que con toda distincion representa; y parece impossible, que el mejor artifice puede con el pinzel copiar perfectamente sus pinturas, para formar otras enel barro mas fino (...). En la otra lumina colateral està la Virgen Sacratissima arrodillada sobre un lindo, y bien ideado humilladero cubierto de un paño, que, segun lo expressa el arte, parece ser de una tela de oro*»; in *Sagrados cultos, solemnes fiestas celebradas en el real convento de S. Domingo de la ciudad de Caller*…, cit., pp.

l'emblema domenicano del cane che regge la fiaccola da una parte, e di un agnello con un giglio dall'altra (simboli della santa), fu celebrata la sua vera apoteosi. Accoglieva subito il fedele una tela nella quale era dipinta S. Agnese seduta su un trono di gloria accanto a Cristo, coronata da angeli in volo festanti, accompagnata dalle seguenti parole: *"Veni, et ostendam tibi Sponsam uxerem Agni. Apoc. 21. Si magnus, magnes Sponsus et uxor erunt"*, accompagnata da un'altra lunga composizione in versi che esaltava la santa. La parola si connetteva all'immagine dipinta, rendendo ancora più chiare le sue virtù e le sue prodezze, rappresentate in sessanta tele con scene della vita e dei miracoli, disposte lungo il primo braccio del chiostro, ognuna accompagnata dalla didascalia in versi, di cui però il cronista non ci dice né chi fu l'autore né la provenienza delle opere. Il secondo braccio del chiostro era destinato ad esaltare la santa attraverso epigrammi e diverse composizioni poetiche, i cui versi, suscitarono l'ammirazione dello spettatore per le prodezze espressive utilizzate nelle composizioni. Allo stesso modo al terzo braccio, adornato con damaschi e altri tessuti che facevano da corona ad un grande quadro di "pennello romano" che raffigurava il pontefice Benedetto XIII, si aggiunsero ulteriori composizioni poetiche sia in latino, italiano e spagnolo, con le *coplas* «*Lid entre el cielo, y la tierra*", dove il cielo e la terra, prendono la voce per esaltare, chi di più poteva, la santa : «*Cielo. Si Ignes con albores sella\ Su candor, es una estrella,\ Tierra. Si Ignes en fragante honor,\ Se exala, es un flor\ Cielo. No es fino estrella\ Tierra. No es fino flor\ Cielo. Si antorchas, mas que flamantes\Lumbreras del firmamento,\ Anuncian su nascimiento,\ Y se retieran errantes\ Por venerar mas costantes\ Quantos rayos ven en ella\ De resplandor,\ Tierra. No es fino flor.\ Cielo. No es fino estrella*». Il quarto braccio del chiostro, che costituiva la cappella del miracoloso simulacro della Vergine delle Grazie, di cui l'autore sottolinea l'importanza che al principio del XVIII secolo svolgeva per la religiosità cittadina, presentava una decorazione ancora più ricca, dove non solo veniva esaltata la santa ma l'intero ordine domenicano. Vennero allestiti sette altari, destinati ad accogliere altrettante grandi tele nelle quali erano dipinti i grandi santi dell'Ordine, divisi tra Apostoli, Martiri, Pontefici, Dottori, Eremiti, Confessori, Vergini e Vedove. Di queste grandi tele, di cui il cronista descrive i personaggi e i particolari, non rimane nulla oggi nella chiesa di S. Domenico. Già dispersi presumibilmente a metà dell'ottocento, con le soppressione preunitaria degli ordini religiosi ordinata dal Re di Sardegna, poiché l'attento canonico Spano, nella sua *Guida* (1861) non cita nulla di tutto ciò, se facciamo eccezione per alcuni dipinti che egli descrive nella sagrestia: «*sei grandi quadri di macchina di diversi Santi dell'Ordine, opera dell'Altomonte, sebbene a due solamente abbia egli messo il nome. Quello di S. Pietro Martire, il primo a destra, è bellissimo per*

il disegno e per l'espressione [….]. *Sotto si legge il suo nome Jacobus de Altomonte pingebat anno Dni 1722*». La data riportata dallo Spano però tradisce l'impossibilità di individuare in queste tele quelle presumibilmente realizzate appositamente per la canonizzazione di S. Agnese, celebrata quattro anni dopo.



Fig. 73 *S. Agnese da Montepulciano*, manichino vestito, XVIII secolo, chiesa di S. Maria Maddalena, Siviglia.



SAGRADOS CULTOS
SOLEMNES FIESTAS
Celebradas en el Real Convento
DE S. DOMINGO
De la Ciudad de Caller,
Por la solemne Canonizacion de la
Inocentiſſima Virgen
SANTA IGNES
De la Sagrada Orden de Predicadores.
Sacalas à luz con los Sermones, que en ſu Octavario
ſe predicaron, el meſmo Real Convento
de Santo Domingo.
Y LOS DEDICA
Al Eminentiſſimo, y Reverendiſſimo Señor
FR. AGUSTIN CARDENAL
PIPIA
De la meſma Orden de Predicadores.

BIBLIOTECA GOVERNATIVA DI CAGLIARI

CALLER, M. DCC. XXVIII.
En la Imprenta de S. Domingo, por Fr. Domingo Muſcas.
SUPERIORUM PERMISSU.

Fig. 74 Frontespizio dell'opera "*Sagrados cultos*" sui solenni festeggiamenti in onore della canonizzazione di S. Agnese di Montepulcino, tenuti a Cagliari il 20 e il 21 settembre del 1727.

III CAPITOLO

L'ICONOGRAFIA DELLA PASSIONE: DEVOZIONI E IMMAGINI NELLA SARDEGNA IBERICA

III.1. *Origini dell'iconografia della Passione e il problema della rappresentazione della sofferenza di Dio*

Nella prima età cristiana, che va grosso modo dal I al V secolo, prima ancora che si affrontasse il problema della rappresentazione delle sofferenze di Cristo, si dovette superare l'antico divento di matrice ebraica che vietava la rappresentazione di Dio (Es 20, 2-8; Dt 4, 15-16)[343].

Se infatti il pensiero teologico delle origini aveva chiaro che il mistero dell'esperienza terrena di Gesù ebbe pieno compimento e realizzazione nella sua morte e risurrezione[344], ciò non di meno restava problematica la rappresentazione del suo dolore. Davvero egli aveva sofferto umanamente? se si, questo come poteva conciliarsi con la sua divinità? Era degno che Dio non solo venisse rappresentato, ma venisse rappresentato anche come l'ultimo degli uomini?

Per superare queste domande, così fondamentali, i teologi dei primi secoli fino al Concilio di Nicea del 325, svolsero un lavoro di riflessioni nel cercare di chiarire il ministero di Cristo, come spiegare cioè Cristo (uomo-Dio) all'interno dell'economia della Trinità e nel concetto stesso di Dio.

---

[343] Che la divinità superi la possibilità umana di rappresentarla, che essa fosse invisibile e che tutt'altro fosse rispetto al mondo del tangibile nella quale la si voleva rappresentare erano dei concetti conosciuti non solo da Israele, ma anche dalla religione pagana che nonostante tutto amava rappresentare le proprie divinità. Sia nella cultura classica, che nelle culture vicino ad Israele, raramente le immagini venivano realmente identificate con le divinità che rappresentavano. Essi sapevano che l'immagine non diceva nulla sull'essere divino, ne dava notizie sulla sua essenza divina, ma manifestava la volontà del divino di mostrarsi all'uomo. Nello stesso mondo terreno si poteva vedere il divino, perché in esso egli si manifestava, come era nelle immagini che lo rappresentavano e nelle quali si credeva vi fosse anche la sua potenza. Nella storia d'Israele, nella fase più antica, il culto ufficiale non aveva immagini, anche se nel culto privato potevano esistere delle immagini alle quali si rivolgeva il proprio culto. Nel contesto di Es 20, 2-8 il divieto è collegato con la negazione verso il culto degli dei stranieri, vietando quindi la rappresentazione di Jahvé con immagini di altri dei (ad esempio il toro immagine di Baal) inserendosi nello sviluppo cultuale del popolo d'Israele che ora entrava in contatto sempre più forte con altri culti e divinità. In Deut 4, 9-20 il divieto s'inserisce nel rapporto tra Israele e Jahvé che si manifesta sul Sinai, non con una forma, ma solo con un suono, la sua parola. Nonostante questo di Jahvé si ebbe sempre una concezione antropomorfa, attribuendogli aspetto maschile anche se pensarlo come uomo e parlarne con concetti umani, non portò alla creazione di oggetti cultuali o simulacri da adorare. G. VAN RAD, *Teologia dell'Antico Testamento*, Vol. I, *Teologia delle tradizioni storiche di Israele*, Brescia 1972, pp. 246-254.

[344] Nei primi capitoli degli Atti degli Apostoli, in cui si descrivono i primi passi della nascente comunità cristiana guidata da Pietro e dagli apostoli, ogni predicazione e ogni miracolo viene compiuto nel nome di "Gesù Cristo il Nazareno, che voi avete crocifisso e che Dio ha risuscitato dai morti" (At. 4, 10-12). Altri passi simili in: At 2, 22-24; At 2, 36; At 3, 13-16; At 5, 29-32. Per quanto riguarda la cristologia della prima comunità giudeo-cristiana di Gerusalemme si veda: R. PENNA, *I ritratti originali di Gesù il Cristo: inizi e sviluppi della cristologia neotestamentaria*, Vol. II, *Gli sviluppi*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 7-88.

La difficoltà stava nel cercare di comprendere in che maniera poteva esserci relazione tra il Padre e il Figlio, cercando di salvaguardare sempre il fermo monoteismo di tradizione giudica[345] e la concezione della totale trascendenza di Dio (rispetto al mondo umano) che si aveva anche nella cultura greco-romana, che seppur non disdegnava che un dio si facesse o meglio mostrasse uomo, non riusciva ad accettarne la piena e totale umanità[346]. I problemi che i primi sostenitori del Cristianesimo si posero furono di natura strettamente teologica, volti a chiarire le fondamenta della propria fede attraverso un sistema di comprensione che aveva la base nella filosofia greca ma non poteva essere estraneo alla cultura giudaica. La cristologia di questi primi secoli s'interrogò sulla figura di Cristo, giungendo a diverse soluzioni, alcune delle quali definite ereticali, ma che comunque furono necessarie per l'elaborazione teologica della chiesa nascente[347]. Un momento di svolta si ebbe quando a seguito dello sviluppo delle idee del presbitero di Alessandria Ario (256-336)[348], la diffusione delle sue dottrine e gli scontri sociali che ne seguirono portarono l'imperatore Costantino a convocare un concilio ecumenico a Nicea (325), affinché la questione fosse risolta. In esso venne fissato per la prima volta il fondamento del dogma cristiano, in cui si affermava il monoteismo di Dio e la piena e totale divinità del Figlio, utilizzando il termine *homousios*, cioè "partecipe della stessa sostanza" del Padre. Egli era realmente e totalmente Dio, il quale si è incarnato come vero uomo, ha sofferto ed è risorto per la nostra salvezza.

---

[345] Il Cristianesimo non voleva compiere una rottura con il mondo giudaico ma voleva portarlo a compimento. Di fatto, però, il professare la fede in Cristo come Dio e Figlio di Dio rompeva tale legame perché sembrava assurdo che il principio del monoteismo potesse conciliarsi con questa fede. Nell'altro versate culturale, quello ellenistico, la piena divinità dell'uomo Gesù alterava il principio di unità, proprio della concezione greca di Dio; e il credere nella sua incarnazione rompeva il concetto di trascendenza e di immutabilità del divino. V. GIUSEPPE, *La prima teologia cristiana: dal Nuovo testamento ai padri apostolici*, in *Storia della Teologia. Dalle origini a Bernardo da Chiaravalle* (a cura di E. DAL COVOLO),Vol. I, Bologna 1996, pp. 23-41.

[346] C. KERÉNY, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, Vol II, Milano 1964, pp. 11-13.

[347] J. N. D. KELLY, *Il pensiero cristiano delle origini*, Bologna 1968, pp. 144-153.

[348] Originario della Libia esercitava la propria attività pastorale nel quartiere di Baucali, ad Alessandria d'Egitto, ma la cui formazione teologia non avvenne in quella città, ma con ogni probabilità ad Antiochia, essendo stato discepolo di Luciano, fondatore della scuola teologica di Antiochia. Questa sua formazione antiochena è importantissima nello sviluppo della sua dottrina che parte dal presupposto irremovibile della totale unicità e trascendenza di Dio. Come quindi spiegare la posizione di Cristo? Partendo dal principio dell'unicità di Dio solo il Padre era eterno, ed egli solo era senza principio. Il Figlio infatti, fu creato dal nulla, e vi era un tempo in cui egli non era, perché se fosse stato creato *ab eterno* da Dio, questo avrebbe implicato un'alterazione del Padre, un'affermazione impossibile rispetto al concetto di Dio. Quindi Cristo era inferiore al Padre, primo di tutte le creatura, quindi non veramente Dio, ma veramente uomo. La speculazione teologica di Ario si basava sull'interpretazione esegetica di alcuni passi biblici, nei quali ritrovava chiara l'inferiorità del Figlio rispetto al Padre. Uno degli elementi che egli rimarcava, nell'avvalorare la sua tesi, era proprio quello della vera umanità di Cristo. Essendo vero uomo aveva patito e sofferto, sia nell'anima e nel corpo, e questi caratteri di limitatezza, insufficienza, alterazione non potevano conciliarsi col principio che egli aveva di Dio, di conseguenza il Figlio ne era inferiore. K. BAUS, E. EWIG, *L'epoca dei concili. La formazione del dogma. Il monachesimo. Diffusione missionaria e la cristianizzazione dell'Impero IV-V secolo*, in *Storia della Chiesa* (a cura di H. JEDIN), Vol. II, Milano 1992, pp. 18-34; M. CRAVERI, *L'eresia. Dagli gnostici a Lefebvre, il lato oscuro del Cristianesimo*, Milano 1996, p. 30.

Nonostante il Concilio avesse chiarito in che maniera era ortodosso concepire il rapporto tra il Padre e il Figlio e quindi la stessa natura del Figlio, nei secoli successivi numerosi furono ancora gli scontri che contrapposero diversi teologi e che necessitarono la convocazioni di ulteriori concili. In essi venne ribadita la realtà della piena divinità e umanità in Cristo, e come quest'ultima dovesse essere completamente identica alla nostra, perché questo era necessario affinché fosse autentica la nostra redenzione, applicando quel principio fondamentale per il quale *"*Quello che dell'uomo non è stato assunto da Gesù, non è stato salvato"[349], elaborato poi da numerosi teologi come si legge in S. Leone Magno papa (390-461) quando scrive: «*Non dobbiamo dunque, o mie cari, vergognarci della croce di Cristo: essa deriva dalla forza del disegno divino, non dalla condizione di peccato. É vero infatti che il Signore Gesù ha realmente sofferto e realmente è morto in ragione della sua debolezza che è propria della nostra natura, ma egli non si privò della sua gloria al punto di sospendere, in mezzo alle umiliazioni della passione, ogni manifestazione del suo potere divino*» (Omilia LII)[350].

La riflessione dei primi secoli del Cristianesimo quindi, quando s'interrogò sulla Passione di Cristo e sul suo dolore, non mitigò né eliminò la vera natura di tale stato, ma allo stesso tempo distinse il carattere divino, immutabile e perfetto in Cristo, da quello umano, l'unico che in effetti soffrì. L'umanità assunta dal Verbo di Dio è uno strumento necessario alla redenzione del genere umano che non poteva essere redento se non in quel modo, è la divinità di Cristo che opera, ma che non soffre. Quella natura umana assunta dal Verbo provò realmente il dolore che prova ogni uomo, ma egli essendo Dio vinse il dolore e la morte stessa.

In origine quindi per rappresentare questo mistero si predilesse l'uso della forma simbolica della croce, esistente già prima del Cristianesimo[351], che da strumento di dannazione e morte divenne, da Costantino in poi, segno di salvezza e vittoria. Attraverso di essa non si voleva ricordare solo la morte di Cristo, quanto l'intera azione di salvezza verso il genere umano che si manifesta nella sua passione, morte e risurrezione. La croce quindi non come immagine di un unico momento, quello della sofferenza e della morte, quanto dell'intera azione di salvezza che ha il suo culmine nella Risurrezione che è vittoria stessa sulla morte[352]. È in questo contesto che va compresa la presenza della croce

---

[349] C. CHARAMSA, *Davvero Dio Soffre? La tradizione e l'insegnamento di San Tommaso*, Bologna 2003, pp. 194-195.

[350] *Omelie e Lettere di San Leone Magno* (a cura di T. MARIUCCI), Torino 1969, p. 291.

[351] N. SPINETO, *Il simbolismo della croce nelle religioni*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce, iconografia e interpretazione. Secoli I inizio del XVI* (Atti del Congresso internazionale, Napoli 6-11 dicembre 1999), Vol. I, Napoli 2007, pp. 75-88.

[352] E. CAVALCANTI, voce *Croce*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Milano 1994, pp. 529-535. Si veda anche: E. CAVALCANTI, *Esegesi tipologica riferita alla croce (sec. II-III). Temi e sviluppi,* in «Bessarione», n°

nei sarcofagi cristiani nel III-IV secolo, quale segno di vittoria, associata alle forma del monogramma di Cristo (XP), il *Chrismòn* di matrice costantiniana[353].

Come visto in questo primo momento manca la figura del Crocifisso, le cui più antiche rappresentazioni a noi giunte non possono essere retrodatate al secolo V, di cui un primo esempio può essere il rilievo con scene della Passione della cassetta eburnea del 420-430, proveniente dall'Italia centrale ora e a Londra al Brithish Museum. Nella crocifissione il Cristo compare vivo, inchiodato alla croce, coperto solo in vita da un leggero panno (*subligaculum*). La scena, accompagnata da altre immagini della Passione, le prime potremmo dire a noi giunte, inseriscono il Crocifisso nel mistero di passione-morte-risurrezione di Cristo. L'immagine del supplizio infatti, è accostata a quella della tomba vuota, ad imitazione dell'edicola del Santo Sepolcro di Gerusalemme, con le porte spalancante e i soldati dormienti[354]. Dello stesso secolo è la raffigurazione della *Crocifissione* sullo sportello della porta di S. Sabina a Roma (fine del pontificato di Celestino I, 432, e inizio di quello di Sisto III, 432-440), dove il Cristo è rappresentato al centro con le braccia allargate, immagine dell'orante, tra i due ladroni ma senza l'immagine della croce [Fig.75]. Anche qui il Cristo è vivo e in posizione ieratica e frontale, mentre il supplizio è indicato dalla nudità dei corpi e dai grossi chiodi delle mani e dei piedi,[355].



Fig. 75 *Crocifissione*, particolare della porta lignea della chiesa di S. Sabina, Roma.

10 (1993), pp. 27-45; A. QUACQUARELLI, *L'esegesi tipologica della croce dai Padri Apostolici ai primi Apologeti*, in «Annali di storia dell'esegesi», n°10 (1983), pp. 367-374; A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Vol. II. *Iconographie*, Parigi 1946, pp. 235-290; T. PISCITELLI CARPINO, *La croce nell'esegesi patristica del II e III secolo*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce, iconografia e interpretazione*…, cit., Vol. III, pp. 75-88.

[353] A. GRABAR, *Le vie della creazione nell'Iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Sesto San Giovanni 1983, pp. 59-60. Secondo Grabar l'unico contributo dato da Costantino allo sviluppo di un'arte cristiana è quello dalla formulazione di un nuovo "segno", il *Chrismòn*, che diventava non tanto un simbolo della nuova religione quanto un segno di Cristo. Il suo uso era riservato all'Imperatore e al suo esercito, che veniva posto sotto la protezione del Dio dei cristiani. S. CASARELLI NOVELLI, *Segno salutis e segno 'iconico': dalla "invenzione" Costantiniana ai codici astratti del primo Altomedioevo*, in *Segni e riti nella chiesa Altomedievale Occidentale*, Vol. II, Spoleto 1987, pp. 105-172; ID, *La tipologia della "croce" dalle origini alla visione\rivelazione di Costantino e l'immaginario del sacro messianico cristiano*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce*…, cit., Vol. I, pp. 331-258.

[354] G. FINALDI, *The Image of Christ*, Londra 2000, pp. 108-111; *The Age of Spirituality. Late Antiquity an Early Christian Art third to seventh Century* (a cura di K. WEITZMANN), New York 1979, pp. 502-504.

[355] A. BALLARDINI, *La* "*Crocefissione*" *nella porta della Basilica di S. Sabina a Roma*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce iconografia e interpretazione*…, cit., Vol. I, pp. 271-292.

Le poche testimonianze a noi giunte dell'iconografia del Crocifisso di questa prima epoca ne possono affermare la scarsità di divulgazione che invece divenne più cospicua a partire dal V-VI secolo, quando con il Concilio di Calcedonia (451) il periodo formativo del dogma cristiano si concluse[356]. Può aver aiutato l'accettazione della raffigurazione del Crocifisso il canone 82 del Concilio Trullano (o Quinisexto, perché ritenuto una ricapitolazione di quanto già affermato nei concili di Costantinopoli V e VI, del 692) che vietava la rappresentazione simbolica dell'Agnello affermando come più conveniente la rappresentazione del corpo di Cristo[357]. In queste immagini però il Cristo è vivo, si crocifisso, ma con gli occhi aperti e privo di dolore, già partecipe di quella vita di risurrezione che si compie proprio attraverso il sacrificio della croce. Dal VI fino all'VIII secolo compare l'immagine del Cristo sempre vivo, ma coperto dal *colobium*[358], la tunica senza maniche che appare nella *Crocifissione* del Vangelo di Rabbula (586), di provenienza orientale [Fig.76]. Il Cristo, inchiodato e vestito del *colobium*, è vivo con occhi aperti, ieratico, anche se mostra il dramma della morte con il volto che si volge leggermente verso la destra. Nonostante questo l'immagine esprime il concetto del mistero pasquale di Cristo che muore e risorge, perché accanto ad essa compare la tomba vuota dell'Anastasis. Della stessa tipologia è la coperta del reliquiario anticamente custodito nel Sancta Sanctorum del Vaticano (VI sec); e di due secoli successivi il Cristo in croce nell'affresco di S. Maria antiqua a Roma [Fig. 77].

[356] A. AMATO, *I quattro concili: le grandi controversie trinitarie e cristologiche*, in *Storia della Teologia*…, cit., Vol. I, pp. 252-253.

[357] Il canone chiarisce la necessità della raffigurazione umana del corpo di Cristo: «In talune pitture il precursore è raffigurato nell'atto di indicare col dito l'agnello, quello che era stato adottato come un simbolo della grazia, come allusione anticipatrice, secondo la legge, del vero Agnello, Cristo nostro Dio. Onorando senza riserve le figure e le ombre come simboli della verità e segni dati in vista della Chiesa, noi preferiamo la grazia e la verità, accogliendo questa verità come compimento della legge. Di conseguenza decidiamo che ormai questo compimento sia esposto agli sguardi di tutti nelle pitture, e che Colui che ha tolto i peccati del mondo, Cristo nostro Dio, debba essere rappresentato sulle icone nella sua forma umana invece che in quella dell'antico agnello. Da ciò noi comprendiamo la sublime umiltà di Dio Verbo e siamo stimolati alla memoria della sua abitazione nella carne, della sua passione, della sua morte salvifica e della sua liberazione che ne è derivata per il mondo». Si veda anche: E. KITZINGER, *Il culto delle immagini l'arte bizantina dal Cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Scandicci 1992, p. 55; E. FOGLIANDINI, *Il Volto di Cristo. Gli Acheropiti del Salvatore nella Tradizione dell'Oriente cristiano*, Fogliano 2011, p. 26.

[358] B. ULIANICH, *Il Cristo crocifisso rivestito del colobium o della tunica (secoli V-XIII)*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce iconografia e interpretazione*…, Vol. III, cit., pp. 169-185.



Fig. 76 *Scena della Crocifissione dal "Vangelo di Rabula",* 586, Biblioteca Laurenziana, Firenze.



Fig. 77 *Crocifissione*, affresco (750 circa), chiesa di S. Maria Antiqua, Firenze.

L'immagine del Cristo vivo fu presente anche in oggetti di culto di piccole dimensioni, facilmente trasportabili e diffusi in un ampio raggio geografico, come le piccole croci pettorali metalliche bivalve, gli *enkolpia* bizantine del VII-VIII secolo[359]. Dell'VIII secolo invece è la figura del Cristo vivo, crocifisso, coperto dal *colobium* rotolato in vita del *Sacramentario di Gellone* [Fig.78], dove la T del *Te igitur clementissime Pater*, la prima parola del Canone romano, diventa la croce, prima mancante della figura del Cristo, poi diventando una vera rappresentazione della crocifissione. Attraverso quel simbolismo tutto medievale i liturgisti conferirono alla T, che bene si prestava nella sua forma al simbolo della croce, l'immagine del sacrificio di Cristo. L'immagine del suo corpo sulla croce, che divenne costante nella preghiera del Canone almeno dall'XI secolo[360], venne associato alla riattualizzazione di quel sacrificio della messa, in quella parole di consacrazione che rendono il pane e il vino il vero corpo e sangue di Cristo[361].

[359] Su un *enkolpion* orientale trovato in Sardegna, a Telti: R. SERRA, *Studi sull'arte della Sardegna tardoantica e bizantina*, Nuoro 2004, pp. 13-20. Inoltre: G. LEONE, *Le testimonianze figurative: gli enkolpia cruciformi*, in *La colonia tirrenica nell'antichità. Nuovi docmenti e problematiche storiche*. Atti convegno. Rende, 23-25 novembre 2005 (a cura di G. SENSI SISTO), Catanzaro 2008, pp. 639-702.

[360] Sull'argomento si vedano gli studi di Angelo Paredi: A. PAREDI, *La miniatura del canone del messale di Bobbio del secolo X*, in «Bollettino dell'Archivio Paleografico italiano», Nuova serie II (1956-57), p. 16; inoltre A. PAREDI, *Le miniature del sacramentario di Ariberto*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Milano 1957, pp. 697-718.

[361] A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Dalla decorazione all'illustrazione: la trasformazione del T in croce nell'incipit del Canone*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce iconografia e interpretazione*…, Vol. III, cit., pp. 306-316.



Fig. 78 Inizio della preghiera del Canone Romano nel *Sacramentario gelasiano* (VIII secolo), Bibliothèque Nationale de France, Parigi

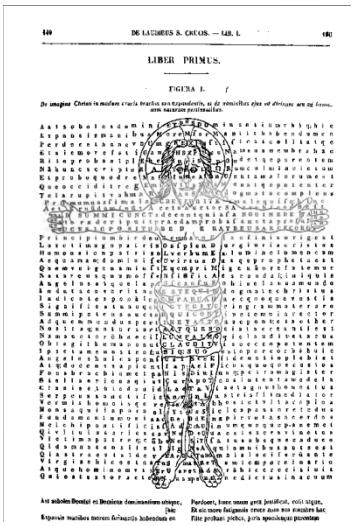


Fig. 79 Immagine del Crocifisso nell'opera di Rabano Mauro, *De Laudibus Sanctae Crucis*, Libro Duo (IX secolo).

L'immagine del *Christus Thriumphas* (Il Cristo vivo in croce), non più rivestito del *colobium*, ma della tunica, si diffonde in epoca carolingia e ottoniana acquistando ulteriori significati[362]. Rabano Mauro (784 c-856) nel suo *De laudibus sanctae crucis* unisce alle parole che descrivono l'esaltazione della croce l'immagine, composta dalle stesse parole [Fig.79], della figura del Cristo crocifisso vivo ed esente dal dolore: «*In verità il nostro Creatore nostro re per noi fu inchiodato sull'alto tronco della croce che dobbiamo chiamare con termine assai più appropriato trono imperiale, piuttosto che strumento di supplizio per gli schiavi, perché su di esso Cristo nostro imperatore e re si conquistò il regno e il potere in cielo e sulla terra, vinse i nemici e riconciliò il mondo a Dio*»[363].

Tra le opere più famose di questa tipologia vi è il grande *Crocifisso di Imerward*, (Duomo di Braunschweig) [Fig.80], il *Volto santo di Lucca*[364], o il *Crocifisso* recentemente

[362] G. D'ONOFRIO, *La teologia della croce in epoca carolingia*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce iconografia e interpretazione*..., Vol. II, cit., pp. 271-320; M. C. SEPIÈRE, *La crucifixion carolingienne, précedents et spécificités*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce iconografia e interpretazione*..., Vol. III, cit., pp. 245-280.

[363] RABANO MAURO, *De laudibus sanctae Crucis libro Duo*, PL 107, 133-294C.

[364] Secondo la "leggenda leobiniana", redatta nel XII secolo, il *Crocifisso* arrivato prima a Luni, e poi per intervento divino trasferito definitivamente a Lucca nel 742, fu scolpito da Nicodemo. L'attribuzione al discepolo di Cristo che con lui parlò (Gv 3, 1-21), e che lo depose dalla croce (Gv 19, 39-42), contribuisce a dare autorevolezza all'opera, anche se il volto fu realizzato per diretto intervento divino. A Nicodemo vennero riferite anche altre opere, come il famoso *Crocifisso* della chiesa di S. Francesco di Oristano. Quando nacque la leggenda che vuole Nicodemo scultore o pittore? In Oriente non vi è nessuna traccia di questa

restaurato di Sansepolcro, e quelli della Cattedrale di Arezzo. Uno di essi manifesta già il passaggio verso una nuova tipologia di crocifisso, che ha l'immagine più antica nel *Crocifisso* del Museo Schnütgen (Colonia, 1067), definito da Ferdinando Bologna *Cristo misto*[365], in cui emergono già i segni del dolore umano: il corpo è nudo, se non per la tunica, arrotolata sulla vita e sulla quale si legge il rimando ad Ap 19, 13; 16 *Rex Regum et Dominus Dominantium*[366]. Ma tra le regioni europee è in Catalogna che si conserva il gruppo più numeroso di opere di questa tipologia appartenenti ad una medesima corrente stilistica, ossia le grandi *Majestats*: la *Majestats Batlló* (Museu Nacional d'Art de Catalunya), di *Baget* (Gerona) o quella di *Las Caldas Montbuy* (Barcellona) che non possono essere fatte risalire oltre il XII secolo, ma nulla vieta di poter ipotizzare la derivazione da prototipi orientali più antichi.



Fig. 80 Maestro di Imerward, *Crocifisso*, seconda metà del XII secolo, Duomo, Braunschweig.

---

tradizione. Negli atti del II Concilio di Nicea del 787, che trattò la legittimità della venerazione delle immagini, si parla anche del miracolo dell'icona del *Cristo di Berito* (odierna Beirut), riferito dal vescovo Pietro di Nicomedia sulla base dei testi attribuiti a S. Atanasio. Dell'immagine miracolosa non viene riferito né il nome dell'autore né il nome del cristiano che la possedeva. In Occidente, nell'872, Atanasio Bibliotecario fu incaricato da papa Giovanni VIII di tradurre in latino gli atti di quel Concilio, e in riferimento al miracolo dell'icona introdusse un'importante interpolazione: quando il metropolita di Berito interrogò il proprietario su chi ne fosse l'autore egli rispose: "*quod ipsum oneste depictam Nichodemus composuisse qui venerar notte ad Jhesum et appropinquante ad exitum mortis scrive Gamalieli contigit reliquisse*". L'autore veniva identificato con Nicodemo anche se la tradizione non dev'essere intesa come inventata da Atanasio Bibliotecario, quanto piuttosto che egli tramandò un racconto già presente, di cui però questa è la prima attestazione ufficiale. M. ARMANDI, *"Regnavit a lignio Deus". Il crocifisso tunicato di proporzioni monumentali*, in *Il Volto Santo di Sansepolcro*…, cit., p. 125; A. PERTUSI, F. PERTUSI PUCCI, *Il crocifisso ligneo del monastero di S. Croce e Nicodemo di Bocca di Magra*, in «Rivista del'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», serie III, Anno II (1979), Roma 1979, pp. 31-51.

[365] J. LORENZELLI, P. LORENZELLI, A. VECA, *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea XII-XV secolo*, Bergamo 1987, pp. 75-79. Il Cristo in croce vivo, coronato e vestito, prende forma anche nelle croci d'altare e processionali come nei numerosi manufatti provenienti dalla regione francese del Limoges, decorati con smalto *champlevé* su rame, la cui produzione si sviluppò dal XIII secolo fino al XV. Potrebbero essere citati numerosi esempi di questa produzione come ad esempio la *Croce d'altare* su rame con doratura, dei primi del XIII secolo (The Walters Art Museum, Baltimore). D. THURRE, voce *Limoges-Smalti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* (a cura di A. M. ROMANINI), Vol. VII, Roma 1996, pp. 696-701.

[366] A. M. MAETZKE, *I tre crocifissi monumentali della Cattedrale di Arezzo*, in *La bellezza del sacro: sculture medievali policrome*, Arezzo 2002, pp.15-26.

III. 2 *Il Basso Medioevo e lo sviluppo di una devozione al dolore di Cristo*

Quanto finora esposto è utile al nostro discorso per sottolineare un primo punto fondamentale: ossia l'importanza della rappresentazione del dolore di Cristo, così grande che necessitò quasi mille anni per una piena accettazione, e di conseguenza una corretta rappresentazione. Il lavoro incessante di teologi, committenti ed artisti permise l'accettazione di una nuova figura di Dio. Non più solo l'immagine di un Dio giudice, severo e lontano, ma un Dio sofferente e così vicino alle sofferneze di ogni uomo.

Il momento di svolta in cui possiamo vedere lo sviluppo di un'iconografia in cui il dolore di Cristo venne celebrato e manifestato, non solo nella crocifissione ma anche nei diversi momenti della Passione[367], si ha nell'XI secolo quando crebbe sempre più, soprattutto in ambito conventuale, la devozione all'umanità di Cristo come momento meditativo da cui sorsero peculiari iconografie, che si svilupparono proprio tra l'XI e il XII secolo[368]. Attraverso la riflessione teologica di S. Anselmo (1033\34-1109)[369] e di S. Bernardo (1090-1153)[370] prima, poi con la portata radicale dell'esperienza di vita di S. Francesco d'Assisi (1182-1226)[371], che si era fatto in tutto simile al Crocifisso, divulgata e interpretata da S. Bonaventura da Bagnoregio (1217\21-1274)[372], l'offerta del sacrificio di Cristo sulla croce divenne il perno di tutta una devozione che invitava il fedele a rivivere e a compartecipare a quel dolore che egli stesso, con i propri peccati aveva causato. Nel corso del '300 e nei primi del '400 crebbe sempre più tale devozione, sostenuta anche da tutta una serie di opere che vennero attribuite alle personalità di S. Bernardo e S. Anselmo[373]; e grazie anche alla diffusione dalla *Devotio Moderna* che accentuava il

---

[367] E. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*,Verona 1929, pp. 613-619.

[368] I. BIFFI, *La sublime e interiore filosofia di San Bernardo: "Sapere Gesù"*, in *Bernardo di Clairvaux. Epifania di Dio e parabola dell'uomo* (a cura di I. BIFFI), Milano 2007, p. 253

[369] I. BIFFI, *Anselmo d'Aosta e dintorni*: *Lanfranco, Guitmondo, Urbano II*, Milano 2007, pp. 392-364.

[370] I. BIFFI, *La filosofia monastica: "sapere Gesù*", Milano 2008, pp. 17-41

[371] G. IAMMARRONE, *La croce in San Francesco e nel primo francescanesimo*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce*…, Vol. II, cit., pp. 369-402; P. MAGRO, *L'iconografia staurologica francescana tra annuncio Kerygmatico e denuncia sociale*, in B. ULIANICH (a cura di), *La Croce iconografia e interpretazione*…, cit., Vol. II, pp. 401-419.

[372] La santificazione della persona di Francesco fatta dai suoi biografi iniziò con S. Bonaventura, e alla fine del '300 diffusa dall'opera di Bartolomeo da Pisa, *De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Jesu* (1390). C. FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Torino 1993, pp. 51-104; p. 216.

[373] Tra i testi maggiormente diffusi nell'Europa tardo medievale che contribuirono allo sviluppo di diverse iconografie sulla Passione vi sono sicuramente il *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passine Domini* (PL 159, 271-290), attribuito a S. Anselmo, e il *Liber de Passione Christi et doloribus et planctibus Matris eius* (PL 182, 1133-1142), attribuito a S. Bernardo. In realtà è un opera del cistercense Oglerio di Trino (1136-1214). Altre opere spurie che influenzarono la spiritualità occidentale e che circolarono sotto il nome di Bernardo furono l'*Expositio super Evangelium in coena Domini*, dello stesso autore del *Tractatus* (PL 184, 949-954D); il *Sermo de vita et passionis Domini* (PL 184, 953-966A); la *Metidatio in passionem et resurrectionem Domini* (184, 769-772C); la *Lamentatio in passionem Christi* (PL 184, 771-792). Inoltre il *De*

carattere intimistico e meditativo del rapporto con Cristo, mettendo in primo piano sempre la sua Passione. Crebbe sempre più, soprattutto nell'ambito della mistica femminile, il legame d'amore con la figura del Cristo vilipeso, attraverso l'esperienza mistica di Angela da Foligno, Margherita da Cortona, Caterina da Siena, e di tutto un numero di sante che in ogni parte d'Europa (S. Gertrude di Helfta, S. Brigida di Svezia, S. Beatrice di Nazareth, Giuliana di Norwich) permisero, attraverso le loro visioni e i loro scritti, la diffusione di iconografie nuove e forme devozionali ad esse legate[374]. La stessa figura del Crocifisso accentuò il suo carattere doloroso soprattutto nei territori tedeschi dove si diffuse l'iconografia del "Crocifisso doloroso"[375], che dai primi del '300 e per tutto il '400 si manifestò in opere di singolare espressività. La cultura tedesca renana contribuì alla formazione di straordinarie personalità mistiche la cui via maestra per arrivare a Dio era la contemplazione del Cristo dolente: «*Pertanto, se tu mi vuoi vedere nella mia divinità increata, devi qui imparare a riconoscermi e ad amarmi nella mia umanità dolente, poiché questa è la via più rapida alla beatitudine eterna*»[376]. Così infatti parlava Cristo, sotto forma della Sapienza eterna, al domenicano Enrico Suso (1296-1366) che sin da giovane aveva fatto della sua vita una continua ascesi, nella mortificazione dello spirito e della carne fino ad incidersi, con uno stilo di ferro appuntito, il nome di Cristo sul petto. Non stupisce che in queste zone si sviluppò un'altra tipologia di immagine carica di dolore come quella della Pietà o meglio *Vesperbild*. I caratteri tragici si trovano evidenziati nella scultura dove le piaghe aperte del Cristo grondano copioso sangue raggrumato nelle ferite, il suo corpo scarno poggia su quello esile della Vergine, dal viso carico di dolore, come l'intesa *Pietà Roettgen* del Landesmuseum di Boon (1330 c.). Questa immagine, come quella del Cristo doloroso,

---

meditatione passionis Christi per septem diei horas (PL 94, 567-576B), attribuito a Beda il Venerabile, e lo *Stimulus amoris* comparso sotto il nome di S. Bonaventura. K. RUH, *Storia della mistica occidentale*, Vol. I, *Le basi patristiche e la teologia monastica del secolo XII*, Milano 1995, pp. 283-284. Da ricordare anche il *Tractatus de inferiori domo seu de conscientia aedificanda* (PL 184, 507-522), di anonimo cistercense, nel quale la meditazione sulla Passione viene svolta come strumento essenziale per vincere le tentazioni diaboliche della carne; e il *Tractatus de charitate* (PL 184, 507-552) sempre di ambito cistercense. Si veda a tal proposito: F. DI BERNARDO, *La "Meditatio Vitae et Passionis Domini" nella spiritualità cristiana*, in «Ricerche di storia e spiritualità passionista», n° 16 (1980), pp. 9-82.

[374] K. RUH, *Mistica femminile e mistica*…, cit., pp. 450-458; C. FRUGONI, *Il linguaggio dell'iconografia e delle visioni*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale* (a cura di S. BOESCH GAJANO, L. SEBASTIANI), L'Aquila 1984, pp. 527-536. E. MENESTÒ, *La mistica di Margherita da Cortona*, in *Temi e problemi della mistica femminile trecentesca* (Convegno di studi, 14-17 ottobre 1979), Todi 1983, pp. 181-206. G. POZZI, C. LEONARDI, *Scrittrici mistiche italiane*, Genova 1988.

[375] G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, Lipsia, 1938, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», n° 2 (1938), pp. 145-261. Si veda anche: M. FRANCO MATA, *Crucifijos góticosdolorosos en Castilla-Léon*, in *De la création a la restauration. Travaux d'histoire offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, Tolosa 1992, pp. 493-501; ID, *Crucifixus dolorosus. Cristo crucificado, el héroe trágico del Cristianesimo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones*, in «Quintana. Rivista de estudios do Departamento de Historia da Arte», n° 1 (2002), pp. 13-39.

[376] Citato in K. RUH, *Le basi patristiche*…, cit., p. 272.

nacque nelle zone centrali dell'Europa che maggiormente espressero il carattere dolente e intimo della Passione, per cui non stupisce che ancora nel '500 un pittore come il Grunewald dipinga il suo *Cristo crocifisso* del retablo per l'altare di S. Antonio a Isechem nelle forme sfigurate e deformate dal dolore. Non dev'essere stata estranea alla formulazione di questa iconografia neppure la tragica esperienza della grande peste degli anni quaranta del '300, che colpì queste zone con implacabile crudeltà. Infatti, nelle zone di lingua tedesca, dove maggiormente è diffusa questa iconografia, tali crocifissi sono conosciuti anche con il termine di *Pestkruzifix* (crocifissi della peste), di cui un diretto discendete è il nostro Crocifisso di Nicodemo della chiesa di S. Francesco di Oristano, la cui datazione oscilla tra il XIV e i primi del XV secolo[377]. Il Cristo doloroso fu scelto come immagine canonica del Crocifisso nei retabli sardi dai primi del '500 in poi[378], nonché nella scultura isolana fino al XVII secolo[379]. Un particolare iconografico costante nelle sculture del Cristo doloroso è la presenza, sulla croce, delle gemme nascenti dal legno, rendendo in immagine il concetto per il quale la morte di Cristo è apportatrice di vita. Quel legno secco della croce, infatti, riprende a vivere proprio perché diventa il trono regale di Cristo. La croce, sorgente di ogni grazia, diventa albero fruttifero da cui si dipanano nuovi germogli, le grazie, come elaborò teologicamente S. Bonaventura nel suo *Lingum Vitae* o nell'opera di Ubertino di Casale (1259-1325) *Arbor vitae crucifixae Jesu* (1305)[380]. A mio avviso il *Crocifisso* di Oristano è stato prodotto da una personalità dalla cultura artistica europea, la tragicità dell'espressione del volto di derivazione tedesca[381],

[377] A. SARI, *Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Vol. I, n° 2 (1987), pp. 281-322. Per lo non univocità degli studiosi sulla datazione dell'opera si veda anche R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 76-77. Cronologicamente non molto lontano dal *Crocifisso* di Oristano vi è il *Crocifisso* della chiesa di S. Anna di Cagliari, della prima metà del XV secolo, di cui ne smussa la drammaticità della cultura tedesca. Intenso è il *Cristo* della parrocchiale di S. Giacomo (Cagliari), datato tra il XV-XVI secolo; come quello della Purissima di Cagliari (inizi del XVI secolo); e quello della chiesa del S. Sepolcro (Cagliari), imponente nella sua muscolatura tardo manierista, memore della lezione di Michelangelo. L. SIDDI, *L'iconografia del Cristo gotico doloroso nelle provincie di Cagliari e Oristano*, in *Crocifissi dolorosi* (a cura di G. ZANZU), [s.l.] 1997, pp. 17-21. Anche nel nord dell'isola, sia in scultura, con il *Crocifisso* della chiesa di S. Lucia di Ozieri e della Cattedrale di Alghero (W. PARIS, *Il crocifisso gotico doloroso di Ozieri*, Sassari 1991); sia in pittura con, tra le tante, le immagine del maestro di Ozieri. R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 235-250.

[378] Il primo esempio pittorico del Cristo doloroso si trova nel retablo della parrocchiale di S. Giovanni Battista a Villamar, dipinto da Pietro Cavaro (1518 circa). R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 171-253; R. SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e Cinquecento*, Roma 1980, p. 72.

[379] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 180-181.

[380] F. BOGGERO, *"Bisogna farlo soffrire perché produca": le gemme, dagli alberi alle croci*, in L*a Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo* (a cura di F. BOGGERO, O. DONATI), Genova 2004, pp. 91-93. S'ipotizza che la forma originaria della croce di questi crocifissi fosse una Y, ad imitazione della forca usata per giustiziare i condannati a morte. G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione*…, cit., p. 152.

[381] La descrizione del volto tormentato viene ricondotta, ancora nel XVII secolo, alla mistica di Giovanni Taulero, delle cui opere soltanto i sermoni tedeschi e alcune lettere sono di lui certe, mentre dei numerosi altri testi che a lui venivano ricondotti la critica ottocentesca ne ha dimostrato la non autenticità. Ma nel XVII secolo la mistica tedesca del Taulero dovette influenzare profondamente la meditazione sulla Passione, venendo citato più volte dai predicatori, come nei testi destinati alla meditazione. Nei *Discorsi morali sopra la Passione di N. S. Gesù Cristo* del padre Maestro F. Angelo Paciuchelli (Venezia, 1664, p. 388), l'autore

la descrizione dell'ampio panneggio che copre un ginocchio e ne lascio libero l'altro si ritrova già in opere francesi dei primi vent'anni del '200, mentre il forte angolo acuto della gambe si avvicina più alla formulazione adottata da Giovanni Pisano in alcune sue opere sia marmoree, sia lignee[382]. La forza emotiva di queste immagini dovette essere impressionante, se si pensa all'esperienza mistica di alcune figure del tardo Medioevo che mostrano chiaramente di conoscere questa iconografia. S. Brigida che scrisse le sue *Rivelationes* alla fine del '300 dovette aver ben presente l'immagine del Cristo doloroso che emerge nella visione ch'ebbe quando si trovò nella cappella del Golgota a Gerusalemme (*Rivelazioni*, Libro VII, Capitolo XV)[383]. In questo caso dobbiamo quindi sottolineare che non fu la letteratura delle *Rivelazioni* (la cui prima edizione fu solo del 1486) a permettere lo sviluppo di una iconografia, quanto l'immagine concreta, con la sua forza persuasiva ed emotiva deve aver agito nella potenzialità creativa e intellettuale di S. Brigida, favorendo la descrizione del Crocifisso doloroso nella sua rivelazione[384].

---

cita la testimonianza mistica di Taulero: «*la faccia del Salvatore era terrea, e tutta lucida, per tanti patimenti sofferti, e tutto 'l sangue versato dalle sue vene, onde parea faccia più tosto d'un morto, che d'un vivente; con tutto ciò intorno all'ora predetta fece nuova mutazione di volto, incominciò quella sagratissima faccia, a tingersi d'una nuova e orribile pallidezza, le fauci a essere afflitte più del consueto, gl'occhi aggravati, fissi in terra, e concentrati adentro nel capo. Le guance incavate, le labbra livide, le membra gelate e cadenti, la fronte, che già fu uno specchio del Cielo, ora tutta funesta, le carni tutte insaguinate e annerite, dopo d'aver raccomandato la sua sacratissima anima al Padre*». Un volto che si ritrova anche nella descrizione delle *Rivelaciones* di S. Brigida, prendendo plasticamente forma nel *Crocifisso* di Nicodemo di Oristano dal volto asciutto, come in quello del *Crocifisso* della chiesa di S. Mario Novella (prima metà del XIV secolo) e di quello di Perpignac (G. DE FRANCOVICH, *L'origine e la diffusione*…, cit., p. 20). Bisogna qui citare anche il *Crocifisso* della Chiesa di S. Maria Maddalena a Genova (A. GALLI, scheda n° 7, Maestro del Crocifisso della Maddalena, *Crocifisso*, chiesa di S. Maria Maddalena, Genova, in *La Sacra selva*…., cit., pp. 120-121) dal viso infossato e lungo che sembra più vicino al *Crocifisso* di Cortona, nel Santuario di S. Margherita, attribuito ad uno scultore inglese del XIV secolo (A. M. MAETZKE, *Il crocifisso detto di Santa Margherita. Un crocifisso gorico-doloroso nella città di Cortona*, in *La Bellezza del sacro*…, cit., pp. 61-65.

[382] Per alcuni Crocifissi lignei di Giovanni Pisano si veda: *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, Firenze 1987, pp. 24-29. Già Remo Branca nel suo studio sul *Crocifisso* di Oristano del 1935 (R. BRANCA, *Il Crocifisso di Nicodemo*, Milano 1935) evidenziava come l'opera rifletta la visione nordica vicina al *Crocifisso* di Colonia ma che sarebbe stata realizzata in territorio italiano, a Pisa verso il 1350. Il De Franchovich invece lo riporta ad uno scultore catalano, autore anche del *Crocefisso* fiorentino di S Maria Novella. Si veda anche: A. SARI, *Pittura e Scultura*, in *Retabli. Sardinia, Sacred art of the fifteenth and sixteenth centuries* (a cura di R. SERRA), Cagliari 1993, pp. 62-78.

[383] «*Allora i suoi occhi amabili e belli sembravano come morti, la sua bocca era aperta e sanguinante. Il viso era pallido, infossato, tutto livido e macchiato di sangue, il suo corpo era quasi tutto un livido e smorto e spossato per il continuo scorrere del sangue; come anche la pelle e quella carne verginale del santissimo suo Corpo, così delicata e tenera, che alla minima percossa faceva l'esterno segno del livido* […]. *In quei momenti le sue mani si allentarono alquanto dal luogo dei chiodi per il gran peso del corpo, e così esso poggiava quasi solo sui chiodi dei piedi. Le dita, le mani e le braccia erano più allentate di prima. Le spalle poi e il suo dorso erano come attaccati alla croce*». A tal proposito si veda anche: M. FRANCO MATA, *Santa Brígida y la literatura mística en el arte del Crucifijo gótico doloroso. Antecendente ideológicos*, in *Acatas del VIII Encuentro Histórico España-Suecia. Santiago de Compostella, 18-20 de octubre de 2000* (a cura di R. MARTÍNEZ RUIZ, M. P. CORRALES), Santiago de Compostella 2002, pp. 575-594.

[384] Questo può essere anche il caso di un'altra mistica vissuta alla fine del Medioevo, l'inglese Giuliana di Norwich (1342-1426) che nel momento della malattia (1373), contemplando un Cristo in croce che ella teneva nella camera, ebbe in visione l'immagine del Crocifisso che descrive con dovizia di particolari nella sua opera *Reveletions of Divine Love* (capitoli dal XVI al XXI). Il testo che ebbe la prima edizione a stampa solo nel 1670, fu conosciuto atttraverso diversi manoscritti del XV e XVI secolo. Non sappiamo che tipo di crocifisso Giuliana avesse in camera, sta di fatto che la sua descrizione riprende nei particolari l'iconografia del Crocifisso gotico doloroso, diffuso anche in Inghilterra. Colpisce un carattere sul quale la mistica insiste e

Da questa intima riflessione sull'umanità di Cristo la cultura della fine del '200 e poi del '300 n'è completamente intrisa. Espressione n'è l'opera che ha avuto una larghissima diffusione nell'Europa occidentale, e mi riferisco alle *Meditaciones*, attribuite per lungo tempo a S. Bonaventura, ora sicuramente attribuita a Giovanni de' Cauli (vissuto durante il XIV secolo)[385]. Il Mâle ne esaltava la portata per l'influsso sull'arte italiana dell'inizio del '300 favorendo la diffusione di nuove e particolari iconografie[386], dando vigore e forze alle scene della Passione che si ritrovano nei pittori italiani del primo '300. Studi recenti hanno invece dimostrato che questo testo dev'essere collocato alla metà del XIV secolo e non può aver influenzato l'introduzione di queste nuove scene, quanto però si può affermare che i concetti che esso esprime circolassero ben prima della sua redazione ultima, e che questi avessero influenzato l'arte del periodo. Infatti le *Meditaciones* sono l'espressione di quella nuova cultura che insiste sulla contemplazione della vita umana di Cristo, nella dolcezza della sua infanzia e nel dolore della sua Passione, costituendo un'opera in cui si concentravano bene spunti presenti in altre opere dello stesso periodo, quali la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia[387] e il *Liber de doloribus* dello Pseudo Bonaventura, che non ottennero la grande diffusione che invece ebbero le *Meditaciones*.

---

che è caratteristico dell'iconografia del Crocifisso doloroso: l'estrema secchezza del corpo, l'assenza di muscolatura, la struttura scheletrica evidente, il viso dal naso affilato, gli occhi incavanti e le labbra terree. GIULIANA DI NORWICH, *Rivelazioni dell'Amore divino* (a cura di M. DE LUCA), Torino 1932, pp. 57-69.

[385] Giovanni de' Cauli viene ritenuto l'autore della stesura definitiva delle *Meditationes Vitae Christi*. Egli deve essere considerato colui che ne diede la forma definitiva, utilizzando materiali preesistenti. Esistono tre distinte versioni del testo: il testo maggiore di 96 capitoli in lingua latina, che è considerata la forma originale dell'opera. Il testo minore comprende 41 capitoli, priva di riferimenti patristici ma con un andamento narrativo. Questo testo, molto più agibile, ebbe una diffusione ampia destinato alla pratiche devozionali di laici e di comunità monastiche soprattutto femminili. Il terzo testo, noto dalla seconda metà del '300, contiene solo i capitoli della Passione e viene chiamata dagli editori *Meditationes Passionis Christi*. Secondo il Fischer il testo delle *Meditationes Passioni Christi* costituirebbe un'opera autonoma rispetto alle *Meditationes Vitae Christi*, scritta in latino e più antica, che sarebbe opera di S. Bonaventura. La datazione di quest'opera venne in passato anticipata al secolo XIII, ma le ricerche successive hanno dimostrato che il testo è molto più tardo. Bonaventura non n'è l'autore, né in parte né di tutta l'opera, le cui diverse forme dovrebbero essere state scritte tra 1336 e il 1364, data in cui venne composta la *Passione di Nostro Signore* di Niccolò di Mino Cicerchia da Siena. M. AROSIO, voce *Giovanni de' Cauli*, in *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 55, Roma 2000, pp.768-774.

[386] É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Parigi 1949, pp. 27-34.

[387] Ludolfo di Sassonia (1300-1378), monaco prima Domenicano e poi Certosino, scrisse la sua *Vita Jesu Christi* tra il 1348 e il 1368. Un'opera imponente (quasi più di mille pagine) che ebbe grande successo fino ad un recente passato. Ad essa si rifecero alcune delle figure della mistica cinquecentesca, quali ad esempio S. Teresa d'Avila che più volte riferisce la lettura dell'opera e lo stesso S. Ignazio, che dopo aver letto la *Vita* di Ludolfo, nel momento della malattia, decise di dedicarsi completamente a Cristo e compose i suoi *Esercizi Spirituali* che molto dipendono dalla meditazione del certosino. LUDOLFO DI SASSONIA, *Meditazioni Vita e la Passione di nostro Signore Gesù Cristo* (a cura di V. NOJA), Cinisello Balsamo 2013, pp. 9-22.

III. 3 *Nuove iconografie del tardo medioevo presenti anche in Sardegna*

Nell'ambito della cultura francescana delle *Meditaciones* bisogna far risalire lo sviluppo di nuove tematiche, i cui particolari, assenti nei Vangeli canonici, andarono ad alimentare lo sviluppo della devozione alla Passione in quel già descritto desiderio per il fedele della fine del Medioevo e per tutta l'età moderna di sentire, patire e soffrire con Cristo[388].

Nelle zone dell'Europa Centrale e Settentrionale dal XV secolo iniziarono a diffondersi particolari iconografie desunte dal testo delle *Meditaciones*, come la devozione verso il Cristo in carcere[389]. Nei vangeli canonici non c'è nessun riferimento esplicito ad un pernottamento di Cristo in carcere, temporalmente da collocare nella notte del suo arresto, dopo la sua presentazione al Sinedrio e prima dell'alba, quando fu portato davanti a Pilato (Lc 22, 54; 66). L'immagine carica di patetismo si diffuse soprattutto nei territori tedeschi, come nella figura del *Cristo incatenato* ad una colonna e coperto di insulti che si vede nella chiesa del monastero di S. Maria Assunta di Dießen am Ammersee, (XVIII sec.) [Fig.81], e nell'Abbazia di S. Anna (Heiligkreuztal), in cui la scena del Cristo all'interno del carcere è arricchita dalle figure di santi dolenti e dalla gloria di Dio Padre, coronato dai simboli della Passione [Fig.82].



Fig. 81 *Cristo in carcere*, legno intagliato e policromato, XVIII secolo, chiesa del monastero di S. Maria Assunta, Dießen am Ammersee.



Fig. 82 *Cristo in carcere*, legno intagliato e policromato, XVIII secolo, Abbazia di S. Anna, Heiligkreuztal.

[388] H. THODE, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma 1993, pp. 357-402.
[389] H. M. VON ERFFA, voce *Christus im Kerker*, in *Reallexikon zur Deutschen Kunst-Geschichte* (a cura di O. SCHMITT VON BEGONNEN),Vol. XXX (1953), pp. 687-691.

Si predilessero soprattutto immagini in cui il Cristo fosse presentato nella sua totale ubbidienza davanti alla volontà del Padre, contropposta alla crudeltà degli uomini, come nella figura del Cristo "sulla pietra fredda" che attende la crocifissione[390]. Sorta anch'essa dalla pietà tardo medievale dei paesi dell'Europa Settentrionale, richiama la figura di Giobbe dolente, seduto sulla roccia, che medita sulle sue sventure e dall'immagine pagana della Melanconia del Dürer[391], concretizzando i versi del libro delle Lamentazioni che recitano: «*Si siede solitario e stia in silenzio quando il Signore glielo impone! Metta la sua bocca nella polvere! forse c'è ancora speranza. Porga la guancia a chi lo percuote, si sazi pure di offese!*» (Lm 3, 28-30). Il Dürer utilizzò l'immagine del Cristo seduto sulla pietra, carico di tristezza, quale immagine nel frontespizio di entrambe le serie sulla Passione da lui realizzate nel 1510 e nel 1511 [Fig.83]. L'iconografia si diffuse come immagine devozionale proprio attraverso le incisioni del XVI secolo, tra cui quella di Jan Gossart [Fig.84], tradotta poi da lui in pittura nel 1527.



Fig. 83 Albrecht Dürer, Frotespizio della *Piccola Passione,* 1511, Britsch Museum, Londra.



Fig. 84 Jan Gossart, *Cristo sulla pietra fredda*, acquaforte, 1525 circa, Staatliche Museen, Berlino.

[390] E. MÂLE, *L'art religeux*…, cit., p. 98; L. RÉAU, *Iconografia del arte cristiano*, Tomo II, Barcellona 1996, pp. 487-489; G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, Tomo II, Londra 1972, pp. 85-86.
[391] G. FINALDI, *Christ on the Cold Stone, abaut 1500*, in *The image of Christ* (a cura di G. FINALDI), Londra 2000, pp. 120-121; G. VON DER OFTEN, voce *Christus im Elend (Christus in der Raft) und Herrgottsruhbild*, in *Reallexikon…*, cit., Vol. XXX, pp. 644-658.

Nel ciclo della Passione si colloca nel momento successivo alla spoliazione di Cristo, e prima della crocifissione, infatti alle volte il Cristo si trova nudo come nella scultura del Museumsverband di Rendsburg (1410 c.). Altre volte è coperto solo da un velo, quello che sempre secondo le *Metitaciones* la Vergine si tolse dal capo per cingerglielo sulla vita, non potendolo vedere completamente nudo[392], come nella scultura di Hans Leinberger (1525) [Fig.85]. L'immagine doveva colpire l'emotività dei fedeli, nella figura del Cristo nudo, tormentato, dal volto carico di tristezza, sapendo quello che da lì a poco sarebbe successo, suscitando pietà e cordoglio nel fedele. Si diffuse anche in epoca moderna, soprattutto in Spagna, dove è conosciuto con diversi titoli come *Cristo de la Humildad* o *Cristo sobre la piedra fria*[393], o come *Cristo de la Clemencia* (1640-43), nella cappella del Santo Cristo della chiesa di S. Gínes a Madrid[394]. L'immagine presenta i medesimi caratteri iconografici delle stampe, la cui diffusione ne permise l'attestazione del culto in tutta l'Europa, facendola un'immagine cara alle meditazioni della Settimana Santa, come nella scultura del *Señor de la piedra fria* venerato a Santa Cruz de la Palma (isole Canarie), opera del XVI secolo. Sempre dello stesso secolo è l'intesa scultura del *Cristo* del Real Monasterio de Santa Maria de Pedralbes a Barcellona [Fig.86].



Fig. 85 Hans Leinberger, *Cristo sulla pietra fredda*, 1525-30, Berlino Staatliche Museen



Fig. 86 *Cristo sentado sobre la piedra fría*, 1500 circa, Monasterio Real de Santa Maria de Pedralbes, Barcellona.

[392] «*E dunque spogliato, e stà nudo innanzi a tanta moltitudine. Anco hae ora la terza volta le battiture, per li panni ch'erano appiccati alla carne, e fila tutto sangue. Vedendolo la Madre, e li altri suoi parenti così concio, s'affliggono di dolore di morte:et oltra modo si dolgono e si vergognono che'l veggono così del tutto nudo: imperò che eziandio li panni di gamba non li lassaro. Et incontenete la Madre corse, et abbracciollo, e cinseli lo velo del capo suo. Oh in quanta amaritudine è ora l'anima sua! non credo ch'egli avesse potuto dire pure una parola*»; in *Meditaciones*, in *Opere ascetiche di S. Bonaventura volgarizzate nel trecento* (a cura di B. SORIO), Verona 1851, p. 92.

[393] J. MUÑIZ PETRALANDA, *El Cristo sobre la piedra fria. Notas en torno a una imagen del Museo Diocesano de Bilbao y el arraigo de su iconografia en Vizcaya*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquelogía», Tomo 69-70 (2003-2004), pp. 247-278.

[394] I. L. HENARES CUÉLLAR, JUAN CALATRAVA, *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Siviglia 2001, p. 236.

Da questa spiritualità si formò anche la commemorazione dell'addio di Cristo alla Madre, in spagnolo *Despedida*. Assente anch'esso nei vangeli canonici, come in quelli apocrifi, lo si ritrova in testi meditativi tra cui la *Vita Christi* di Ludolfo di Sassonia[395] e nella *Mistica ciudad de Dios* del XVII secolo[396]. Prima di entrare a Gerusalemme per dar compimento alla sua Passione Gesù si recò a Betania dove Maria stava con le altre donne per accomiatarsi da lei prima della morte. Il tema ebbe uno sviluppo iconografico legato al culto mariano, dal XIV fino XVII secolo, ma anche per la presenza dell'episodio nelle diverse rappresentazione del teatro sacro dei Misteri francesi del XV secolo[397]. Presente nelle incisioni del Dürer (*Vita della Vergine*, 1504-1505), e nei cicli della Passione (*Piccola Passione*, 1508-1509), in pittura lo ritroviamo in diverse opere di Gerard David[398], e fu dipinto anche da alcuni grandi artisti del Rinascimento. Lorenzo Lotto la dipinse tra il 1521-23 (Staatliche Museen, Berlino) [Fig. 87], il Correggio verso il 1515 (ora alla National Gallery, Londra) [Fig.88], anche El Greco, nel 1595, ora al Museo S. Cruz di Toledo. In Sardegna l'unico cenno dell'immagine la si ritrova nel contratto di committenza tra la confraternita del S. Cristo di Cagliari e lo scultore Giuseppe Antonio Lonis del 1758. I committenti, tra le altre sculture dei Misteri della Passione, commissionarono al Lonis anche quello della *Despedida*, la quale non è giunto a noi[399].



Fig. 87 Lorenzo Lotto, *Commiato di Cristo dalla Madre*, olio su tela, 1521, Gemäldegalerie, Berlino.



Fig. 88 Correggio, *Commiato di Cristo dalla Madre*, olio su tela, 1513 circa, National Gallery, Londra.

[395] J. CESARIO LÓPEZ PLASENCIA, *El paso de la Hermandad del Despedimiento, de la parroquia sevillana de S Isidoro. Fuentes e iconografía de un misterio desaparecida*, in «Laboratorio de Arte», n° 23 (2011), pp. 265-294.
[396] Capitulo IX, Despedese Christo Nuestro Salvador de su Madre Santissima, in MARÍA JESÚS DE ÁGREDA, *Mistica ciudad de Dios*…, cit., Libro V, pp. 742-745.
[397] L. RÉAU, *Iconografia*…, cit., Tomo I, Volume II, Barcellona 1996, pp. 100-14.
[398] M. W. AINSWORTH, *Gerard David. Purity of vision in an Age of Transition*, New York 1997, pp. 273-276.
[399] F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis, Vita e opere di uno scultore nella Sardegna del XVIII secolo*, Dolianova 2004, pp. 194-197.

Tra le immagini che la cultura occidentale riuscì ad elaborare per esprimere il mistero dell'offerta del Dio-Uomo Gesù per la redenzione dell'umanità, vi fu sicuramente, tra quelle teologicamente più elaborate, quella del Torchio mistico[400]. Diffusa soprattutto nell'Europa Settentrionale e centrale, non per questo assente anche in Italia, dal XV secolo fino all'epoca controriformista, in cui fu particolarmente cara all'ordine Agostiniano e alle numerose confraternite del SS.mo Sacramento[401]. L'immagine presenta il Cristo piagato che viene pressato in una sorta di torchio che è la croce. Dal suo corpo sgorga il sangue che viene raccolto nel tino insieme all'uva, versato poi in un calice. La particolare iconografia del Torchio mistico si rifà alla devozione verso il Sangue di Cristo, quale elemento vivificante scaturito dalla sua Passione. Qui il sangue è associato visivamente al vino, ecco perché si parla di "torchio", il vino cioè che durante la consacrazione della Messa, per la dottrina cattolica della transustanziazione, diviene vero sangue di Cristo. Lo stesso Gesù aveva parlato di sé in correlazione alla vite (Gv 15, 1), e il cibarsi del suo "sangue e del suo corpo" come garanzia per la vita eterna (Gv 6, 53). La concezione del sangue come sorgente della vita, già presente nella cultura ebraica, come si desume dalle limitazioni connesse al sacrificio e all'uso del sangue che era unicamente destinato a Dio perché in esso era la vita, si sviluppò anche grazie all'esegesi di alcuni Padri della Chiesa che videro nella figura di Noè inebriato di vino, che giace nudo a terra, la figura di Cristo inebriato d'amore per noi[402]. Venne quindi a profilarsi sempre più il nesso vino\sangue, già espresso chiaramente da Gesù nelle parole dell'ultima cena, elaborato ad esempio da S. Agostino nell'esegesi del salmo 55, 3-4[403], con riferimento al passo di Numeri 13, 21-23, nel quale si racconta come i primi esploratori mandati nella terra di Canaan portarono il primo grappolo di uva, reso iconograficamente ad esempio nell'incisione del Wierix[404], dove l'immagine del grappolo e posta in correlazione con quella del Cristo in croce [Fig.89]. La correlazione quindi della grazia che scaturisce dal sangue versato da Cristo richiama l'iconografia della fonte della vita, con riferimento anche alle parole di Gesù alla Samaritana (Gv 4, 7-26), e nella figura stessa del Redentore, che in piedi, avvinghiato alla croce, fa zampillare il suo sangue all'interno di

[400] S. CANALDA I LLOBET, C. FONTCUBERTA I FAMADAS, *El "lagar místico" en época moderna. Evolución, y uso y significados de una imagen controvertid*a, in Atti del Congresso Internazionale *Imagen y Aparicencia*, Murica 2009, [s.p.]
[401] A. LODA, *Il Torchio Mistico: Cristo e la vite fra Passione e Eucaristia*, in «Il Sangue della Redenzione», Anno III, n° 2 (2005), pp. 27-62. Con annessa ampia bibliografia sull'argomento.
[402] A. TRADIGO, *L'uomo della croce. Una storia per immagini*, Cinisello Balsamo 2014, p. 469.
[403] AURELIUS AUGUSTINUS, *Enarrationes in Psalmos* (1-79), PL 36, 67-1027.
[404] M. J. PINILLA MARTÍN, *El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación*, in *Los crucificados, religiosidad*…, cit., pp. 579-594.

un calice, come nell'opera di Giovanni Bellini ora alla National Gallery di Londra (1467-1468)[405] [Fig.90].



Fig. 89 Hieronymus Wierix, *Il tipo delle due leggi*, 1607, Britisch Museum, Londra.



Fig. 90 Giovanni Bellini, *Il sangue del Redentore*, 1467-1468, National Gallery, Londra.

Nel Torchio mistico si coniugano questi diversi aspetti, come espressione dell'esegesi su diversi passi delle sacre scritture. Infatti, sovente l'immagine del Cristo pressato sotto il torchio è accompagnata dai versi del profeta Isaia 63, 3: «*Torcular calcavi solus, et de gentibus non est vir mecum, calcavi eos in furore meo, et calcavi eos in ira mea: et aspersus est sanguinis eorum super vestimenta mea, et omnia indumenta mea inquinavi*», e ai versi dell'Apocalisse 19, 5: «Dalla bocca gli usciva una spada affilata per colpire le nazioni; ed egli le governerà con una verga di ferro, e pigerà il tino del vino dell'ira ardente del Dio onnipotente»[406]. S. Bonaventura scrisse con riferimento a questo passo

[405] D. RIGAUX, *Le sang du Rédempteur*, in D. A.-BIDON (a cura di), *Le Pressoir mystique.* Actes du Colloque de Recloses (27 maggio1989), Parigi 1990, pp. 57-67; R. PERNOUD, *De la fontaine de vie au pressoir mystique*, in *Le Pressoir mystique*…, cit., pp.15-25.

[406] Nel libro dell'Apocalisse Giovanni aveva già descritto il Messia giudice degli ultimi tempi come il "Fedele e il Verace" che "è avvolto in un mantello intriso di sangue e il suo nome è Verbo di Dio" (Ap 19, 11). Il riferimento al sangue del Messia deriva dal fatto che Giovanni, come gli altri cristiani di Asia Minore che celebravano la Pasqua il 14 di Nisan, ponevano l'accento sulla figura di Cristo quale immagine dell'agnello del sacrificio, con il cui sangue erano stati tinti gli stipiti delle porte, e che ora attraverso quello stesso sangue garantiva agli uomini la redenzione e la salvezza nella nuova Pasqua. Si sottolinea così il carattere del sacrificio, dell'offerta, e della forza del sangue salvifico di Cristo espresso anche nell'iconografia del Torchio Mistico. G. QUISPEL, *L'Apocalisse. Il Libro segreto della rivelazione*, Bologna 1979, p. 105.

biblico: «Il vino che si ricava dalla spremitura del grappolo, è l'immagine del sangue del Corpo di Cristo pressato dai giudei sotto la croce»[407]. Nelle immagini più antiche, di carattere devozionale, soprattutto dal '400 in poi, compare l'immagine del Cristo solo che viene schiacciato dal peso della croce\torchio. Dall'inizio del '500 l'immagine acquista una fisionomia più complessa, cercando di rappresentare in toto il mistero della Redenzione[408]. Alla sola figura del Cristo si unisce, in epoca moderna, quella di Dio padre che paziente, gira la pressa che spreme il corpo di Cristo. Il messaggio è chiaro: Dio stesso ha voluto che il Figlio s'incarnasse e si offrisse per la redenzione dell'umanità, egli nel suo disegno d'amore ha spremuto Cristo sul legno della croce, come si spreme il grappolo d'uva per farne sgorgare il succo e farlo diventare vino. Il Torchio, in sé, sotto il quale il Cristo è spremuto è la sua stessa Passione, infatti ha la forma di una croce, sotto il suo peso il sangue di Cristo cola ed è raccolto dagli angeli e donato ai fedeli. La Vergine Addolorata mira la scena, partecipando con il suo dolore alla redenzione dell'umanità. Nell'incisione della scuola del Dürer [Fig.91] la scena appena descritta si arricchisce della figura di S. Pietro che raccoglie, in un calice, le ostie scaturite dal catino: Pietro immagine della Chiesa che dona ai fedeli i sacramenti della salvezza. Da quel momento in poi l'immagine acquista una fisionomia stabile, anche attraverso la diffusione di stampe come quella del Wierix [Fig.92], tradotte in pittura come nell'opera di Ernst Van Schayck, per la chiesa di S. Agostino a Matelica (fine del XVI secolo), o nella complessa tela del Chiaveghino, con le figure di S. Agostino e degli altri Dottori della Chiesa che dispensano il sangue ai fedeli assiepati attorno al torchio [Fig.93].

[407] «*Tertio, quia optime figurant passionem Christi, quae quotidie per hoc sacramentum memoratur: nam panis significant corpus illud trituratum, molitum, pistum in passione, decotum et assum igne divini amoris, in camino, id est ara crucis. Vinum vero significat sanguinem, qui de uva, scilicet Christi corpore, in torculari crucis a calcantibus Judaeis expressus est*». In S. BONAVENTURA, *De preparatione missae*, in Opera omnia (Peltier), Tomo XII, Parigi 1868, p. 279.

[408] G. LAMBERT, *Étude iconographique du thème du pressoir mystique a travers la gravure du XV^e au XX^e siècle*, in *Le Pressoir mystique*…, cit., pp. 105-128.



Fig.91 Scuola di Albrecht Dürer, *Torchio Mistico*, 1511 circa, chiesa di S.Gumbert, Ansbach.



Fig. 92 Hieronymus Wierix, *Torchio Mistico*, British Museum, Londra.



Fig. 93 Andrea Mainardi, *Torchio mistico*, 1594, chiesa di S. Agostino, Cremona.

L'iconografia del torchio mistico, legata soprattutto all'ordine Agostiniano, la si ritrova anche in Sardegna, nella chiesa di S. Agostino a Cagliari [Fig.94]. Qui la scena si arricchisce per la figure delle anime del Purgatorio che ricevano direttamente dal catino il sangue prezioso di Cristo, immagine della redenzione che si attua anche per le anime del Purgatorio attraverso la celebrazione del sacrificio eucaristico in loro memoria. L'immagine del Cristo e di Dio Padre sono ripresi dall'incisione del Wierix[409]. L'opera, di modesta qualità, doveva essere una copia di una grande tela custodita in una cappella della chiesa gesuitica di S. Teresa, di cui oggi non si hanno più tracce. La descrive il canonico Spano (1861), non riuscendo però a capirne l'iconografia, di un'opera, egli dice "curiosa e la più originale di questa chiesa, e si può dire pure di Cagliari"[410]. Una tela che nel seicento isolano dovette essere abbastanza famosa, se ripresa e semplificata anche in un'altra opera presente oggi nella chiesa di S. Giacomo a Soleminis, di anonimo pittore della prima metà del XVIII secolo [Fig.95].

[409] X. BRAY, Scheda 74 *Christ in the Wine Press, abaut 1600*, in G. FINALDI (a cura di), *The Image*…, cit., pp. 188-189.

[410] «*Ma il dipinto più curioso ed originale di questa chiesa, e si può dire pure di Cagliari, è quello che trovasi nella cappella di mezzo entrando della destra. In questa vasta tela che occupa tutto l'altare vi è rappresentato il Nazareno nudo, e curvo con una pesantissima croce sulle spalle la di cui estremità della lunghezza è rinchiusa in un torchio. Il Padre Eterno è curvo sostenendo la vite del torchio, affinché non iscappi il lato della Croce, lo Spirito Santo in forma di colomba posa nella punta della Croce, ed il Nazareno gira come pigiando il suo Sangue che gli sgorga da ambe le mani come due torrenti, che si versano dentro un bacino rotondo, da cui scorre sulle anime Purganti che stanno di sotto*». G. SPANO, *Guida*…, cit., pp. 212-213.



Fig. 94 *Torchio mistico*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Agostino, Cagliari.



Fig. 95 *Torchio mistico*, olio su tela, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giacomo, Soleminis.

Attraverso la conoscenza della spiritualità del XIV-XV secolo si può comprendere il diffondersi di immagini, soprattutto destinate alla devozione privata, in cui vengono esaltate le piaghe di Cristo, quali fonti della grazia della redenzione[411]. La critica d'arte tedesca degli anni venti del '900 definì questa tipologia d'immagini *Andachtsbild*, da potersi tradurre in italiano con "figurazioni devozionali"[412]. Il termine indica quell'insieme di immagini che per il particolare tipo iconografico si svilupparono a partire dal tardo Medioevo e che rappresentano la passione di Cristo svincolate dal tessuto storico narrativo degli eventi evangelici, ma che ne presentano il concetto teologico di sofferenza e morte redentrice. Il particolare uso che si fece di queste immagini, in un rapporto strettissimo con il fedele, soprattutto perché diffuse in ambito privato, ne garantì una grande diffusione. Questo legame più intimo mirava a suscitare nell'osservatore una piena partecipazione alla Passione. Come ha giustamente sottolineato il Panofsky il contenuto di queste immagini si svincolava dal racconto narrativo della Passione per entrare in un'orbita atemporale, nella quale non si raccontava più un evento lontano,

[411] G. FINALDI, Scheda 62, *Angel holding a Shield with the Wounds of Christ, 1475-85*, in G. FINALDI (a cura di), *The Image*…, cit. 160-171. Si veda anche: D. GRAY, *The five Wounds of our Lord*, in «Notes and Queries. Oxford Journales», Vol. 10 (1963), pp. 50-51; 82-89, 127-134, 163-168; D. WILLIAMS, *The five Wounds of our Lord*, Herefordschire 2004.
[412] P. SKUBISZEWKI, voce *Figurazioni devozionali,* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Vol. VI, Roma 1995, pp. 177- 195. D. KLEIN, voce *Andachtsbild*, in *Reallexikon*…, cit., Vol. I, pp. 682-688.

quanto si rendeva visibile e concreta una verità di fede[413]. Tra le più importanti raffigurazioni del genere vi è sicuramente l'*Imago Pietatis*, che rappresenta il Cristo morto, con i segni della Passione, ma frontale che si erge dal sepolcro, come se fosse vivo. Viene definito con il termine Pietà ed esprime, nella sua complessità semantica, il concetto del "sentimento d'amore vero…"[414]. Infatti, poteva indicare sia la pietà di Dio Padre verso l'uomo che pur peccatore ricevette la grazia del sacrificio del Cristo; come anche la pietà stessa di Cristo che si offre per l'uomo sul Golgota e che continua ad offrirsi a lui nel Sacramento eucaristico; ed infine rappresenta la pietà stessa del fedele che contemplando il Signore dolente, muove il suo affetto e la sua pietà verso Dio. L'immagine del corpo del Salvatore offerto per l'uomo nella Passione, ma vivo, fu associato almeno dal XV secolo in poi al corpo eucaristico, divenendo l'immagine canonica da porsi nella parte centrale della predella delle ancone dipinte di matrice italiana o anche nei retabli iberici, diffusi anche in Sardegna nel XV e XVI secolo, come nelle successive porte dei tabernacoli, come ad esempio in quello del retablo di Suelli[415] [Fig.97], opera di Pietro Cavaro che dovette sicuramente conoscere l'incisione dello stesso tema di Martin Schongauer (1470-75) [Fig.96], alla quale molto si avvicina.



Fig. 96 Martin Schongauer, *Imago Pietatis*, 1470-75, Albertiana, Vienna.



Fig. 97 Pietro Cavaro, *Imago Pietatis, Retablo di S. Pietro*, olio su tavola, 1533-1535, chiesa di S. Pietro, Suelli.

[413] P. SKUBISZEWKI, voce *Figurazioni devozionali*…, cit., p. 682.
[414] L'immagine veniva indicata anche come *Misericordia Domini* anche se fin nel primo testo che ne parla, ossia gli statuti di una confraternita bolognese del 1329, viene definita in *forma pietatis*. Alle volte viene indicata anche con come *Vir dolorum* (Uomo dei dolori), dal versetto 53, 3 del IV canto del Servo del Signore del libro del profeta Isaia. H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forma delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986, pp. 215-218.
[415] R. CORONEO, scheda n° 97, in R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., p. 210.

L'*Imago Pietatis* divenne una delle immagini devozionali più diffuse in tutto l'Occidente cristiano essendo il tema prediletto nelle numerose tavole dipinte di carattere devozionale, dal XV fino al XVII secolo, di cui anche il cosiddetto *Trittico di Clemente VII* del duomo di Cagliari costituisce un esempio. Qui la figura del Cristo è accompagnata da quella della Vergine Addolorata, che viene associata così al dolore del Figlio. L'opera, attribuita ad un seguace di Roger Van der Weyden, di cui ne avrebbe replicato un'opera oggi perduta, presenta al centro le due figure di Madre e Figlio, uniti nel dolore della Passione redentrice: il Cristo ha la tipica postura dell'*Imago Pietatis*, la Vergine dal viso provato, volge al fedele gli occhi lucidi e rossi per le lacrime; ai lati S. Margherita e la Vergine col Bambino e S. Anna[416]. La tipologia del trittico riprende altre opere fiamminghe dello stesso tipo, come quelle del citato Bouts, ma sorprende l'affinità con la pittura di Simon Marmion, in particolare le tavole conservata a Bruges. L'opera presenta le identiche figure della Vergine e del Cristo sofferente, identici nella postura, e nella descrizione dei dettagli, forse per il fatto che entrambe si rifanno alla perduta opera del Weyden.

Ma la stessa figura di Gesù scompare e vengono venerate unicamente le piaghe, oppure i simboli stessi della Passione che diventano gli *Arma Christi*[417], i vessilli di Cristo, quelli che secondo la leggenda si mostrarono assieme all'immagine del Cristo dolente a S. Gregorio Magno mentre celebrava la S. Messa e che Tommaso da Kempis (1380-1471) raccomanda «Metti vicino a te gli strumenti della Passione di Gesù, perché ti custodiscano giorno e notte»[418]. Le cinque piaghe possono presentarsi isolate, come emblemi stessi della fede in Cristo, oppure correlate agli altri strumenti della Passione che solitamente, invece, si uniscono alla croce, quale sintesi di tutto il mistero redentivo [Fig.99]. Tutt'oggi questi manufatti (la croce coronata dagli *Arma Christi*) sono numerosi in Sardegna, utilizzati duranti i riti della Settimana Santa, insieme anche all'uso di portare grandi stendardi processionali con i vari emblemi della Passione. Già esistenti nel '700, come si ricava dall'inventario all'Arciconfraternita del Santo Sepolcro di Cagliari[419], oggi non rimangono che copie moderne, come quelli conservati dell'Arciconfraternita della Solitudine della stessa città.

---

[416] A. ARU, *Trittico di Clemente VII nel tesoro del Duomo di Cagliari*, [s.l.] 1931; R. CORONE, scheda n° 92, *Trittico di Clemente VII (ante 1527)*, in R. SERRA, *Pittura e* scultura…, cit., p. 202, con bibliografia alla p. 305.

[417] J. JUDOVA, *Wound of Christ and Arma Christi in Bohun Hours Ms Auct.D.4.4, f.236v*, in «University of Glasgow Senior Honours», 2011/12, pp. 1-16.

[418] M. DA NEMBRO, *I cantori della Passione Francescani: il Medioevo*, Roma 1950, p. 238.

[419] ASPSE, Fondo dell'Arciconfraternita dell'Orazione e della Morte, *Inventario de la plata, ropas y demas alaxas que estan a cargo de la obreria mayor de la iglesia del santo sepulcro della illustre Archiconfradia y venerable compañia del SS. Crucifixo de la Oracion, alias de la muerte, hecho por el notario Bartholome Bausa. Secretario de la mesma 1759*; «Ropas, […] *Dos banderas de los Misterios de la Passion de Christo de tela negra*».

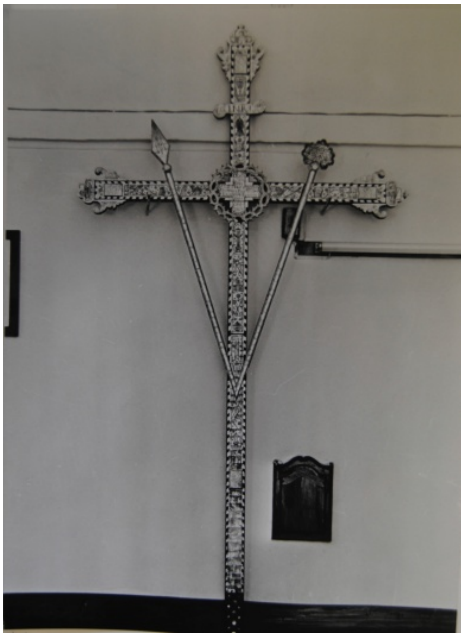


Fig. 98 *Croce con i simboli della passione*, legno e madreperla, XIX secolo, monastero del S. Sepolcro (Cappuccine), Cagliari.

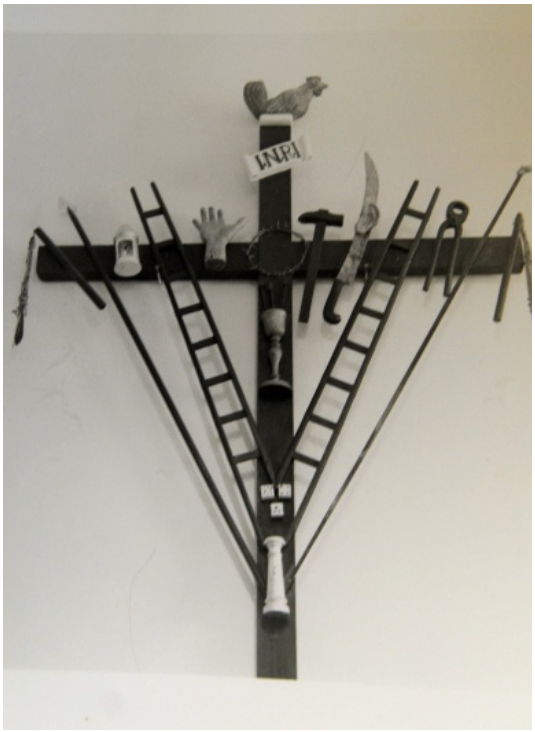


Fig. 99 *Croce con i simboli della Passione*, legno, XIX secolo, oratorio del S. Cristo, Cagliari.

III.4. *L'epoca moderna e la diffusione in Sardegna d'iconografie iberiche*



Fig. 100 Giovanni Battista Castiglione*, Cristo Crocifisso abbraccia S. Bernardo,* olio su tela, 1645 circa, chiesa di S. Maria della Cella, Genova Sanpierdarena.

La spiritualità medievale, che era riuscita ad allargare la contemplazione della passione di Cristo nella molteplicità delle devozioni, fu ereditata dall'età moderna e da essa accresciuta nel suo aspetto rappresentativo e teatrale; attraverso pratiche e allestimenti destinati a scuotere le emozioni e inducendo ad una totale partecipazione emotiva al mistero rappresentato. L'arte di quest'epoca, successiva al Concilio di Trento (1545-1563), fu uno degli strumenti di cui la Chiesa si servì per poter affermare la propria verità, arginando il diffondersi delle posizioni protestanti e inculcando nel cattolico l'idea che l'unica fede giusta fosse quella che essa insegnava. Tutto quello che i Protestanti affermavano, e che si discostava dal dogma cattolico, la Chiesa esaltava. In questo nuovo contesto devozionale il posto d'onore venne riservato al culto eucaristico, che negato dai Protestanti venne esaltato dai cattolici. La pratica delle Quarantore con l'esposizione del Santissimo per un tempo prolungato, tra apparati di luci, cortine ed immagini che, se da un lato addobbano il luogo della presenza sacramentale di Cristo in terra, dall'altro non erano che mezzi utili per colpire, rapire e scuotere le emozioni dei fedeli[420]. Non solo le Quarantore ma anche le processioni mensili del SS. Sacramento, di cui anche in Sardegna i sinodi diocesani del XVII secolo sottolinearono l'importanza, attraverso l'istituzione delle congregazioni del Ss.mo affinché fossero esse, ogni primo martedì del mese, a organizzare le pie pratiche di pietà. L'esaltazione delle specie eucaristiche e soprattutto l'importanza della comunione sacramentale, si espresse attraverso le numerose "ultime comunioni" che santi morenti ricevono tra devoti e angeli festanti, rappresentate nel Seicento da opere come quelle di Annibale Carracci o di Guido Reni[421].

[420] R. DIEZ, *Le Quarantore. Una predica figurata*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870* (a cura di M. FAGIOLO), *Atlante*, Torino 1997, pp. 56-65. M. PASCULLI FERRARA, T*eatri del Dolore e delle Quarantore: architettura effimera nella Puglia del settentrionale*, in *Il "gran teatro del barocco"*, Vol. I, *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale* (a cura di M. FAGIOLO), Roma 2007, pp. 328-359.
[421] É. MÂLE, *L'arte religiosa nel '600*…, cit., pp. 143-183.

Tutto questo si tradusse in un'arte atta a glorificare per primo Dio, la Vergine e i suoi santi, anche attraverso sontuose cerimonie di canonizzazione che proprio in questo secolo acquistarono il loro carattere definitivo[422], e poi non di meno i suoi rappresentanti sulla terra. L'immagine, scolpita o dipinta, alimentò devozioni antiche accrescendole di grandezza, d'intensità espressiva e di stupore. Non a caso, proprio nel '600 si predilessero le rappresentazioni mistiche, non solo dei numerosi mistici contemporanei, ma anche di quelli medievali. Ecco che si moltiplicarono, ancor di più che in passato, le rappresentazioni dell'abbraccio mistico del Crocifisso a S. Bernardo; dove l'intima unione con il Cristo doloroso, auspicata e predicata con fervore dai nuovi ordini (in particolare dai Gesuiti), trovava in quest'antica immagine un tema di forte impatto emotivo.

Ad esempio, alla semplicità del linguaggio medievale si aggiunse un *pathos* tutto seicentesco nell'opera dipinta da Giovan Battista Castiglione, detto il Grechetto (1609-1664) per la chiesa di santa Maria della Cella a Sanpierdarena [Fig.100]. Una schiera di angeli sostiene Bernardo che, schiacciando il demonio, si protende verso il Cristo in croce, il quale stringendolo verso di sé lo disseta con il sangue che zampilla dal proprio costato. Il pittore unisce in un'immagine carica di teatralità i due miracoli più importanti della vita di Bernardo: l'abbraccio del Crocifisso e la *Lactatio*. Ma non è solo Bernardo ad abbracciare il Cocifisso, tra le tante immagini ricorrente è quella di S. Francesco, come numerosi altri santi presentati al fedele come esempi di quel cammino di perfezione che essi dovevano intraprendere per arrivare alla stessa intima unione. Non a caso proprio nelle tematiche legate all'elemento straordinario delle visioni il Cristo doloroso fu il protagonista, rendendo in immagini il visionario e il soprannaturale, come nell'opera di Giovanni Andrea Carlone (1639-1697), per la chiesa di Nostra Signora della Misericordia a Genova, nel quale cercò di tradurre il momento in cui Cristo rivelò a S. Brigida i momenti della sua Passione[423] [Fig.101]. La comunione della santa di Svezia con la passione di Cristo non fu che uno dei molteplici esempi con cui l'arte del '600 e dei primi del '700 presentò al fedele la realtà di quell'unione che la Chiesa predicava. Il Cristo carico del peso della croce apparve a S. Caterina da Genova, nel momento più importante della sua vita spirituale, portandola alla conversione, divenendo poi il momento

[422] V. CASALE, *Addobbi per beatificazioni e canonizzazioni. La rappresentazione della santità*, in *La festa a Roma*..., cit., pp. 56-65.

[423] L. MAGNANI, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenza e tematiche del sacro*, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento* (a cura di E. GAVAZZA, F. LAMERA, L. MAGNANI), Genova 1990, 247-399. Per la particolare iconografia dell'*Amplexus* di S. Bernardo si veda anche: L. MAGNANI, scheda n° 55, *Giovanni Battista Castiglione, Cristo abbraccia S. Bernardo*, in *Bernardo da Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo* (a cura di L. DAL PRÀ), Milano 1990, pp. 210-213.

maggiormente rappresentato della sua biografia[424]. Santa Chiara da Montefalco vissuta nel XIV secolo, venne dipinta da Sebastiano Conca (1680-1764), agli inizi del '700, nell'evento più rinomato della sua vita, quando il Cristo le apparve dicendole che non aveva un luogo dove poter piantare la propria croce, e la santa gli offrì il suo cuore, che Cristo trapassò con la croce[425]. Celebre è la rappresentazione della visone di S. Ignazio di Loyola a la Storta, celebrata dall'ordine Gesuitico con grandi opere come quella del Baciccio, ma che si presenta come immagine costante nelle chiese dell'Ordine anche nella Sardegna seicentesca, nell'opera, ad esempio, del frate Giovanni Belivelt al quale viene attribuita la tela della chiesa di S. Caterina di Sassari, come quella identica della chiesa di S. Giuseppe, proveniente dalla chiesa dell'Università di Sassari, fondata dagli stessi Gesuiti[426].



Fig. 101 Giovanni Andrea Carlone, *Il Crocifisso appare a S. Brigida*, chiesa di N. S. della Misericordia, Genova.



Gig. 102 Giovanni Mauro della Rovere (detto il Fiammighino), *S. Bernardo stringe a sé gli Strumenti della Passione*, olio su tela, terzo decennio del XVII secolo, Abbazia di Acquafredda, Lenno.

[424] MARABOTTO DI CATTANEO, *Vita mirabile, et dottrina santa della Beata Caterina da Genova* […], Firenze 1580, pp. 4-7.
[425] V. CASALE, *"Più accennarsi che esattamente descriversi"; difficoltà e sperimentazione nelle immagini di visioni ed estasi dell'arte romana fra Sei e Settecento*, in *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento* (a cura di G. MORELLO), Milano 2003, pp.69-84. Per il momento tratto dalla vita di S. Chiara da Montefalco si veda: B. DI DONADIO, *Vita di Chiara di Motefalco*, Roma 2009, p. 49.
[426] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 42.

La compartecipazione alle sofferenze di Cristo venne inculcata nella mentalità dei fedeli attraverso immagini in cui i santi partecipano dello stesso dolore del Signore in scene come quelle che rappresentano l'incoronazione di spine di S. Caterina da Siena o di S. Giovanni di Dio; oppure nelle immagini in cui gli strumenti della Passione, gli *Arma Christi*, sono stretti con amore da S. Bernardo [Fig.102]. Una particolare iconografia del santo di Chiaravalle che si trova anche in Sardegna, nella predella di uno smembrato retablo oggi custodito nella cappella del Rimedio della Cattedrale di Oristano [Fig.103]. Erroneamente indicato dagli studi come un S. Giovanni della Croce[427], di cui non possiede nemmeno l'abito carmelitano, ma vestito interamente di bianco indossa quello dei Cistercensi, mentre stringe a sé gli strumenti della Passione quale immagine allegorica del *fasciculum mirrae* che la sposa tiene sempre nel petto in ricordo dello sposo, cantato nel versetto 1, 13 del Cantico dei Cantici[428].

Attraverso queste immagini si vuole mostrare la totale e intima unione del santo con la Passione di Cristo, descritta attraverso le parole dei propri scritti (come nel caso di S. Bernardo) o attraverso la pubblicazione delle biografie dei nuovi santi. Questo è il caso ad esempio di un'altra personalità, tra le più sconvolgenti della Firenze di fine '500, S. Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607). La sua esperienza di donna, di suora e di mistica venne divulgata attraverso la pubblicazione dei racconti della sua *Vita*, trascritti dalle consorelle del monastero di Santa Maria degli Angeli a Firenze, e le cui gesta giunsero anche in Sardegna per la volontà dell'ordine dei Carmelitani (a cui la santa appartenne), che ne volle la rappresentazione in diverse opere. Nella tela dipinta per la chiesa del Carmelo di Sassari[429] [Fig.104], opera del pittore genovese Bartolomeo Augusto (firmata e datata 1716), la santa riceve dal Cristo in trono gli strumenti della Passione, rendendola partecipe di quel dolore che la mistica carmelitana visse nella propria carne[430].

---

[427] A. PILLITTU, *La chiesa nell'Arcidiocesi di Oristano*, Sestu 2003, p. 114.

[428] Lo stringere a sé il *fasciculum mirrae*, quale immagine dell'unione alla Passione, si diffuse per primo in correlazione con l'iconografia di S. Bernardo. La formulazione iconografica deriva dall'esegesi che Bernardo fece di un passo del XLIV Sermone sul versetto 1, 13 del Cantico dei Cantici (*Fasciculus myrrhae dilectus meus mihi inter ubera mea commorabitur)* paragonando il sacchetto di mirra che la sposa tiene nel petto come ricordo dello sposo al ricordo perenne della Passione di Cristo che egli tenne sempre con sé nel cuore (PL 183, 995-999). Nella figurazione iconografica il *fasciculum mirrae* diventano gli oggetti della Passione, gli *Arma Christi,* che Bernardo abbraccia. L. DAL PRÀ, *Bernardo da Clairvaux. Un santo e la sua immagine*, in *Bernardo di Clairvaux: epifania di Dio e parabola dell'uomo.* Atti del convegno su S. Bernardo di Clairvaux (Roma 27-28 ottobre 2006), Milano 2007, pp. 61-103.

[429] M. G. SCANO, scheda n° 177, in *Pittura e scultura*…, cit., p. 217; A. SARI, *Arcidiocesi di Sassari*…, cit., Tomo I, pp. 151.

[430] In riferimento a S. Maria Maddalena de' Pazzi questa iconografia è desunta dal racconto della sua vita nel quale si legge: «*Le apparve Giesù appassionato, in quella positura quando da Pilato fù mostrato al popolo Ebreo, dicendo: Ecce Homo: per la qual vista accesa di desiderio di patire, disse: Giesù mio, perché non posso offere io quella, che patisca tanti affanni, tanti scherni, e villanie, quant'io veggio, che quei traditori ti fanno, mostrandoti al popolo, perché non posso cavarti di testa quella pungente corona, che tanto t'affligge, e metterla in capo a me, poiché per me la tieni, e per me patisci queste pene, e tormenti? E mentre dimorava in questi amorosi affetti, intese come Giesù per compiacerla i tal desiderio di patire per amor suo, le voleva*

Quest'intima unione è rappresentata anche nella scena del suo *Sposalizio mistico*, nella chiesa della B. V. del Carmelo di Alghero fondata nel 1644[431] [Fig.105]. Nella cappella di destra si conserva una grande tela che rappresenta il momento, descritto dalla stessa santa, in cui Cristo le concesse l'anello nuziale, ella dice alla presenza di S. Caterina da Siena e di S. Agostino[432]. Nella tela di Alghero, evidentemente per volontà della committenza, si scelse di rappresentare non S. Caterina ma con S. Alberto di Gerusalemme (Carmelitano), mentre in basso il richiamo alla compartecipazione al dolore di Cristo è rappresentato dai piccoli puti che reggono gli strumenti della Passione, e il celebre moto della santa *Pati non mori* (un'eternità di vita per avere un'eternità di patimenti per Cristo). Giustamente come già rilevato da A. Serra (2000)[433] la tela mostra evidenti consonanze con la pittura del cagliaritano Sebastiano Scaleta (documentato 1698-1762). Oltre al simile modo di rendere le figure in maniera chiara e definita, prive di forti contrasti chiaroscurali, ma anzi ottenute per colori chiari e definiti, l'accomuna soprattutto la figura del Cristo, il cui volto appare identico a quello del S. Giacomo apostolo della tela che fu commissionata dal devoto Francesco Sotgiu nel 1755, ora nella chiesa di S. Giacomo di Cagliari, attribuita allo Scaleta[434]. La portata dell'esperienza mistica di S. Maria Maddalena de' Pazzi venne presentata al fedele anche nella scultura lignea intagliata e policromata della chiesa del Carmelo di Oristano, edificata su progetto dell'architetto piemontese Giuseppe Viana, tra il 1776 e il 1785[435]. Il fine intaglio del modellato del panneggio, l'elegante postura del corpo, la descrizione attenta del viso pieno di dolore interiore con le lacrime che solcano le gote riportano quest'opera alla produzione napoletana della seconda metà del XVIII secolo [Fig.106]. La santa indossa l'abito carmelitano e priva di altri riferimenti iconografici presenta le stigmate nelle mani e nei piedi. Lo scultore volle unicamente con

---

fare un prezioso donativo pieno d'amore doloroso; e questo era concederle nelle braccia in un sol fascio gl'istrumenti della sua Passione, chiamato da S. Bernardo il falcetto della mirra. Onde rivolta al petto Santo, lo pregò con grande affetto, che la volesse purificare col sangue di Giesù, acciò degnamente ricevesse questo dono, e vedendo nelle mani di Giesù gl'istrumenti della sua penosissima Passione, gli nominò ad uno ad uno; et allargando le braccia, le strinse poi sopra il petto, e mostrò d'abbracciare il detto falcio, dicendo, "Fasciculus mirrhae dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur". Ma lo ricevè con tanto sentimento di dolore, e con tale partecipazione delle pene di Giesù, che cadde in terra tutta tremante, et alquanto dopo si risvegliò dal ratto pieno di spirito, e più forte, et animosa che mai contra i demoni». VINCENZO PUCCINI, *Vita della Veneranda Madre Suor Maria Maddalena de Pazzi fiorentina* […], Parte I, Cap. XXVII, Firenze 1621, p. 33. Si veda anche: F. MORENO CUADRO, *Iconografía de Magdalena de Pazzi. A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya*, in «Locus Amoenus», n° 10 (2009-2010), pp. 141-152.

[431] A. SERRA, *La fondazione del convento dei Carmenlitani in Alghero: nuove acquisizioni documentarie*, in «Rivista de L'Alguer», Vol. VII, n° 7 (1996), pp. 147-152.

[432] «Cap. XXVII, *Le mostra Dio i gravi peccati de' popoli, rimane oltremodo travagliata ma poi alla presenza di Sant'Agostino e di Santa Caterina da Siena viene sposata da Giesù, e arricchita di molti doni (28 aprile 1585)*»; in VINCENZO PUCCINI, *Vita della Veneranda Madre Suor Maria Maddalena de Pazzi fiorentina* […], Venezia 1671, p. 39.

[433] A. SERRA, *Museo d'Arte Sacra di Alghero. Catalogo*, Sestu 2000, p. 119.

[434] M. G. SCANO, scheda n° 188, in *Pittura e scultura*…, cit., p. 231.

[435] S. NAITZA, scheda n° 22, in *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Nuoro 1992, p. 111.

questi segni rendere visibile quanto vissuto dalla monaca che ricevette le stigmate (pur rimaste invisibili) il 15 aprile del 1585[436].



Fig. 103 *S. Bernardo stringe a sé gli Arma Christi,* tavola dipinta, Cattedrale, Oristano.

[436] «*Il lunedì Santo seguente, cioè a' 15 del medesimo mese di Aprile del detto anno 1585, stando tutta intenta a' gran misteri della Passione di Giesù, che in quei giorni la Santa Chiesa ci rappresenta, fu rapita in estasi nel modo che ci dice il libro de' suoi estasi e apparendole Giesù ella gli chiese con grand'affetto dess'ere ammessa dentro le sue sagratissime piaghe e doppo avere collocato tutti li suoi sentimenti in quelli di Giesù, cominciò à considerarlo pieno di sudore di sangue; e sentenziato à morte e per ultimo se le mostrò nell'atto della Crocifissione* […]*e mentre ella stava in questi tanti affetti, vidde uscire dalle piaghe di Giesù cinque splendidissimi raggi, al fuoco somiglianti, i quali s'imprimevano nel mezzo delle sue mani, de' piedi, e del costato, in modo che vi lasciavano l'impronto, e così dopo il ratto, quali son notati nel suddetto libro. Così segnata col sigillo del suo Sposo Giesù si trovò quest'anima santa, e tutta allegra ringraziava Dio di si gran benefizio, tanto più lo ringraziava, quanto che aveva ascoso questi sagrati segni a gli occhi delle creature, ma bene erano visibili agli occhi della sua mente*». VINCENZO PUCCINI, *Vita della Veneranda Madre Suor Maria Maddalena de Pazzi fiorentina*…, cit., Cap. XXVI, Venezia 1671, p. 37.
Potrei qui citare diverse altre figure di sante dell'epoca moderna, soprattutto monache, che espressero nella loro vita l'intima unione con il Cristo doloroso, il cui culto però non è attestato in Sardegna come per S. Maria Maddalena dè Pazzi. Mi limito qui a ricordare l'esperienza di S. Battista Camilla da Varano (1458-1524), dell'ordine delle Clarisse, che rivelò la sua esperienza mistica in diverse opere tra le quali la più ricordata è *I dolori mentali di Gesù nella sua Passione* (1680). BATTISTA CAMILLA DA VARANO, *Le opere spirituali* (a cura di G. BOCCANERA), Jesi 1958. Ancora più sconvolgente fu l'esperienza mistica di S. Veronica Giuliani (1660-1727), Clarissa Cappuccina, che ricevette il sigillo delle stimate visibili dal 1697 fino alla morte, e nel cui cuore si disse furono ritrovati i segni della Passione come ella stessa ebbe a predire. La sua opera letteraria ci è trasmessa nel suo diario, *Il Tesoro Nascosto*, edito postumo. S. VERONICA GIULIANI, *Il diario* (a cura di T. CARLONI), Vol. I-II, Siena 1954.



Fig. 104 Bartolomeo Augusto, *S. Maria Maddalena de' Pazzi riceve gli Arma Christi*, olio su tela, 1716, chiesa della B. V. del Carmelo, Sassari.



Fig. 105 Sebastiano Scaleta (attr.), *Sposalizio mistico di S. Maria Maddalena de' Pazzi*, olio su tela, metà del XVIII secolo, chiesa della B. V. del Carmelo, Alghero.



Fig. 106 *S. Maria Maddalena de' Pazzi*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa del Carmine, Oristano.



Fig. 107 Giacomo Cortese detto il "Borgogne", *Sanguis Christi* (da un disegno di G. L. Berinini), Museo di Roma, Roma.

Emblema dell'esaltazione del sangue e della Passione si ritrova nell'immagine carica di significato del *Sanguis Christi* (Fig.79) di Gian Lorenzo Bernini [Fig.107]. Il grande architetto e scultore della Roma barocca non fu mai lontano dall'attenzione verso la cura dell'anima, e a alla preparazione alla "buona morte" cara alla spiritualità barocca. Il disegno del Cristo in croce, sospeso a mezz'aria da cui scorgano fiotti di abbondante sangue che allagano il mondo, rappresenta la visione dell'azione redentrice della morte di Cristo che lava attraverso il suo sangue il peccato del mondo, rifacendosi alle parole della mistica Maria Maddalena de' Pazzi[437]. Lo stesso biografo dell'artista racconta che il Bernini disegnò l'immagine per uso devozionale da inserire nell'opera del nipote, il sacerdote Francesco Marchesi, *Unica speranza del peccatore che consiste nel Sangue di N. S. Gesù Cristo*, edito a Roma nel 1670, e divulgata attraverso l'incisione di Francois Spierre[438]. Per volere dello stesso Bernini fu tradotta in pittura, di cui si conosce per lo più la versione realizzata dal pittore Jacques Courtois, detto il Borgognone (1621-1676), oggi al Museo di Roma, ritenuta quella che lo stesso Bernini teneva nella sua camera da letto[439]. La devozione verso il sangue di Cristo e verso le sue piaghe si concentrò in epoca moderna nella devozione al Sacro Cuore di Gesù, quale immagine dell'amore che egli ebbe per gli uomini. Il cuore, quale fonte dell'amore divino, era già presente nella spiritualità di S. Gertrude di Helfta (1256-1302), ma fu a seguito di una serie di visioni che alla fine del '600 ebbe la suora Visitandina Margherita Maria Alacoque (1647-1690) che la devozione si diffuse in maniera straordinaria. La santa che fu canonizzata solo nel 1920, raccontò che Cristo stesso le apparve più volte, raccomandandosi affinché divulgasse la devozione verso il suo cuore, per questo chiese l'istituzione di una festa in suo onore per il venerdì successivo alla solennità del *Corpus Domini*[440].

Legata ad un'altra serie di visioni è il culto tutto seicentesco per il Bambino Gesù, che apparve più volte alla suora francese Margherita del SS.mo Sacramento[441] (1619-1648),

---

[437] S. PIERGUIDI, *L'iconografia del "Sangue di Cristo" del Bernini: Santa Maria Maddalena de Pazzi e il "Torchio mistico"*, in «Iconographica», VII (2008), pp. 103-106. Durante la visione del 28 ottobre 1585 Dio mostrò a S. Maria Maddalena i grandi peccati che gli uomini compiono contro di lui, per i quali la santa restò molto turbata. Dio la consolò donandole un anello, quale segno della sua unione mistica. Maria Maddalena ringraziò Dio per tante grazie ricevute rivolgendosi a lui con queste parole: «Parte II, Capitolo VI, *Solo ci manca, o Dio mio, una cosa, che non mi reputo degna di questa grazia: a questo supplicherà il tuo sangue. T'offerisco adunque il sangue del tuo umanato Verbo; lo presento a te o Padre Eterno. L'offerisco a te o Verbo, lo presento a te Spirito Santo, e se cosa alcuna ci manca, l'offerisco a te, o Maria, che lo presenti all'eterna Trinità, per supplimento di tutti i diffetti, che fossero nell'anima mia, e ancora per soddisfazione di tutte le colpe, che fossero nel corpo mio*»; in VINCENZO PUCCINI, *Vita della Veneranda Madre*…, cit., pp. 241-242.

[438] I. LAVIN, *Bernini e il Salvatore. La "buona morte" nella Roma del Seicento*, Roma 1998, pp. 31-39.

[439] G. MORELLO, Tav. 29. *Gian Lorenzo Bernini, cerchia i Ludovico Gimignani?, Il Sangue di Cristo, 1670 circa*, Ariccia, Palzzo Chigi, in *Visioni ed Estasi*…, cit., p. 207.

[440] R. DARRICAU, voce *Santa Margherita Maria Alacoque*, in BSS, Vol. VIII, Roma 1966, pp. 804-809.

[441] R. DARRICAU, voce *Venerabile Margherita del SS.mo Sacramento*, in BSS, Vol. VIII, Roma 1966, pp. 787-792; E. MÂLE, *L'arte religiosa del '600*…, cit., pp. 285-288.

vissuta nel convento di Beaune, in Borgogna, che divulgò ciò che il divino infante le mostrava in visioni, propagando un culto speciale verso l'infanzia di Cristo. Alle visioni avute dalla beata Osanna Andreasi da Mantova (1449-1505)[442], e successivamente da Jeanne Perraud (1631-1676) è da ricondurre invece la particolare iconografia del Bambino Gesù che reca con sé gli strumenti della Passione, in mano o mentre dorme adagiato su di essi o addirittura già inchiodato alla croce[443]. Prefigurazione cosciente di quel dolore che dovette poi subire, e che egli volontariamente accettò sin dall'infanzia, sapendo che quella sarebbe stata la sua unica missione sulla terra. Questi culti si diffusero soprattutto in ambito monastico femminile, assieme a quello ad esempio per "Bambinello divino Pastore", nel quale si predilessero devozioni che sottolineavano la tenerezza del Signore, nel suo aspetto di bambino, venendo a colmare quell'istinto materno sopito, ma non del tutto scomparso, presente in molte monache di clausura, assecondando l'indole alla tenerezza propria del genere femminile. Presenti soprattutto in scultura, queste immagini, si diffusero soprattutto in terra iberica, o in quei luoghi in cui forte era l'influsso della religiosità spagnola che nel '600 predilesse tematiche legate alla Passione, sostenuta da famose personalità come la già citata mistica suor Maria de Ágreda che parlando del Bambino Gesù richiamava il costante ricordo della passione che portava sempre con sé[444]. Stupendo è il *Bambinello* conservato al J. Paul Getty Museum (Los Angeles), di ambito italiano (genovese o dell'Italia meridionale)[445], come il Gesù Bambino che reca in mano il teschio, immagine della morte che vincerà con la sua passione, di probabile provenienza castigliana, ora al Victoria ad Albert Museum di Londra[446]. Lo sculture iberico Alonso Cano ce ne ha lasciato diversi esempi, tra cui il bellissimo *Niño Jesús* per la Confradia de San Fermín de los Navarros di Madrid[447] [Fig.108], o nelle numerose varianti del dolce Bambino realizzate del Montañés e dalla

[442] Acta Sanctorum, Iunii, Tomo IV, p. 606.
[443] A. PEÑA MARTÍN, *Del pesebre a la cruz. El Niño Jesús crucificado*, in *Los crucificados, religiosidad*…, cit., pp. 735-753. L'iconografia del Bambino Gesù Crocifisso non va confusa con quella di alcuni fanciulli venerati come martiri dalla chiesa cattolica. Soprattutto in Spagna si diffusero alcune devozioni verso dei fanciulli che la tradizione vuole martirizzati da sacrileghi ebrei che ne torturarono i corpi con la pratica della crocifissione, come avvenne per il piccolo chierichetto di Saragozza S. Domenico del Vall (1243-1250) o come per il piccolo S. Cristoforo della Guardia. Secondo la tradizione, o dovremo parlare di leggenda, il piccolo Cristoforo nacque a Toledo nel 1487. All'età di due anni fu liberato dall'epilessia da S. Giovanni de Matha, e per questo la madre volle vestirlo con l'abito dei Trinitari. A quattro anni, nel 1491, fu rapito da alcuni giudei, torturato e infine crocifisso. Il suo culto si diffuse in Spagna (e anche in Sardegna, di cui un'immagine si conserva nella chiesa di S. Giacomo a Soleminis) grazie all'iniziativa dello spagnolo S. Simone de Rojas (1552-1604).
[444] S. SEBASTIÁN, *Contrarreforma*…, cit., pp. 327-328.
[445] *Italian and Spanish Sculpture. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection* (a cura di P. FOGELMAN, P. FUSCO, M. CAMBARERI), Los Angeles 2002, pp. 232-237.
[446] M. TRUSTED, *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1996, pp. 62-63.
[447] M. E. GOMEZ MORENO, *Alonso Cano, Estudio y Catalogo de la Exposicion celebrada en Granada en Junio de 1954*, Madrid 1954, p. 67.

sua bottega. A Cagliari nel convento delle monache Cappuccine si conserva una tela, di modeste qualità artistiche [Fig.110], che attesta comunque la diffusione di questa devozione, soprattutto grazie alla circolazione delle stampe. Infatti la tela cagliaritana riprende la figura del Bambino Gesù che reca i simboli della Passione incisa da Hieronymus Wierix sullo stesso soggetto [Fig.109].

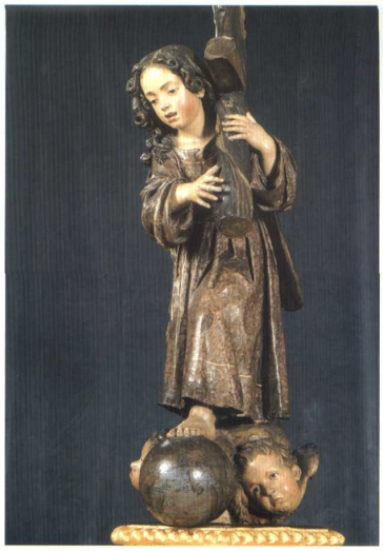


Fig. 108 Alonso Cano, *Niño Jesús*, legno intagliato e policromato, Cofradia de S. Firmin de los Navarros, Madrid.



Fig. 109 Hieronymus Wierix, *Bambino Gesù con i simboli della Passione*, 1619 circa, The British Museum, Londra.



Fig. 110 *Bambino Gesù con i simboli della Passione*, olio su tela, XVIII secolo, monastero del S. Sepolcro (Cappuccine), Cagliari.

Nello stesso monastero sono conservate ancora oggi due sculture del XVIII secolo del piccolo Bambino Gesù, di possibile provenienza napoletana, destinate alla devozione privata delle monache che ne curano ancor oggi il ricco corredo di piccoli abiti[448]. A Tempio nel 1687 venne fondato un convento di monache Cappuccine, fatte arrivare da Sassari, di cui divenne badessa la suora Maria Rosaria Mancusa (1659-1706) dal 1694 fino alla morte. La monaca, di cui ci è giunto il proprio diario (scritto dal 1693 al 1706), ebbe esperienze mistiche e fama di grande santità nella comunità tempiese[449]. Il monastero da lei retto fu dedicato al *Niño Perdido*, una devozione tutta iberica che si richiamava al momento del Vangelo di Luca (2, 41-50) in cui si raccontata come il piccolo Gesù Bambino fu smarrito dai genitori a Gerusalemme durante la Pasqua e ritrovato tre giorni dopo tra i dottori del Tempio[450]. Le stessa risposta di Gesù ai genitori: «*Perché mi cercavate? Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?*» (Lc 2, 49), prefigura già l'atto d'obbedienza al Padre nella Passione e morte, per questo

[448] Per le monache Cappuccine del convento di clausura di Cagliari è attestata la grande devozione verso il Bambino Gesù, di cui si conservano ancora interessanti opere scultoree. Secondo il padre Cappuccino Giorgio da Riano (*Le monache Cappuccine a Cagliari*, Cagliari 1938, p. 127), le monache erano solite mandare in giro per la città, ogni primo giorno dell'anno, una piccola statua settecentesca del Bambino Gesù adagiato su una culla, riccamente vestita e adorna di gioielli, recando biglietti d'auguri a chi sarebbe stato visitato dall'immagine sacra. Essendo custodite all'interno di un convento di clausura non è stato possibile avere delle riproduzioni fotografiche delle sculture che comunque, a quanto detto dalla Madre superiore, sono tutt'oggi presenti e oggetto di grande devozione per le poche monache rimaste.

[449] Il diario scritto dalla monaca suor Maria Rosalia Mancusa, dello scomparso monastero delle Cappuccine di Tempio, oggi si conserva nell'Archivio vescovile di Ozieri. Il testo, scritto dalla monaca in ottemperanza alle direttive della Madre superiore e del proprio confessore, non è stato pubblicato con apparato critico, ma è stato studiato da Maria A. Roca Mussons, che ne ha riportato alcuni stralci. Da questi si comprendere l'ambiente, la mentalità e il rapporto con il divino della monaca sarda, non dissimile da quello di altre grandi e più studiate personalità della mistica monacale sei-settecentesca (cito solo le più importanti Teresa d'Avila e Maria Maddalena de Pazzi, ad esempio). Emerge naturalmente la grande devozione e il totale coinvolgimento emotivo e psichico alla passione di Cristo, come si legge nelle stesse parole della monaca: "*El viernes llevan las que están en ejercicios el diá una soga a la garganta, corona de espinas, y sin velo negro. Estano yo así en el coro, antes de comulgar me dijo una voz en mi interior: Hija yo te quiero dar a sentir algo de lo que padecí en este acto. Al mismo istante unos dolores tan fuera de medida en toda la cabeza, que parecía cuasi intolerablem, por ser tales las punzadas que me daban en toda ella, y así le decia a Nuestro Señor: Señor si quereis, que yo padezca esto, dadme fuerza para ello, pues Vos sabeis quein soy. Duróme este caso de un curato de hora, puero fue tal, que me ha quedado la cabeza como llena de espinas en lo interior de ella, y tócandome las sienes, frente, y toda en fin, siento que se mi hincan más viernes en particular y hoy que escrivo esto, es uno de los días que lo tiengo ben cargada*". Cit. da M. A. ROCA MUSSONS, *Raccontare e raccontarsi in Sardegna: la scrittura di Maria Rosalia Mancusa, Suora Cappuccina del '600*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Vol. I, n° II (1987), pp. 323-359 (qui p. 358). Si veda anche A. CAREDDU, *Le monache della prima regola di S. Chiara a Tempio*, in «Gallura e Anglona», Anno III, n° 11 (1993), pp. 13-18. Per una visione generale del fenomeno della mistica iberica si veda anche: S. HALICZER, *Between exaltation and infamy. Female mystics in the Golden Age of Spain*, Oxford 2002.

[450] Nuemerosi sono i sermoni iberici dedicati a questa devozione nei libri omiletici del XVII secolo. Si veda ad esempio: MANUEL DE NAXARA, *Sermon del Niño Perdido*, in *Discursos morales para los domingos de Adviento, y de los demas de Quaresma*, Madrid 1652, pp. 347-370; ID, *Sermon del Niño Perdido*, in *Sermones panegiricos predicados en las festividades de Cristo Nuestro Señor*, Madrid 1654, pp. 168-191; JOSEPH DE AGUILAR, *Sermon dezimo de desgravios al Christo de las injurias* in *Sermones varios predicados en la ciudad de Lima, corte de los Reynos del Peru*, Bruxelles 1684, pp. 165-179; PEDRO DE S. TERESA, *Sermon del Niño Perdido*, in *Lo cinco porticos de la piscina de Gerusalem*, in *cinco sermones doctrinales y otro siete sermones panegyricos*, Alcalà 1692, pp. 215-231; DOMINGO JOSEPH DE PLAÇA, *Sermon del Niño Perdido*, Salamanca 1707.

sovente, l'iconografia del *Niño perdido* lo presenta con gli oggetti dalla Passione[451].

Tenendo conto di questa spiritualità iberica si possono comprendere anche alcuni dipinti conservanti nello stesso convento del Santo Sepolcro di Cagliari, non ancora presi in considerazione dagli studi. Opere da attribuite a due anonimi pittori iberici del '600 rappresentano l'iconografia del *Cristo recogiendo sus vestiduras*[452], il Cristo che raccoglie le proprie vesti[453] (Fig.84; Fig.86). Ambedue le scene, semplici nella loro composizione, ci mostrano il Cristo dopo la flagellazione, straziato dalle percosse, che carponi, raccoglie da terra le sue vesti, insultato dai manigoldi. Il tema, che sottolinea l'umiltà sofferente di Cristo che si abbassa fino a terra per raccogliere le proprie vesti, sul

[451] La particolare devozione al *Niño Perdido* s'inserisce all'interno di quel filone devozionale verso l'infanzia di Cristo che ha il suo centro nel Natale, e che si sviluppa durante l'anno liturgico in diverse feste, tra cui quella dell'Epifania e in quella, legata all'iconografia del Divino Fanciullo, del SS.mo Nome di Gesù. Dal XII secolo in poi, all'interno della devozione monastica verso l'umanità di Cristo, prese sempre più spessore anche quella verso il suo Nome, testimoniata ad esempio dallo splendido inno *Iesu dulcis memoria* (PL 2010-2021). Nel XIII secolo l'ordine dei Predicatori si fece propagatore della devozione tra il popolo, soprattutto dopo che Gregorio X, con bolla del 20 settembre 1274, incaricò ufficialmente l'Ordine di diffonderne la devozione. Anche se non ufficialmente anche i Francescani se ne fecero grandi propagatori, tra cui si ricorda il famoso monogramma del nome di Cristo (IHS) ideato da S. Bernardino da Siena (1380-1444). Ancor più nel XVII secolo la devozione fu sostenuta dai Domenicani su incarico nuovamente di Pio IV (1659-1665), favorendo lo sviluppo anche delle confraternite dedicate al SS.mo Nome di Gesù, la prima delle quali viene ritenuta quella fondata nel 1423 in Portogallo dal padre Andrés Dióz. A. GONZÁLEZ FUENTE, *El carisma de la vida dominicana*, Salamanca 1994, pp. 297-298. Anche in Sardegna, ad Oristano, la locale confraternita del SS.mo Nome di Gesù fu fondata nel 1621 presso la chiesa di S. Domenico, e fu legata alla spiritualità dell'Ordine come le più conosciute e diffuse confraternite del Rosario. A. PILLITTU, *La Chiesa nell'Arcidiocesi di Oristano*, Sestu 2003, p. 203.

[452] A. R. F. PARADAS, R. SÁNCHEZ GUZMÁN, *Orígenes, desarrollos y difusíon de un modelo iconográfico: Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*, in «Cuadernos de Bellas Artes», n° 4 (2012), pp. 47-48; M. DEL MAR GONZÁLEZ, *Restauración del cuadro "Cristo recogiendo sus vestiduras después de la falgelación" de Francisco de Zurbarán*, in «Cuadernos de restauración», n° 1 (1999), pp. 10-15; J. P. LÓPEZ PLASENCIA, *Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español*, in «Cuadernos de arte y iconografía», Tomo XVI, n° 32 (2007), pp. 447-476; Á. FRANCO MATA, *Episodios pasionales entra la Flagelación y el Ecce Homo: de S. Brigida a la literatura y pintura contrarreformista y barroca en España*, in *Estudios de historia de arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago* (a cura di P. DEL OLMO, J. M. GUTIERREZ BAÑOS), Valladolid 2009, pp. 351-358.

[453] Questo particolare momento della Passione è legato, come gli altri, ad una reliquia delle vesti di Cristo. Come per tutti gli oggetti venuti a contatto con il Signore durante la sua vita anche quelli della sua Passione ricevettero un culto straordinario, nonostante fosse difficile poterne determinare la verità storica. Le vesti di Cristo, poiché coprivano il suo corpo, furono oggetto di devozione già durante la sua vita terrena, come ci racconta il vangelo di Matteo nell'episodio dell'emorroissa (Mt 9, 20-22, e anche Mt 14, 35-36). In particolare però è il vangelo di Giovanni che si sofferma sulle vesti e in particolare sulla tunica che Cristo indossava sul Golgota, senza cuciture ma tutta d'un pezzo e per questo tirata a sorte dai soldati dopo la crocifissione (Gv 19, 23-24). Di quella tunica ora ve ne sarebbero due esemplari, una venerata nella città di Treveri, e l'altra in Francia ad Argentuil. Della prima tunica, quella tedesca, si sa che fu conservata a Treveri dal 1127, di cui poco si sapeva fino al 1512 quando fu organizzata una solenne ostensione. Di colore grigio e di cotone fine risalirebbe agli inizi dell'impero romano ed è appunto senza cuciture, essa sarebbe però una sottoveste della tunica descritta nei vangeli. Quest'ultima sarebbe conservata nella cittadina di Argenteuil sin dall'epoca di Carlo Magno, avendola ricevuta nell'800 dall'imperatrice bizantina Irene. Durante il Medioevo fu oggetto di un fervido culto da parte della monarchia francese. Durante la rivoluzione però, affinché la preziosa reliquia non venisse dispersa, la si divise in quattro parti, ora ricomposte. Datata nel XIX secolo alla prima era cristiana, cucita tutta d'un pezzo, di color rosso presenta copiose tracce di sangue. D. RAFFARD DE BRIENNE, *Dizionario della Sindone*, Torino 1998, p. 104; pp. 14-15. La tunica di Treviri, così come oggi la vediamo però non è altro che l'applicazione di ciò che rimaneva nel XIX secolo su un indumento liturgico di quel periodo; in sostanza dell'originale rimane ben poco. Ancora esistono altre due tuniche conservate a Costantinopoli e Mtzcheta (Georgia). M. HESEMANN, *Testimoni del Golgota. Le reliquie della Passione di Gesù*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 241-263.

suo stesso sangue per il bene dell'uomo peccatore, s'inserisce perfettamente in quel clima di pietismo tipico della cultura seicentesca iberica, volto a commuovere con scene come questa il popolo fedele.

L'iconografia non trae la propria origine dalle sacre scritture. Nei vangeli canonici, infatti, come anche in quelli apocrifi, manca una qualsiasi descrizione del momento immediatamente successivo alla flagellazione; ma questo particolare si ritrova nella letteratura sulla Passione che si sviluppò, come visto, a partire dal XIII-XIV secolo.

Le prima attestazioni si ritrovano nelle zone delle Fiandre, dove si diffuse la spiritualità della *Devotio Moderna*, basata sull'intima contemplazione dell'umanità di Cristo. Alla formulazione di quest'immagine devozionale contribuirono le famose rivelazioni di S. Brigida (prima edizione 1377), dove al capitolo X del primo Libro in cui la Vergine le descrive la scena della Passione si legge: «*Inde Filius meus induit se vestibus suis, tunc locum ubi stabant pedes Filii mei totum repletum vidi sanguine, et ex vestigiis Filii mei cognoscebam incessum eius*»[454] .

Di certo non dev'essere stato estraneo l'influsso di un altro testo diffusissimo alla fine del Medioevo, il già citato *Maditationes Passioni Christi*, erroneamente attribuito a S. Bonaventura da Bagnoregio. Nel testo si legge come dopo la flagellazione: «*Il Signore, slegato dalla colonna, nudo com'è e lacerato nella carne, viene trascinato per casa a raccattare i vestiti buttati qua e là da chi lo aveva spogliato. Osservalo bene mentre sfinito trema dal freddo"*. E ancora: *"Non pensare adesso alla sua divinità; consideralo come un semplice uomo e vedrai un giovane ben fatto, di nobile portamento, innocente e amabile, lacerato però dai segni della frusta e tutto coperto di sangue e di lividi, che raccoglie da terra i propri vestiti e timidamente arrossendo si riveste davanti a quelli che continuano a sghignazzare sul suo conto. Tira su un pezzo qua, un pezzo là e se li rimette*»[455] .

Già presente come immagine devozionale nel tardo Medioevo fu però a metà del XVI secolo che s'iniziò a produrre una precisa iconografia di questo momento, che si può trovare già nelle stampe eseguite da Jan Sadeler "il vecchio" (1550-1600), nelle immagine della sua *Passione*, nelle quali predilesse la rappresentazione del Cristo disteso a terra, non consueta nell'iconografia, ad esempio della Flagellazione, o del Cristo di fronte a Pilato[456]. Il momento divenne oggetto di diverse opere di meditazione, soprattutto

[454] BRIGIDA DI SVEZIA, *Revelationes*, Roma 1606, p. 59.
[455] S. COLA (a cura di), *Anonimo Francescano del '300. Meditazioni sulla vita di Cristo*, Roma 1982, pp. 9-11.
[456] Le otto stampe della Passione di Jan Sadeler "il vecchio" riprendono il ciclo della Passione del pittore Christoph Schwart (1545-1592). I. DE RAMAIX, *The Illustrated Bartsch. Johan Sadeler I*, Vol. I, New York 1999, pp. 238-249.

gesuitiche, come nell'opera del padre Luis de la Puente (1554-1624) che descrive il momento nella *Meditazione trigesimaquinta* con queste parole:

> «*IV. Ultimamente ponderar, come finita questa esecuzione di giustizia cotanto ingiusta, e spietata, i soldati sciolsero Cristo N(onstro) S(ignore), il quale essendo restato tutto impiagato per la furia delle battiture, e infiacchito per lo molto sangue, che aveva versato dalle piaghe apertegli, è da credere, che cadesse boccone per terra; e vedendosi ignudo, e le sue vesti poste, come è probabile, alquanto in disparte, le andasse a pigliare, trascinandosi a grave stento a terra, e bagnandosi nel suo proprio sangue, di cui a piè della colonna ne stava tutto intriso il pavimento; e come meglio potè se le dovette mettere indosso, perché i Carnefici, parte per crudeltà, e parte per isdegno, non volevano ajutarlo a vestirsi. Tutto questo posso piamente contemplare, compatendo alla prostrazione, e abbandonamento di questo Signore. O Re del Cielo, che ajutate tutte le creature nell'opere loro, perché senza voi non posso far cosa alcuna, come non avete chi ajuti voi in queste necessità? O vesti sacrate, che sanaste il flusso del sangue della Donna, che toccò l'orlo vostro, e davaste salute a quanti infermi vi toccavano, sanate le piaghe del mio Salvatore, e stagnate i rivi del di lui sangue, acciocchè gli reggan le forze a patir tanto, che si dia fine alla nostra Redenzione. O piacesse a Dio, che in tal congiuntura mi fossi trovato a lui presente, per servirlo ancorchè fosse bisognoso spargere il mio sangue per sollevarlo! Ricevete, Iddio mio, questa buona volontà perché vi serva in tutto quello, che potrò, con desiderio di fare molto di più ancora di quello che posso*»[457].

Il veicolo di diffusione dell'immagine divenne il disegno dell'olandese Cornelis Galle "il vecchio" (1576-1650), con il suo *O tristissimum Spectaculum* datato verso il 1640, che ci offre l'immagine del Salvatore sfinito dalla fustigazione[458]. Parallelamente alla diffusione della spiritualità gesuitica, grazie anche agli scambi con la zona delle Fiandre, anche in Spagna, nei primi decenni del '600, iniziò a diffondersi questa particolare iconografia; e

---

[457] LUIS DE LA PUENTE, *Meditazioni del venerabile Padre Ludovico da Ponte della compagnia di Gesù. Dall'idioma Castigliano tradotte già nel nostro volgare dal Signor Giulio Cesare Braccini* […], *Parte Quarta nella quale si contengono tutti i Misterj della Passione, e Morte di Nostro Signor Gesù Cristo*, Bologna 1726, p. 388.

[458] Come per i Sadeler anche Cornelis Galle faceva parte di una grande famiglia d'incisori e disegnatori di Anversa. Cornelis aprese la pratica nella bottega del padre, Filippo, e insieme al suo fratello Theodor viaggiò anche in Italia tra il 1596 e il 1610, realizzando numerosi disegni che servirono alla diffusione della pratica italiana anche nel nord d'Europa, grazia anche alla scuola di disegno da lui fondata dopo il suo ritorno dall'Italia. Il legame tra Cornelis Galle e i Gesuiti può essere ricordato già nel 1610, quando egli fu incaricato di illustrare la biografia di S. Ignazio scritta dal padre Ribadeneira.

fu proprio qui che ebbe una larghissima diffusione perché ben si accordava con la religiosità della Spagna controriformista. La letteratura religiosa spagnola dell'epoca enumera numerosi autori che citarono questo momento, tra cui colpisce quello della mistica suor María Jesús de Ágreda (1602-1665), divenuta famosa nella scena politica spagnola per essere diventata una delle più vicine confidenti del re Filippo IV. Nella sua famosa opera *Mystica ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia* (prima edizione del 1670), scrive : «*Executada la sentencia de los azotes, los mismos verdugos con imperioso desacado desataron a nuestro Salvador de la columna, y renovando las blasfemias le mandaron se vestiesse luego su tunica, que le avian quitado. Pero uno de aquellos Ministros incitado del Demonio, mientras azotaban al mansissimo Maestro, avia escondido sus vestiduras, para que no pareciessen, y perseverasse desnudo para mayor irrision, y afrenta de su Divina persona. Este malintento del Demonio conociò la Madre del Señor, y usando de la podestad de Reyna, mandò à Luzifer se desviasse de aquel lugar con todos sus Demonios; y luego se alejaron compelidos de la virtud, y poder de la gran Señora. Y ella diò orden, que por mano de los Santos Angeles, fuesse restituida la tunica de su Hijo Santissimo, a donde su Magestad pudiesse tomarla, para vestir su sagrado, y lastimado cuerpo*»[459].

Le prime immagini, in terra iberica, sembrano essere state prodotte a Siviglia, all'inizio del XVII secolo. La città, centro politico e culturale dei più importanti della Spagna (e non solo), porto e unico legame con le terre del Nuovo Mondo, era ricca di fermenti culturali e la propria grandezza si manifestò, in questo periodo, con un grandissimo sviluppo delle forme associative di carattere religioso, le confraternite che promossero e diffusero particolari iconografie, tra cui questa.

[459] MARÍA JESÚS DE ÁGREDA, *Mystica ciudad de Dios* …, cit., Libro VI, Capitolo XX, Madrid 1670, pp. 884-885. Numerosi sono i passi della letteratura religiosa iberica della fine del '500 e soprattutto del '600 intorno a questo particolare. Si veda: « Estacion V. *Despues que aquellos malaventurados azotaron tan cruelmente al Redemptor del mundo, lo desataron de la coluna, y segun conjecturan alguns contemplativos, le mandaron que tomasse sus vestiduras, y se vistiesse. Assi se aparto solo, debilitado por la grandeza del dolor, y se vistio sin que alguno le ayudasse. Bien puede aqui sentir la alma religiosa quanto sentiria estando con tantas llagas, ponerse sus vestiduras sin que ninguno le tuviesse las mangas, ni la ropa, ni quien le sustentasse e nel cuerpo quando se baxava por ellas*»; in JOAN BASILIO SANCTORO, *La Passion del Señor, partida en siete estaciones, para que el piadoso lector pueda contemplar, al sin de casa una, sobre los mysterios que ha leydo*, Pamplona 1590, p. 85 (prima edizione). In un altro passo famoso sempre di un gesuita, il padre Diego Alvarez de Paz (Opera Omnia, Tomo III, Meditazione XIV, paragrafo 5, Leon 1623, la prima edizione è del 1619) si legge: «*Azotado crudelísimamente, oh dulcísimo Jesús, fuiste soltado de la columna y caíste en tierra a causa de la debilidad. Pues habías quedado tan machacado y exhausto de la multitud de azotes y del derramamiento de sangre que no podías tenerte en pie. Te contemplan en este paso las almas piadosas arrastrándote por el pavimento, barriendo con el cuerpo tu propia sangre y a punto de recoger las vestiduras esparcidas acá y alla*».

Tra le prime immagini iberiche va citata quella del pittore Juan de Roelas (1570-1625) posta in relazione con la diffusione delle meditazioni del citato de la Puente[460] .

Vicino al modello dell'incisione *O tristissimum spetaculum* di Cornelis Galle [Fig.111], che divenne il modello canonica per tutto il Seicento iberico, è l'inteso Cristo dell'opera di Antonio Árias Fernández (Convento de Jerónimas del Corpus Christi, Madrid). A quest'opera, anche se di qualità artistica notevolmente inferiore, si rifà una delle due tele dello stesso soggetto conservate nel convento delle Cappuccine di Cagliari[461] [Fig.112]. Il Cristo solo a carponi raccoglie le vesti, che nella descrizione semplificata del corpo e del panneggio del perizoma sembra richiamare ancor di più i primitivi modelli fiamminghi delle incisione del Galle e della sua traduzione in pittura come nell'anonima opera della chiesa di S. Blas a Jabbeke (Belgio), ripreso anche nel più inteso *Cristo dopo la flagellazione* dello spagnolo Esteban Murillo ora al Krannert Art Museum, Champaing (Illinois) [Fig.113].



Fig. 111 Cornelis Galle "il vecchio", *O tristissimum spetaculum*, Foundation for Graphic Arts, Achenbach.



Fig. 112 *Jesús recogiendo sus vestiduras*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, monastero del S. Sepolcro (Cappuccine), Cagliari.

[460] E. VALDIVIESO, J. M. SERRERA, *Historia de la pintura en España. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1985, p. 158

[461] La tela fu donata al monastero delle Cappuccine nel 1905, da un collezionista privato, come si legge in una targa apposta nel retro della tela. ACS B.A.P.A.ECaOr, scheda O\A 50537.



Fig. 113 Esteban Murillo, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, olio su tela, 1670 circa, Krannert Art Museum, Champaing (Illinois).

La seconda tela cagliaritana presenta un'iconografia più articolata [Fig.114]. Alla figura del Cristo che flagellato e sanguinolento raccoglie le proprie vesti si aggiungono quelle degli sgherri che continuano ad insultarlo e a flagellarlo, mentre nell'alto angeli dolenti reggono cartigli con parole dirette al fedele che contemplava l'opera: "*Pecador que desanorado/ por ti me ves en el suelo/ da me la mano y consuelo/ llorando tu vil pecado*"[462]. L'immagine fortemente patetica nella figura del Cristo che fissa con lo sguardo dolente lo spettatore richiama opere dello stesso tenore, caro alla pittura sacra iberica dell'epoca, come il *Cristo porta croce* (Museo Belle Arti, Siviglia) di Juan de Roelas (1570-1625) che nella scena della salita al Calvario rappresenta la sola figura del Cristo che intensamente guarda "fuori" dall'opera. Espediente fortunato atto a carpire l'emotività dei fedeli che riuscivano così a "incontrare" lo sguardo del Signore, come anche nel *Jesús recogiendo sus vesdiduras* dipinto da Jeronimo Jacinto Espinosa (Museo de El Greco, Toledo) [Fig.115].

L'immagine divenne oggetto di grande devozione nella Spagna del '600 traducendosi anche in sculture lignee, come nell'opera granadina di Josè de Mora (oggi scomparsa), o quella attribuita al circolo di seguaci dello stesso scultore del monastero delle Carmelitane scalze di Granada (prima metà del secolo XVIII)[463]; mentre a Salamanca, del secolo successivo, colpisce il Cristo dello scultore Luis Salvador Carmona [Fig.117], non estraneo all'influenza delle scelte iconografiche di Alonso Cano [Fig.116], o dello Zurbaràn in quella stretta correlazione tra pittura e scultura tipica dell'arte iberica moderna.

---

[462] Le parole all'interno della composizione pittorica fungono da sostegno alla comunicazione visiva dell'opera, insistendo sul tema del peccato dell'uomo quale causa del dolore che Cristo patì nella sua Passione, invitando costantemente il fedele alla penitenza. Nel cartiglio retto dall'angelo di destra si legge: "*Adiverta tu sin raçon que si qual oy un cordero. A penitencia te espero, mañana sere leon*". Nella parte inferiore del quadro, in caratteri capitali, ancora Cristo pare rivolgere la parola al fedele in questo modo: "*Mas crudeles con el pecado penas me das hijos mios/ que tormento los iudios con su fiereza me han dado*".

[463] M. GARCÍA, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, in *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Granada 2015, pp. 174-178.



Fig. 114 *Jesús recogiendo sus vestiduras*, prima metà del XVII secolo, olio su tela, convento del S. Sepolcro (Cappuccine), Cagliari.



Fig. 115 Jeronimo Jacinto Espinosa, *Cristo recogiedo sus vestiduras*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, Museo El Greco, Toledo.



Fig. 116 Alonso Cano, *Cristo recogiendo sus vestiduras,* olio su tela, XVII secolo (metà), Real Academia de San Fernando, Madird.



Fig. 117 Luis Salvador Carmona, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, legno intagliato e policromato, 1760, chiesa de la Clerencía, Salamanca.

All'interno della devozione iberica verso la Passione si inserisce anche l'immagina del Gesù Nazareno venerato nella stessa chiesa del S. Sepolcro delle monache Cappuccine di Cagliari. La tela collocata all'interno di una cornice dorata rappresenta Cristo a mezzo busto, con gli occhi bassi, coronato di spine e con le mani legate, cinto dallo scapolare dell'ordine Trinitario. Conosciuto a Cagliari come Gesù Nazareno [Fig.122], la cui festa viene celebrata il 23 ottobre, riprende l'iconografia di una delle immagini più venerate nella città di Madrid, ossia il *Jesús de Medinaceli*, o più correttamente il *Jesús del Rescate* [Fig.118]. Il convento delle monache cappuccine di Cagliari fu fondato all'inizio del XVIII secolo, quando furono inviate da Sassari otto monache affinché istituissero in città una nuova sede. Nel corso del tempo divenne un centro di intensa vita spirituale grazie anche ai ventiquattro anni in cui fu retto dalla monaca suor Maria Bernarda Montañana (1707-1794), di origini iberiche ma morta a Cagliari nel 1797 in odore di santità[464]. Alla sua figura carismatica furono ricondotti numerosi prodigi successi in città in quegli anni, miracoli che protessero la città da catastrofi e sciagure[465], venendo ricordata anche per la grande devozione che aveva verso l'immagine del *Jesús del Rescate*[466] .

---

[464] ASDC, Archivio del Capitolo, Vol. 185, n° 16, *Funerale di suor Maria Bernarda Montañana di Spagna, monaca cappuccina, la quale visse con gran fama di Santidad* (1795). Si conserva inoltre il solenne sermone pronunciato durante le esequie della venerabile Madre: JUAN BAUTISTA SENES, ex-jesuita, confessor de las RR. MM. Capuchinas de la ciudad de Caller, *Oracion en los solemnes funerales de la Reverenda Madre Sor Maria Bernarda Montagnana Religiosa del mismo Monasteiro, con la intervecion del muy ilustre Cabildo y muy Ilustre y Magnifica ciudad*, Cagliari 1797.

[465] Sulla personalità di questa mistica cappuccina vissuta a Cagliari nel XVIII secolo queste sono le parole del suo confessore, riportare dal padre Giorgio da Riano: «*Praticando con la comnuità le astinenze d'obbligo, usava gli strumenti al pari delle altre, ma erano occulte le varie catene, le funi ármate di punte e rotelle, con cui si flagellava. Usava per cilici piastre di latta bucherellata come le grattugie, e con esse carpiva la metà del suo corpo, e di esse si era formata un giubbone, il quale ad ogni movimento le gratuggiava le carni. Al pari delle consorelle ritiravasi all'ora del riposo, ma, mentre quelle riposavano, lei si adagiava in modo che metà del corpo, il collo e la testa, stavano pensolini fuori dal letto. Mortificazione penosa che oltre il tormento che infliggeva al corpo, le sconcertò lo stomaco, e le chiuse la gola in modo tale, che negli ultimi anni di vita, nel cibarsi, correva il pericolo di affogare; ed ingoiava le vivande a goccia come un ucciello. Al pari delle consorelle digiunava, ma pur prendendo il cibo preciso per sostentarsi, morificava il gusto con salse amare di sua invenzione, e quest'uso fece si che perdè totalmente il senso del gusto*». Citato da: G. DA RIANO, *Le Monache Cappuccine di Cagliari*…, cit., p. 178.
Alla venerabile Madre Montañana si deve anche lo sviluppo a Cagliari della devozione al Sacro Cuore di Gesù, per la quale nel 1790 la monaca fece realizzare una piccola scultura di Gesù Bambino che recava sul petto una ferita con il suo piccolo cuore trafitto. L'immagine fu interdetta al culto da Mons. Balestra nella sua Visita pastorale dell'8 aprile 1911. G. DA RIANO, *Le monache Cappuccine*…, cit., nota 9, pp. 170-189.

[466] *Devoto exercicio que por nueve dias se puede hazer delante de la Venerable Imagen de Iesu Nazareno Divino Redentor del Mundo. Cuyo original se venera en la Iglesia de los RR. PP. Trinitario Descalzos del Rescate en la Corte de España, y su copia devotissima se venera en la Iglesia de las RR. MM. Capuchinas de Caller en Sardeña*, Cagliari 1793.
Si veda anche: P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Vol. III, Cagliari 1841, p. 471. Secondo quanto riportato dall'autore, ripreso a sua volta da una *Cronica* del Monastero, l'immagine del Gesù Nazareno venerato a Cagliari sarebbe stato proprietà della famiglia della suora Margherita Tatti. I familiari che negavano alla giovane la possibilità di farsi monaca di clausura furono testimoni di un fatto prodigioso: dalla bocca del Cristo uscì una voce che, rivolgendosi alla fanciulla, le disse: "Tu sarai mia sposa!", dal momento le fu permesso di chiudersi in convento e di portare con sé l'immagine che ne aveva preannunciato la clausura.

Secondo quanto tramandato dalle cronache dei Trinitari scalzi di Spagna, alla fine del XVII secolo, un'immagine scolpita del Cristo prigioniero, fu invitata nella colonia spagnola di Mámora, nell'Africa settentrionale. La città fu conquistata dagli Arabi il 30 aprile del 1680, e tutti gli abitanti furono fatti schiavi, mentre la chiesa fu devastata e gli oggetti di culto, insieme alle statue che vi erano conservate furono trasferiti nella cittadina di Mequinez. Qui i musulmani avrebbero iniziato a compiere atti sacrileghi verso le immagine dei santi e di Cristo, trascinandole per la città, percuotendole ed insultandole. Testimone di questo fu il padre Trinitario scalzo Pedro de los Angeles, che rammaricato propose al re moro di offrire un riscatto oltre che per i fedeli anche per le immagini sacre, e così avvenne. Tra di esse vi era anche questo Cristo prigioniero, che insieme alle altre fu imbarcato verso la Spagna e poi portato a Madrid dove fu collocato nella chiesa dell'Incarnazione del convento dei padri Trinitari scalzi. Qui il simulacro fu accolto con grandi festeggiamenti, e gli fu posto lo scapolare dell'ordine Trinitario, come ogni riscattato dall'Ordine[467]. Nella capitale la scultura ricevette subito un culto straordinario, perché ritenuta operatrice di miracoli, e non riuscendo più a contenere le folle dei fedeli che venivano a visitare il Cristo, nel 1688, i duca di Medinaceli donarono un terreno annesso alla chiesa per costruirvi una nuova e più grande cappella che fu terminata nel 1726. La copia della scultura del Cristo di Medinaceli di Madrid si diffuse enormemente in tutta la Spagna, dov'è venerato soprattutto durante la Settimana Santa, come nella città di Granada, nell'intensa opera scolpita da Diego de Mora nel 1718 [Fig.121].

Il culto si diffuse, come visto anche in Sardegna, traducendosi in opere pittoriche come quella di Cagliari, a sua volta copia del *Jesús del Rescate* veneratissima che si trova a Roma, nella chiesa trinitaria di S. Carlo alle quattro fontane [Fig.119]. Una copia identica alla tela cagliaritana si conserva nella chiesa parrocchiale di Aidomaggiore (Oristano) [Fig.123], mentre simile si trova nella chiesa parrocchiale di Pozzomaggiore (Sassari) [Fig.124]. Qui il *Jesús del Rescate* si trova collocato nella cimasa di un settecentesco altare dedicato alla Vergine. Non devono essere state estranee alla crescita del culto isolano anche la diffusione delle incisioni che rappresentavano il *verdadero retrato* del Cristo madrileno, nelle quali l'immagine era corredata da lunghe scritte in cui veniva esaltato il carattere miracoloso della scultura [Fig.120].

[467] ALEXANDRO DE LA MADRE DE DIOS, *Chronica de los Padres Descalzos de la Santissima Trinidad, redencion de cautivos*, Libro VIII, capitolo XXXIII, Madrid 1707, p. 173-177.



Fig. 118 *Jesús del Rescate* (Cristo de Medinaceli), manichino vestito, prima metà del XVII secolo, Basilica di N. P. J. de Medinaceli, Madrid.

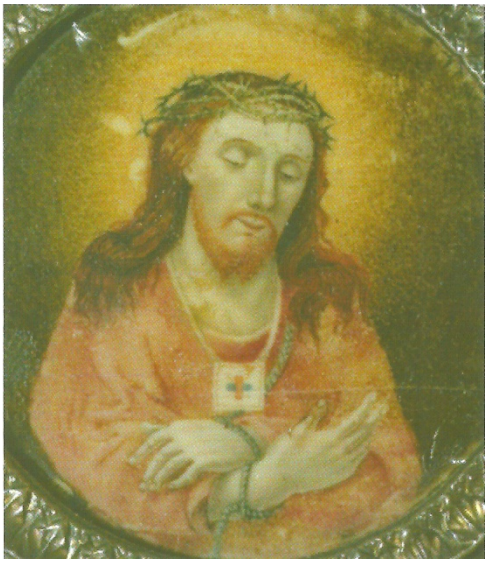


Fig. 119 Immagine miracolosa del *Gesù Nazareno del Riscatto*, XVIII secolo, chiesa di S. Carlino alle Quattro Fontane, Roma.



Fig. 120 *"Verdadero retrato de la milagrosa Imagen de Jesús Nazareno cautivo y oltrajada de los Moros en el Reyno de Fez rescatado por la redempcion de los PP. Trinitarios descalzos Año 1682. Venerado en el convento de dichos P. de la Villa de Madrid* […]" 1695.



Fig. 121 Diego de Mora, *Señor del Rescate*, 1718, chiesa di S. Maria Maddalena, Granada.



Fig. 122 Altare del *Jesús del Rescate* (Gesù Nazzareno), legno intagliato e dorato della prima metà del XVIII secolo, chiesa della B. V. della Pietà (monastero del S. Sepolcro), Cagliari.



Fig. 123 *Jesús del Rescate*, olio su tela, XVIII secolo, chiesa della Madonna delle Palme, Aidomagggiore.



Fig. 124 *Jesús del Rescate*, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giorgio, Pozzomaggiore.



Fig. 125 *Pietà*, legno intagliato e policromato, XVIII secolo, chiesa di S. Idelfonso, Siviglia.

IV CAPITOLO

PAROLE E IMMAGINI NELLA PREDICAZIONE BAROCCA DELLA SETTIMANA SANTA

"*Quien no sabe sciencia venga á oir este Maestro sentado en su cátedra, quien quiere oir buen sermó, oya Cristo en el púlpito de la cruz*"[468]

IV.1 *La forza della Parola*

Già nel Medioevo, a partire dalla rinascita urbana dopo l'anno mille, crebbe sempre più nella Chiesa la necessità di diffondere il messaggio evangelico insegnando la retta dottrina al popolo, da cui derivò il problema di formare figure capaci di saper predicare. Questo bisogno si fece ancora più forte nel XII secolo, quando le città assunsero la loro preminenza come agglomerati sociali, e di conseguenza come luogo in cui poter svolgere con maggior profitto la predicazione[469]. Con questo non si vuole affermare che prima del XII secolo la predicazione fosse assente, quanto che dal XII secolo in poi si comprese maggiormente l'importanza della parola predicata e comprensibile per tutti, privilegiando per cui l'uso del volgare[470] ed estendendo la pratica anche all'esterno delle chiese, aumentando il numero e la durata delle prediche. I fermenti religiosi dei secoli XII-XIII

[468] JUAN DE AVILA, *Epistolario Espiritual* (a cura di V. GARCÍA DE DIEGO), Madrid 1962, p. 166.
[469] M. G. MUZZARELLI, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna 2005, p. 15; L. BOLZONI, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dal Medioevo a Bernardino da Siena*, Torino 2002.
[470] Già nel IX secolo il Concilio di Tours (813) aveva dato indicazione ai vescovi di predicare in lingua volgare per poter essere compresi da tutti, ma fu soprattutto dal XII e dal XIII secolo che la predicazione avvenne per la maggior parte in volgare. I grandi predicatori del '200 e del '300 utilizzarono il volgare nelle loro prediche, anche se poi venivano trascritte in latino. M. G. MUZZARELLI, *Pescatori di uomini*…, cit., p. 19.

evidenziarono la necessità di tornare allo spirito evangelico, abbandonando una Chiesa fatta di ricchezze e privilegi, per vivere autenticamente il vangelo che ormai non veniva (o in misura insufficiente) predicato al popolo. Per questo già il Concilio Lateranense IV (1215), nella sua decima costituzione aveva sottolineato l'importanza della predicazione per la formazione e per la sussistenza stessa del popolo cristiano, invitando i vescovi ad assumersi il ruolo di predicatori e nel caso in cui essi non fossero stati capaci di farlo, di nominare almeno dei religiosi che adempissero al dovere[471]. Queste disposizioni non dovettero essere state adempiute ovunque se nell'Europa degli stessi anni continuarono a formarsi gruppi dissidenti, definiti ereticali, che chiedevano a gran voce una Chiesa più vicina alle esigenze del popolo, che veniva quasi completamente escluso nelle celebrazioni liturgiche (in latino), e nella mancanza di cura spirituale in cui veniva lasciato. L'importanza della predicazione nella lotta contro gli eretici fu colta dallo spagnolo Domenico di Guzman (1170-1221) che fondò agli inizi del XIII secolo l'ordine dei Predicatori[472], vedendo nella predicazione e nella povertà della vita le armi più consone per estirpare l'eresia catara che andava diffondendosi nella regione francese della Linguadoca. Accanto all'ordine dei Predicatori sorse in Italia la figura di Francesco d'Assisi (1182-1226), che attraverso il suo esempio di vita e la sua parola diede origine ad uno dei movimenti religiosi più importanti della storia della Chiesa, ricco di predicatori, tra i più importanti della fine del Medioevo. Infatti, la predicazione in volgare nei territori italici, fu monopolio quasi esclusivo dell'ordine dei Minori, all'inizio con la predicazione stessa di S. Francesco, non meno importante quella di S. Antonio da Padova (conosciuto come il "martello degli eretici") e poi con le figure di S. Bernardino da Siena (1380-1444), S. Giovanni da Capestrano (1386-1456), S. Giacomo della Marca (1393-1476) e il beato Bernardino da Feltre (1439-1494), che attraverso le loro prediche codificarono un metodo che continuò a persistere anche nei secoli successivi. Tra tutti il

[471] «La scelta dei predicatori. *Tra le varie cose che riguardano la salvezza del popolo cristiano, si sa che il nutrimento della parola di Dio è tra le più necessarie; come il corpo si nutre di cibo materiale, così l'anima ha bisogno di quello spirituale perché non di solo pane vivrà l'uomo, ma di ogni parola che esce dalla bocca di Dio. Avviene spesso che i vescovi per le molteplici occupazioni, per la cattiva salute, per gli attacchi dei nemici, o per altri motivi per tacere dell'ignoranza assolutamente riprovevole in loro e da non tollerarsi più in futuro, non riescono da soli a predicare al popolo la parola di Dio, soprattutto nelle diocesi grandi e estese. Stabiliamo perciò con questa costituzione generale che i vescovi scelgano uomini adatti per esercitare il salutare ministero della santa predicazione, potenti nella parola e nelle opere, i quali, visitino sollecitamente, in loro vece, quando i vescovi non lo possono fare, le popolazioni loro affidate, le edifichino con la parola e con l'esempio. In caso di bisogno, i vescovi stessi procurino loro quanto è necessario perché la mancanza delle cose necessarie non gli obblighi ad abbandonare l'impresa cominciata. Di conseguenza comandino che nelle cattedrali e nelle altre chiese collegiate siano ordinati uomini capaci, di cui i vescovi possano servirsi come coadiutori e cooperatori non solo per la predicazione, ma anche per ascoltare le confessioni e imporre le penitenze, e per gli altri problemi che riguardano la salvezza delle anime. Chiunque manchi di assolvere a questo dovere, sarà punito severamente*»; in G. ALBERIGO (a cura di), *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, Bologna 1991, pp. 239-240.

[472] L'Ordine ottenne un primo riconoscimento nel 1216 con la bolla *Religiosam vitam* di Onorio III, e il riconoscimento ufficiale come ordine dei Predicatori con una seconda bolla del 21 gennaio 1217.

più famoso, anche per i suoi contemporanei, fu sicuramente S. Bernardino di cui ci sono rimaste le prediche grazie alle trascrizioni di Benedetto di Bartolomeo. Per Bernardino la parola doveva scuotere gli animi, destare emozioni, svegliare dal torpore del peccato poiché l'obiettivo ultimo era smuovere la coscienza del fedele, più che convincerlo razionalmente[473].

Questi caratteri della predicazione, che si ritrovano come visto già nel XV secolo, ebbero un'origine ben più antica poiché già S. Agostino affermava che le funzioni fondamentali del sermone erano il *docere* e il *movere*[474], che acquistarono ancor più valore nel XVI secolo, nella predicazione detta "all'italiana". In essa erano già presenti gli elementi di quell'ampollosità barocca che caratterizzerà la retorica del XVII secolo, già biasimati da Erasmo da Rotterdam (1466-1536) che criticava coloro che ricorrevano alla concitazione, alle urla e ai gesti clamorosi, nonché all'uso delle immagini, ma soprattutto contro quella pratica che mirava a colpire i sentimenti, incutendo timore e reverenza nel popolo, piuttosto che smuoverlo alla riflessione e alla vera comprensione del messaggio evangelico[475]. Questo aspetto della predicazione è stato fissato negli studi di Perelman e Olbrechts-Tyteca[476], i quali sottolineano come molti predicatori si preoccupassero più di persuadere che di convincere, perché la persuasione faceva leva sui sentimenti, sulla parte meno razionale e quindi più facilmente coinvolgente.

Quanto è stato osservato per la predicazione possiamo accostarlo alla diversa funzione che l'immagine acquista tra la fine del Medioevo e l'età moderna. Prendendo in considerazione lo sviluppo della retablistica iberica dalla fine del '400 in poi, si è osservato come le strutture targo-gotiche di queste macchine sceniche fossero ricche di immagini, attraverso le quali s'intendeva raccontare la storia sacra, illustrando ai fedeli i misteri delle fede cattolica con un intento puramente narrativo-didattico. Uno dei testi dell'inizio del '500 che manifesta la correlazione tra l'organizzazione dell'immagine nei retabli tardo gotici e il testo omiletico meditativo è il *Retablo de la Vida de Christo* (1505), del certosino Juan de Padilla (1468-1520). In esso il discorso poetico-omiletico sui diversi momenti della vita di Cristo viene organizzato come un grande retablo, le cui immagini non vengono dipinte da colori, ma dalle parole dell'autore che distingue le

---

[473] M. G. MUZZARELLI, *Pescatori di uomini*..., cit., p. 22.

[474] Nel *De doctrina christiana* (IV, 13, 29) S. Agostino chiarisce le tre funzioni della retorica del sermone: *docere*, *delectare* e *flectere* (movere). Egli ammette inoltre, affinché la predica non risulti "arida" e priva di interesse, l'uso di artifici retorici volti soprattutto a coinvolgere il fedele nella sua partecipazione sentimentale, poiché afferma che tra tutti gli scopi della predica quello più importante rimane sicuramente il *movere*. P. TANGANELLI, *Le macchine della descrizione. Retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*, Pavia 2011, pp. 38-40.

[475] M. G. MUZZARELLI, *Pescatori di uomini*..., cit., p. 102

[476] C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino 1976, pp. 28-38.

scene in diverse composizioni. Nei secoli successivi invece si assistette ad una diversa funzione dell'immagine nella struttura del retablo che si semplificò nel numero dei personaggi e nella composizione. Sparirono gradualmente le immagini che "raccontavano" qualcosa sostituite da figure isolate i cui gesti, carichi di *pathos* ed enfasi espressiva, si collocano all'interno di strutture più articolare e in cui l'unica funzione non era più quella didattica ma quella emozionale-persuasiva. Le immagini dovevano più che istruire, scuotere le coscienze del fedele osservatore; lo stesso intento veniva perseguito dalla predicazione barocca[477].

Tornando alla predicazione, già prima della Riforma però, le disposizioni in merito furono stabile nella Sessione IX (19 dicembre 1516) del Concilio Lateranense V, nella quale si ribadiva l'importanza della predicazione e si raccomandava ai predicatori di osservare l'esattezza della dottrina e delle Sacre Scritture, nonché l'esemplarità della vita[478]. Quindi, se le disposizioni papali furono chiare in merito alla predicazione, attraverso quanto già stabilito dal Lateranense IV (1215) e dal Lateranense V (1516), queste furono sempre insufficienti, se le stesse vennero successivamente ribadite con maggior fermezza dal Concilio di Trento nella Sessione V del 17 giugno 1546; obbligando i vescovi ad impegnarsi affinché al popolo fossero predicati i misteri divini[479].

I dettami del Concilio in merito all'importanza della predicazione trovarono attuazione in Sardegna attraverso le disposizioni sinodali del XVII e del XVIII secolo (prima metà). Lo studio dei sinodi, nonché delle fonti scritte quali i libri dei sermoni, ci aiutano a comprendere il contesto religioso e culturale nel quale i fedeli della Sardegna del '600 vivevano il momento più importante dell'anno liturgico cristiano, la Settimana Santa e il mondo in cui la Chiesa utilizzava la parola e l'immagine sacra quali strumenti per

---

[477] F. J. HERRERA GARCÍA, *Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla*, in *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad* (a cura di F. HALCÓN, F. HERRERA, A. RECIO), Siviglia 2009, pp. 2-5.

[478] *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*…, cit., pp. 634-638.

[479] «Sessione V, 17 giugno 1516. Secondo decreto sulla lettura e la predicazione della sacra scrittura: *Poiché, la predicazione del Vangelo non è meno necessaria al popolo cristiano che la lettura della Scrittura, e quella è il compito principale dei vescovi, il santo sinodo stabilisce e decreta che tutti i vescovi, arcivescovi, primati, e tutti gli altri prelati ecclesiastici devono predicare personalmente il santo Vangelo di Gesù Cristo, a meno di un legittimo impedimento. 10. Se i vescovi e le altre persone in questione sono impedite, esse devono, conformemente a quanto esprime il concilio generale scegliere persone idonee a svolgere questo salutare ministero della predicazione. Se qualcuno trascurasse di adempiere ciò, sia sottoposto ad una pena severa. 11. Anche gli arcipreti, i pievani, e tutti coloro che hanno cura d'anime nelle parrocchie o altrove, in qualunque modo abbiano ottenuto la chiesa, devono, personalmente o, se ne fossero legittimamente impediti, per mezzo di altre persone idonee, almeno nelle domeniche e nelle feste più solenni, nutrire il popolo loro affidato con una salutare predicazione secondo la loro capacità e quella dei loro ascoltatori, insegnando ciò che tutti devono sapere per essere salvi e denunciando in poche parole e con un linguaggio accessibile i vizi da fuggire e le virtù da praticare, per evitare la pena eterna e conseguire la gloria celeste. Chi di loro trascurerà questo dovere, anche se per qualsiasi motivo pretendesse di essere esente dalla giurisdizione episcopale, o anche se la chiesa a lui officiata fosse ritenuta esente a qualsiasi titolo, fosse annessa o unita ad un monastero, situato fuori diocesi, purché di fatto essa si trovi nella diocesi, non sfuggirà alla provvida sollecitudine pastorale del vescovo perché non si avveri la parola della scrittura: i bambini chiedevano il pane e non c'era chi lo spezzasse loro*»; in *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*…, cit., pp. 667-670.

giungere a quell'unico intento di coinvolgere emotivamente il fedele. Lo studio di queste due fonti ci permette infatti, di procedere su due vie di ricerca, approfondendo due ambiti della cultura isolana del XVII secolo: la visione religiosa del fedele, da una parte, e quella storico artistica dall'altra. Da un lato siamo in grado di chiarire il modo in cui il fedele del '600 viveva i giorni della Settimana Santa, ciò che veniva ad essi insegnato e di conseguenza comprendere le manifestazioni religiose e devozionali tutt'oggi presenti nell'isola; dall'altro siamo in grado di leggere il profondo rapporto esistente tra la predicazione e l'arte, tra la parola e l'immagine che in questo periodo fu veramente intenso. È fondamentale comprendere quale era il rapporto tra fedele e immagine, cogliendo il significato iconografico e iconologico di elementi che per noi, osservatori moderni, sembrano scontati.

La centralità della Pasqua era sottolineata dal lungo tempo liturgico dedicato alla sua preparazione, la Quaresima, nel quale la parola aveva un ruolo importante nella predicazione e nelle forme devozionali (su tutte la pia pratica della *Via Crucis*), che permettevano al fedele attraverso di esse, ma anche nella contemplazione dell'immagine, di riflettere e rivivere la passione di Cristo. Il vescovo di Alghero Giovanni Battista Lomellini (1726-1729) aggiunse ai decreti del Sinodo da lui presieduto nel 1728, un editto che contiene tutte le disposizioni che i fedeli avrebbero dovuto osservare durane il periodo della Quaresima. Introducendolo il Lomellini ne chiarisce il significato di penitenza del momento:

> «*Porque el Santo tiempo de la Quaresma instituido per los Apostoles deven emplearle los fieles en ayunos, y obras, y actos de penitencia, frequentar Iglesias, y oyr sermones, hazer limosnas, abstenerse de juegos, y de toda fuerte de peccado, y prepararse con exercicios de piedad, y Religion à celebrar la Pasqua, y recebir dignamente los Sacramentos de la confession, y Eucharistia, advertimos, y ordenamos* […]»[480].

Essendo un momento di purificazione dai peccati era importante l'osservanza del digiuno, obbligatorio per chi aveva compiuto i ventun'anni (pena il cadere in peccato mortale), che consisteva nel non magiare carne ne latticini e consumare un unico pasto al mattino, dalla mezzanotte che precedeva il Mercoledì delle Ceneri fino alla mezzanotte prima della domenica di Pasqua (escluse le domeniche). In questo periodo non si potevano celebrare

[480] *Constitutiones sinodales dioecesis Algaren, et unionum ditae ab Ill.mo et Re.mo D.no D. Fr. Ioanne Baptist Lomellini Algaren, et Unionum Episcopo*. Die 8 menisi Aprilis, nempè Feria quinta post Dominicam in Albis, Cagliari 1728, pp. 165-167.

le nozze, fare feste, danze pubbliche con severo divieto di rappresentare commedie sia in pubblico che in privato. Era fatto obbligo a tutti, per l'importanza spirituale del tempo:

> «*Que nadie sea negligente en assistir à los Divinos Officios, frequentar los sermones, oyr Missa cada dia, intervenir à las processiones, y otras obras de piedad, siendo este tiempo el mas accepto à su Divina Magestad*»[481].

La centralità della Settimana Santa nell'anno liturgico cristiano metteva in primo piano anche la formazione spirituale del fedele che era invitato a comprendere i misteri della liturgia, e questo non poteva essere fatto se non attraverso la partecipazione al rito, ma sopratutto nell'ascolto del sermone e nella visione delle immagini sacre. La parola si avvaleva dell'immagine, che a sua volta, con la sua concretezza aiutava la parola a rimanere maggiormente impressa nella mente del fedele.

Volendo ricostruire la religiosità isolana del XVII secolo, come detto, bisogna rifarsi alla cultura iberica dove la teatralità è la rappresentazione stessa del Barocco, e nemmeno l'oratoria sacra, come l'arte e la letteratura, poté esimersi dal partecipare a questo carattere della società del tempo[482]. Gli stessi libri consultati, conservati per lo più nella Biblioteca Universitaria di Cagliari e in quella di Sassari, sono in castigliano e provengono dalla Spagna. Opere di diversi autori, tra cui gli importanti nomi del domenicano Luis de Granada (1505), l'agostiniano Pedro de Valderrama (1550-1611), o il vescovo di Cadice Joseph de Barzia y Zambrana (1601-1695) che esprimono, nella forma e nei contenuti, questa visione. L'oratoria sacra iberica del XVII secolo costituisce forse una delle produzioni letterarie meno conosciute, quasi una letteratura "inferiore" rispetto agli altri generi del *Siglo de Oro*, ma che partecipa a pieno titolo alla cultura del secolo. Gli stessi scontri tra i diversi autori di omiletica sacra del '600, sullo scopo e sulla retorica da adottare in questi testi, manifestano l'importanza di questa produzione letteraria, dove si nota una ipertrofia delle descrizioni, destinate a "dipingere" nell'immaginazione dell'uditore, con vivezza e forza persuasiva, i fatti narrati dal predicatore; poiché lo scopo principale (soprattutto in riferimento a questi testi destinati

---

[481] *Constitutiones sinodales dioecesis Algaren, et unionum ditae ab Ill.mo et Re.mo D.no D. Fr. Ioanne Baptist Lomellini*…, cit., p. 167.

[482] F. CERDAN, *La oratoria sagrada del siglo XVII: espejo de la sociedad*, in "AISO". Actas IV (1996), pp. 25-44; E. OROZCO DIAZ, *Teatro e teatralità del Barocco: saggio di introduzione al tema*, Pavia 1995; ID, *Introducción al Barroco*, Granada 1988; R. M. DE HORNEDO, *Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII*, in *Historia de la Iglesia en España*..., cit., pp. 311-356; M. A. NÚÑEZ BELTRÁN, *La oratoria sagrada de la época barroca. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Siviglia 2000; D. VELANDIA ONOFRE, *¿Teatro en el púltipo? La oratorio sagrada española del siglo XVII,* in «Perífrasis», Vol. 3, n°5 (2012), pp. 35-48.

ad una tipologia di uditori "semplici", il popolo) era, come già evidenziato, quello del coinvolgimento emotivo[483].

Possiamo ora chiederci, come vivevano i fedeli isolani del XVII secolo i giorni della Settimana Santa? Cosa veniva ad essi insegnato? Qual è la cultura religiosa che emerge da questi testi?

Prima di rispondere a queste domande è bene sottolineare che non è dato sapere se le prediche presenti in questi testi venissero testualmente riferite ai fedeli, ma è indubbio che esse formassero la base letteraria da cui i predicatori isolani trassero le loro prediche. Ancora però possiamo affermare che la forma e il contenuto dei testi provenienti dalla Spagna e i testi scritti e stampati a Cagliari manifestano la comune partecipazione alla stessa cultura. Il problema della tipologia testuale dei sermoni si complica se teniamo in considerazione i destinatari di questi testi (declamati o letti), che poteva essere alquanto variegato (dall'aristocratico al semplice popolano). Questa diversificazione dei destinatari si complica ancor di più per la Sardegna in considerazione della lingua adoperata nei testi pubblicati, ossi il castigliano, e la lingua vernacolare, il sardo, diffusa nella maggioranza della popolazione locale. Il problema linguistico si poneva anche per il fatto che durante la dominazione iberica la gran parte degli stessi vescovi isolani erano iberici, i quali nulla sapevano del sardo e pochi si posero il problema di imparare la lingua degli indigeni. Per questo molta dell'attività pastorale soprattutto quando diretta al semplice popolo di villaggio veniva demandata ad altri, oppure il vescovo, durante le visite pastorali doveva necessariamente farsi accompagnare da un interprete[484]. Gli unici vescovi che mostrarono attenzione per il problema furono quello di Alghero, Pietro Frago (1566-1572), che volle imparare il sardo per poter comunicare direttamente con il popolo, e l'arcivescovo di Cagliari, Francisco de Sobre Casas (1689-1698), che attraverso la Costituzione sinodale del 1695 volle che fosse stampato e allegato alle sue ordinanze un catechismo in lingua sarda, *Sa Dotrina Chrisitana a sa lingua Sardisca*[485]. Per il XVIII secolo non va

[483] P. TANGANELLI, *Le macchine della descrizione*…, cit., pp. 13-23 e anche pp. 180-187.

[484] R. TURTAS, *Pastorale vescovile e suo strumento linguistico: i vescovi sardi e la parlata locale durante le dominazioni spagnola e sabauda*, «RSCI», Vol. XLII, n° 1 (1988), pp. 269-294.

[485] «Titulo I, *De Summa Trinitate et fide catholica*, Cap. III, Que se Imprima un Catechismo en Lengua Sarda. *Siendo obligacion de los Rectores y Curas enseñar la Doctrina Christiana, y de los Feligreses aprenderla en lengua que entiendan paraque puedan consentir à los mysterios que pronuncian: y como estamos informados, que muchos Curas no saben, sin gran dificultad convertir la lengua castellana en sarda para enseñar la Doctrina en esta forma: ordenamos y mandamos que se imprima un Catechismo en lengua sarda y le tengan todos los Rectores y Curas de nuestro Arzobispado, y Obispados unidos, junto con el libro de las Constituciones synodales*»; in *Constituciones Synodales del Arzobispado de Caller, hechas, y ordenadas por el illustrissimo, y reverendissimo Señor Don Fr. Francisco de Sobrecasas, Arzobispo de Caller, primado de Zerdeña,y Corsega etc. En la Synodo que Celebrò en su Santa Yglesia Metropolitana, y Primicial à los 9 de Henero del Año 1695*. En Caller en la imprenta de Honofrio Martyn y de Iuan Antonio Pisà, 1695, p. 3.

dimenticata inoltre l'azione pastorale del vescovo di Ales, Giuseppe Maria Pilo (1761-1786)[486].

Il problema linguistico rimase però una questione problematica, infatti nel '600 isolano si continuavano a stampare testi religiosi e a predicare per lo più in castigliano[487], questo suggerisce l'importanza che in un contesto simile l'immagine, e soprattutto la scultura devozionale, poteva avere per il semplice fedele come veicolo di messaggi e concetti.

La predicazione, soprattutto nei giorni della Settimana Santa e nel tempo di Quaresima, era affidata a persone specializzate per lo più appartenenti al clero regolare, infatti, molti di questi testi provengono dai conventi dei diversi Ordini presenti nella città di Cagliari come nel resto dell'isola[488]. Il monopolio della predicazione in mano agli ordini regolari è attestato pressoché in tutta l'Europa moderna, e in Sardegna dalle disposizioni sinodali del '600 come quella dell'arcivescovo di Cagliari Bernardo de la Cabra (1651) nella quale esortava i propri sacerdoti a spiegare, ogni domenica e festa di precetto, il vangelo al popolo[489], ancor di più durante il periodo della Quaresima. Nel caso in cui i sacerdoti non fossero stati in grado di assolvere all'importante ufficio della predicazione erano obbligati comunque a dotarsi di predicatori perché il popolo non poteva restarne privo, e questi erano per lo più dei religiosi regolari[490]. La comunità stessa, in caso non vi fosse stato

---

[486] G. PINNA, *L'opera di mons. Giuseppe Maria Pilo nella diocese di Ales (1761-1786). Un vescovo carmelitano del XVIII secolo*, Roma 1996; ID, *L'azione riformatrice di un vescovo del Settecento: inediti di mons. Giuseppe Maria Pilo*, Villacidro 2003.

[487] B. ANATRA, *Editoria e pubblico in Sardegna tra Cinque e Seicento*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convengo (Cagliari, 14-16 aprile 1980), Roma 1982, pp. 233-243.

[488] M. G. COSSU PINNA, *I Libri dei conventi soppressi conservati nella Biblioteca Universitaria di Cagliari*, in «Biblioteca Francescana Sarda», anno IV (1990), pp. 241-246. Sia la Biblioteca Universitaria di Cagliari, sia quella di Sassari, conservano un ricco patrimonio di testi dei secoli XVII e XVIII destinati alla predicazione, o di carattere omiletico, acquisiti principalmente a seguito delle leggi di soppressione degli Ordini religiosi emanate dallo Stato italiano nel XIX secolo e il conseguente incameramento dei beni ecclesiastici. I numerosi testi da me consultati non fanno che ripetere una medesima struttura, che prediligeva per ogni giorno della Settimana Santa la meditazione di un diverso momento della Passione, chiamato appunto "*pasos de Passion*". Oltre ad una analoga struttura presentano una medesima articolazione del testo, con l'utilizzo delle stesse tematiche, delle stesse tecniche persuasive, citando sovente passi delle Sacre Scritture, di mistici e scrittori Basso medievali. Sarebbe eccessivo prendere in considerazione tutti i testi da me consultati, per i quali rimando all'Appendice n° I di questa tesi.

[489] «Libro Primero, Titulo II, *De Verbi Dei Praedicatione*, Cap. I. Los Curas todos los dias de Fiesta expliquen el Evangelio à sus Feligrestes.
Conociendo la obligacio(n) de nuestro officio Pastoral, por el qual incumbe apacentar i con la palabra de Dios las ovejas, que su Divina Magestad nos tiene encomendadas, y no pudiendo hazello por nuestra persona en todos los lugares, segun que con mucho affecto lo desseamos; encargamos encarecidamente à todos los Plebanos, Retores y Curas de nustro Arçobispado que todos los Domingos, y dias de Fiesta expiqué en la Missa Mayor el Evangelio à sus Feliegres, exortandolos à las obras de virtud que encaminan à la vida eterna, y affeádoles los vicios, por los quales se incurre la pena del Inferno […]»; in *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra*…, cit., p. 97.

[490] «Cap. II, Los Prebendados provean en sus Yglesias de Predicadores para la Quaresma.
Siendo tan importante y efficaz (como se sabe) la predicaciòn del Sa(n)to Evangelio, y declaral al pueblo la Divina palabra para la salud de las almas, y su aprovechamiento espiritual, exortamos à todos los Prebendados que non puede(n) explicalla por si, q(ue) en la Yglesias de sus Prebendas provean de Predicadores que en la Quaresma prediquen, y declaren el santo Evangelio, para que sus feligres no queden privados de tan grande bien espiritual. Y en orden à la limosna que se suele dar al Predicador, queremos que

altro mezzo, aveva il dovere di assolvere alle esigenze materiali di questi predicatori quaresimali, offrendo vitto e alloggio per il grande lavoro che compivano per le loro anime[491]. Ancora al principio del XVIII secolo (1712) il vescovo di Oristano, Francesco Masones y Nin disponeva:

> «*Y assi mismo deseando exactamente cumplir con ella exortamos, y mandamos a los dichos Rectores, y Vicarios, que en la Quaresma dos, ò tres vezes de casa semana prediquen en sus Parroquias por si mesmos, y no pudiendo, provehan Predicadores idoneos dandonos cuenta dos Meses antes, que los tienen, ò que estan dispuestos por si mesmos à texrcer este ministerio, sò pena de embiarles Predicador à sus costas, y otras reservadas à nuestro arbitrio*».

Il prelato aggiunge inoltre alcune disposizioni in merito a come ci si doveva predisporre all'ascolto del sermone:

> «*Y mentre se predica no se diga Missa, ni haga otra funcion en la Iglesia, que impida el sermon, para oyr el qual estèn divididos quanto se pueda los hombres de las mugeres de fuerte, que se impida la cercania, y poderse hablar, y especialmente, que las mugeres no se assienten a los pies de los hombres,*

---

se observe en adelante lo que hasta aliora se ha acostu(m)brado. Y si acaso alguno de dicho Prebendados se descuidare de provello para el dicho (lo que no creemos de se mucha piedad) le advertimos que lo pondremos à gastos de quien tocare segun la costrumbre que un mes antes de la Quaresma nos den aviso dichos Prebendados de tener prevenido el tal Predicador»; in *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra*…, cit., p. 98.

Lo stesso nelle disposizioni sinodali dell'arcivescovo di Oristano, Pietro de Alagon nel 1680:

«Cap. III, Que se hayan de embiar Predicadores á todos los Lugares por la Quaresma

Exortamos, y mandamos à los Rectores de nuestra Diocesi, que prediquen en sus Prebendas dos, o tres vezes à la semana eh dicho tiempo de Quaresma, y los que no pudieren por si, provehan de Predicadores, donandos avisos dos meses antes, que los tienen, o que estan dispuestos por si mismos à exercer este ministerio, so pena de embiarles Predicador à su costa […]». In *Leyes Sinodales del Arçobispado Arborense estuydas, y promulgadas en la Synodo que en su santa metropolitana Iglesia celebrò el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor Don Pedro de Alagon Arçobispo de Oristan, y sus Uniones en el año 1680*. En Caller en la Empresa del Doct. Don Hylario Galcerin, Por Nicolas Pisà Año 1684, pp. 83-84.

[491] «*Que los Pueblos, y Comunidades hayan de dar à los Predicadores el hospicio, y mantenimiento, que se les deve de justicia, por el trabajo, que en beneficio de las Almas tiene, segun se acostumbra en cada lugar, y hayan de estar, y esten cada uno en sus lugares, los Predicadores el Sabato antes del Domingo de Quinquiagessima, y donde huviere comodidad se exponga el Señor en tres dias de Carnestole(n)das à lo menos por las tardes, y se predique, para evitar los desorden, que se expermientan aquellos dias con las indecencias de que tanto Dios Nuestro Señor se ofende, y no haviendo prevencion de Cera necessaria, assi mesmo predicaràn por las tardes la fealdad de los vicios, y los daños de los juegos, y combites escandalosos, y à todos los que assistieren concedemos quarenta dias de indulgencia, y continuaràn los Predicadores su assistencia en los lugares asta despues de la Dominica in Albis, paraque la semana de Pasqua se exerciten en oyr confessiones*»; in *Leyes synodales del Arzobispado de Arborea, y Obispo de Santa Justa, hechas, y ordenadas por el illustrissimo Señor Don Francisco Masones, y Nin, Arzobispo de Oristan, y de Santa Justa etc. En la Synodo que celebrò en su Santa Metropolitana Iglesia Cathedral de Oristan à 22 23 y 24 de Abril de 1708*. En Caller en la Imprenta del Real Convento de Santo Domingo; por Rafael Gelabert Impressor. Año 1712, p. 336.

haziendo como prudentemente juzgaren los Rectores, y Curas, paraque se eviten los incovenientes, que pueden ofrecerse de lo contrario. Que siendo el pulpito lugar dedicato à correccion, y enseñanza, y de toda veneraxion, y severidad, en ninguna Iglesia de nuestras Diocesis, aun de los Regulares, despues de la Quaresma por la Pasqua de Resurrecion, ni en otras dias, se hagan Sermones, que llaman de gracia, que contengan cosas ridiculas, y agenas de la reverencia de aquel lugar, bajo pena de suspencion de la licencia ipso facto»[492].

La necessità di fornirsi di predicatori specializzati fu dovuta al fatto che il basso clero secolare (sardo), quello più numeroso e proveniente dagli strati più poveri della popolazione a cui erano affidate le parrocchie, sapeva a malapena leggere e scrivere, quando non era del tutto analfabeta, mostrandosi privo delle conoscenze dottrinali e teologiche necessarie per affrontare una predica. La questione riguardava anche quelle parrocchie che rimanevano per molto tempo prive di un titolare, giacché troppo povere (offrendo un beneficio troppo esiguo che nessuno voleva), sia perché poste in luoghi malsani e poco abitabili (si ricordi che la Sardegna era soggetta alla diffusione della malaria soprattutto nei mesi estivi), e quando venivano affidate a qualche chierico era per lo più privo di formazione, che si accontentava del poco che quella rendita poteva offrire, ma che dall'altra parte era assolutamente inadeguato a svolgere una vera *cura animarum*[493]. Conseguentemente alla situazione appena tracciata si comprende

[492] *Leyes synodales del Arzobispado de Arborea, y Obispo de Santa Justa, hechas, y ordenadas por el illustrissimo Señor Don Francisco Masones, y Nin* …, cit., pp. 331-336.

[493] R. TURTAS, *La chiesa*, in *La società sarda in età spagnola*…, cit., Vol. I, Cagliari, 1993, pp. 120-129. La questione dell'occupazione di un determinato beneficio si complicò all'inizio del XVI secolo per la trasformazione delle diocesi al tempo del papa Giulio II, su pressione del re d'Aragona Ferdinando II. Le modifiche portarono all'abolizione o annessione delle diocesi storiche, stravolgendo la suddivisione prima esistente e portando ad esservi diocesi più grandi ma allo stesso tempo incapaci di essere correttamente amministrate. Le condizioni finanziarie di alcuni benefici risultavano problematiche perché le risorse che avrebbero dovuto alimentarli, provenienti per lo più dal versamento delle decime da parte di agricoltori e pastori, non giungevano mai ai benefici destinati, ma rimanevano a rimpinguare la mensa vescovile o un titolo canonicale.
Si veda anche: P. MARTINI, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Vol. II, Cagliari 1840, pp. 249-314; R. TURTAS, *La chiesa durante il dominio spagnolo*, in B. ANATRA, A. MATTONE, *L'età moderna. Dagli Aragonesi al dominio spagnolo*, in *Storia dei sardi e della Sardegna* (a cura di M. GUIDETTI), Vol. 3, Milano 1989, pp. 253-297. Sulla condizione della Sardegna e del clero isolano nella seconda metà del '500 una fonte storica interessante è l'epistolario dell'arcivescovo di Cagliari Antonio de Castillejo (1558-1572). Già nella lettera del 18 aprile 1560, indirizzata al Confessore del Re, il vescovo sottolineava l'assoluta mancanza di erudizione nel clero locale, chiedendo che fosse il Parlamento a rimediare attraverso l'istituzione di uno "Studio" dove i futuri chierici potessero essere formati. Egli ancora si lamentava della negligenza del clero e della profonda assenza di cura spirituale in cui versava la popolazione. La situazione che egli descrive sembra ancora più tragica nella lettera inviata al re, Filippo II, il 16 ottobre del 1560 con la quale denunciò il carattere superstizioso della popolazione; il clero locale veniva definito ignorante, disonesto e incapace, nonché privo di un'adeguata cultura, perché l'isola risulta ancora priva di uno "Studio". Denunciò l'assenza dei titolari dei benefici ecclesiastici, che si trovano lontani dalle loro chiese e sostituiti da un clero "mercenario" completamente ignorante. Per le povere condizioni dell'isola non era possibile nemmeno il reclutamento di un clero forestiero, di alta preparazione, che comunque non sarebbe potuto intervenire in maniera diretta per il

l'importante ruolo svolto dai Gesuiti già nei primi momenti del loro insediamento nell'isola, nella seconda metà del '500[494]. La loro formazione consentiva ai vescovi un supporto all'azione pastorale; ma ancor di più l'importanza della loro presenza si esplicò nella creazione dei collegi, indispensabili per la formazione del clero. Non di meno i padri della Compagnia di Gesù furono importanti per la capillare attività di evangelizzazione, sia nelle città che nelle comunità più sperdute, attraverso le cosiddette "missioni popolari" offrendo al popolo quella cura pastorale, sia nella predicazione che nella confessione, di cui il clero locale era incapace. Importanti erano anche gli strumenti utilizzati dai padri per destare l'attenzione dei fedeli, non solo con le parole di una sapiente retorica quando con l'uso, ad esempio, dei *gosos*. Componimenti poetici di tradizione spagnola d'argomento sacro (lodi alla Vergine, a Cristo, ai Santi) destinati al canto che, attraverso una semplice struttura sintattica e una melodia facilmente assimilabile, permettevano una facile memorizzazione dei contenuti[495]. Questo tipo di attività veniva svolta per lo più nel tempo dell'Avvento e della Quaresima, toccando i momenti più importanti dell'anno liturgico. Il problema che i primi Gesuiti si posero fu quello della lingua da adottare nella loro pastorale[496]. Secondo le disposizioni generali della Compagnia ogni "missionario" avrebbe dovuto imparare la lingua del luogo, per poter essere compreso facilmente da tutti; questo doveva avvenire anche per la Sardegna,

problema della non conoscenza del sardo. Queste sono le condizioni che i sinodi diocesani del XVII secolo cercarono di migliorare. P. ONNIS GIACOBBE, *Epistolario di Antonio Parragues de Castillejo*, Milano 1958, pp. 140-144; pp. 128-133. Sulla situazione del clero iberico, simile alla situazione di quello isolano: A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII*, in *Historia de la Iglesia en España* (a cura di RICARDO GARCÍA-VILLOSLADA), Vol. IV, *La Iglesia en España de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1979, pp. 5-70. Sulle condizioni della Chiesa sarda nel XVI e XVII secolo si veda anche il contributo di B. ANATRA, *Insula Christianorum. Istituzioni ecclesiastiche e territorio nella Sardegna di Antico Regime*, Cagliari 1997.

[494] Nel contesto della Sardegna non va dimenticato anche l'opporto dato all'attività evangelizattrice e di predicazione dall'ordine Mercedario che aveva nel santuario della Vergine di Bonaria uno dei centri non solo religiosi, ma anche culturali, più importanti della Sardegna. Per le personalità dell'Ordine che si distinsero nell'attività omiletica si veda quanto scritto da A. RUBINO, *I Mercedari in Sardegna*…., cit., pp. 236-237.

[495] G. PIREDDU, *Il servizio dei Gesuiti in Sardegna: panorama storico*, in «Theologia et Historica», n° XIX (2010), pp. 450-476 (qui p. 468). In quest'articolo il P. Pireddu riconduce anche il celebre canto in sardo *Deus ti salve Maria* alla tradizione gesuitica. Infatti egli spiega come lo stesso canto sia stato scritto in italiano dal gesuita p. Innocenzo Innocenti (1624-1697), e allegato al catechismo che egli fece stampare per la prima volta a Macerata nel 1681. In Sardegna il canto non fu naturalmente diffuso in italiano ma in castigliano, e poi tradotto in sardo presumibilmente da qualche gesuita locale. La prima attestanzione in Sardegna la si trova nel frontespizio del libro dei battesimi della parrocchia di Torralba del secolo XVIII. La parrocchia, non a caso, costituiva un canonicato della compagnia dei Geusiti.

[496] R. TURTAS, *Missioni popolari in Sardegna tra '500 e '600*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», Vol. 44, n° 2 (1990), pp. 369-412. S. LOI, *Cultura popolare*…, cit., pp. 69-70. Esempio dell'attività missionaria gesuitica è la relazione della missione tenuta ad Oristano tra il 1600 e il 1601 (ARSI, *Mission al Arçobispado de Oristano del año 1600 y 1601*, Sard. 10, I, c. 88r) pubblicato in R. TURTAS, *Missioni popolari in Sardegna*…, cit., pp. 369-412. Per il Settecento si veda: C. PILLAI, *Le missioni popolari dei Gesuiti nella Sardegna Sabauda*, in «Theologica et Historica», n° XIX (2010), pp. 435-447. Per il XVIII secolo in riferimento all'azione pastorale svolta dai Francescani in Sardegna durante le loro missioni popolari si veda quanto riferito in U. ZUCCA, *Il carisma francescano nel XVIII secolo in Sardegna*, in *Il Settecento in Sardegna tra fede e storia*. Atti del I Convengo di studi sul francescanesiamo in Sardegna, Laconi 12 maggio 2012 (a cura di F. CONGIU) Cagliari 2013, pp. 57-111.

dove come attestano le lettere scambiate tra i primi Gesuiti e i loro provinciali nel continente, vi era un preoccupante pluralismo linguistico, con l'uso indifferente di sardo, castigliano, catalano e italiano. Nella lettera che Baldassarre Pinyes, superiore della comunità di Sassari inviò ad Alfonso Salmarán il 24 novembre del 1561 si legge: «*comunemente noi parliamo il castigliano, quanto alla predicazione in città non vi è altra lingua da usare se non l'italiano, per quanto gradiscano di più il castigliano, soprattutto a Cagliari e a Sassari*», e ancora «*nessun predicatore predica in sardo, anche se si tratta di un originario del luogo, tutti invece, si servono dell'italiano o del castigliano*»[497]. In un'altra lettera[498] si lamentò il fatto che la lingua del popolo era unicamente il sardo, per cui sarebbe stato più proficuo l'uso di quella lingua nella predicazione; ma nell'incapacità di poter avere un clero locale capace di utilizzare questa lingua, non rimaneva che utilizzare il castigliano o l'italiano (a seconda delle zone di attività). La questione su quale lingua utilizzare nella predicazione fu risolta per ordine del generale della Compagnia, S. Francesco de Borja nel 1567, che nella politica di totale castiglianizzazione voluta dal re Filippo II, diede ordine che l'unica lingua a dover essere utilizzata, non solo all'interno delle comunità gesuitiche sarde, ma anche nell'insegnamento delle scuole e nella predicazione locale fosse unicamente il castigliano[499]. Detto questo possiamo considerare che la predicazione poteva esprimersi in diversi modi, o utilizzare diverse lingue, a seconda dell'uditorio a cui era destinata; è indubbio però che nelle grandi solennità nelle chiese cattedrali e nei momenti più importanti dell'anno liturgico la predicazione avvenisse in castigliano, come è attestato dai sermoni dati alle stampe e giunti sino a noi.

[497] R. TURTAS, *La questione linguistica nei primi collegi gesuitici in Sardegna nella seconda metà del cinquecento*, in «Quaderni sardi di storia», n° 2 (1981), pp. 62-63.
[498] Ibidem, p. 62.
[499] Nel corso del '600 non mancarono in Sardegna alcune iniziative dei Gesuiti volte a introdurre la predicazione in sardo, palesemente più utile nell'amministrazione della pastorale. Ad esempio ad Iglesias, dove però l'esperimento non andò a buon fine. R. TURTAS, *La questione linguistica nei primi collegi gesuitici*..., cit., pp. 82.

IV. 2 *Forma e contenuti della predicazione barocca*[500]

«*Non di solo pane vivrà l'uomo, ma di ogni parola che esce dalla bocca di Dio*» (Mt 4, 4). Così rispose Gesù al diavolo che lo tentava nel deserto, affermando l'importanza per la vita del cristiano della parola di Dio, quale nutrimento per la sua anima, e della predicazione quindi, alimento necessario per ogni fedele soprattutto nel momento centrale della Pasqua, in cui ognuno era invitato a rivivere i momenti della Passione-morte-Resurrezione di Cristo. I testi dei sermoni presi in esame si accomunano per un medesimo modo di dialogare con il fedele, al quale nei giorni della Settimana Santa venivano destinate diverse prediche sul tema della Passione, suddivise nella contemplazione dei diversi Misteri o "*pasos de Pasion*". Ai fedeli veniva offerta la contemplazione dei diversi dolori patiti da Cristo, spiegandone il significato e l'importanza di quel dolore nell'opera della Redenzione e nella remissione dei peccati. Nel testo del canonico della chiesa collegiata del Sacro Monte di Granada, poi vescovo di Cadice Joseph de Barzia y Zambrana (1601-1695), *Quaresma de sermones doctrinales para el domigo de ramos, dias de Semana Santa, y Resureccion, con remissiones copiosas al desperador christiano* (1688)[501], l'autore offre diciotto sermoni che ripercorrono tutta la Passione; dalla

[500] Sull'argometo risultano fondamentali gli studi di F. HERRERA SALGADO, *La oratorio sagrada de los siglos XVI y XVII*, Vol. II *Predicadores dominicos y francescanos* (Madrid 1998), Vol. III *La predicación en la compañia de Jesús* (Madrid 2001), Vol. IV, *Predicadores agustinos y carmelitas* (Madrid 2004); Vol. V, *La predicación en la orden de la Santísima Trinidad, predicadores mercedarios, predicadores procesados por la inquisición*. Dello stesso autore: *Aportación bilibográfica a la oratoria sagrada española* (Madrid, 1971), e il più recente *La oratoria sagrada en el siglo XVIII* (Madrid, 2012). Si aggiunga: F. GONZÁLEZ OLMEDO, *Decadencia de la oratoria sagrada en el siglo XVII*, in «Razón y Fe», n° 46 (1916), pp. 310-321; D. ALONSO, *Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII*, in *Del Siglo de Oro a este siglo de siglos (notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*, Madrid 1968, pp. 95-104; L. BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, Vol. III, 2 *Le forme del testo. La prosa*, Torino 1984, pp. 1047-1074; F. CERDAN, *Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Inrodución crítica y bibliografia*, in «Criticón», n° 32 (1985), pp. 55-107; F. CERDAN, *La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII*, in «Criticón», n° 58 (1993), pp. 61-72; O. BONFAINT (a cura di), *Pinture et rhétorique*, Parigi 1994; L. LÓPEZ GRIGERA, *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Salamanca 1994; F. CERDAN, *Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía*, in «Criticón», n° 79 (2000), pp. 87-105; M. A. NUÑEZ BELTRÁN, *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermons sevillanos del siglo XVII*, Siviglia 2000; F. CERDAN, *Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985-2000). Balances y prospectivas*, in «Criticón», n° 84-85 (2002), pp. 9-42; J. CROIZAT-VIALLET, *Cómo se escribían los sermons en el Siglo de Oro. Apuntamientos en algunas homílias de la Circuncisión de Nuestro Señor*, in «Criticón», n° 84-85 (2002), pp. 101-122.

[501] IOSEPH DE BARZIA Y ZAMBRANA, *Quaresma de sermones doctrinales para el domingo de ramos, dias de Semana Santa, y Resureccion, con remissiones copiosas al desperador christiano*, Barcellona 1688. Il libro, conservato nella Biblioteca Universitaria di Cagliari, costituisce il terzo dei tre volumi di sermoni per tutto il tempo di Quaresima e Settimana Santa. In quest'ultimo sono compresi i sermoni dalla Domenica delle Palme a quella di Resurrezione; ed esso contiene: Sermone 39. *Domingo de Ramos*, 40. *Segundo del mismo die* (in riferimento alla domenica delle Palme), 41. *Primo del Mandato*, 42. *Segundo del Mandato*, 43. *Tercero del Mandato*, 44. *De la istitucion de Iesu Christo Señor Nuestro*, 45. *De la oracion de Nuestro Redemptor ne el huerto*, 46. *De las burlas que padeciò Iesu Christo Señor Nuestro con el velo en el rostro*, 47. *De los azotes que padeciò a la columna Nuestro Redemptor*, 49. *De las lagrimas de S. Pedro*, 50. *De la corona de espinas*, 51. *De cetro de caña*, 52. *De la manifestacion del Señor, el Ecce Homo*, 53. *De la cruz a questas*, 54. *De las*

domenica delle Palme alla domenica di Pasqua. L'intento dell'opera, come egli stesso scrive nel prologo, è quello di fornire ai fedeli "*varios sermones de passos de pasion*", affinché attraverso il loro ascolto si potesse accendere il cuore dei fedeli all'amore per Dio. Ogni sermone era destinato ad un giorno della Settimana Santa, riflettendo sul brano del vangelo proposto. Solitamente la struttura del sermone prevedeva l'introduzione al tema attraverso la riflessione esegetica su un verso della Sacra Scrittura, da cui si strutturava il discroso omiletico.

Nel prologo del sermone 46 *De la Sagrada Passion de Iesu Christo Señor Nuestro*, che ripercorre tutta la Passione, il predicatore con tono di forte patetismo chiarisce al fedele il significato del dolore subito da Cristo: la redenzione del genere umano e quindi di ogni fedele là presente ad ascoltare le su parole:

> «*Qui non supiere la gravedad de la culpa, venga oy a ver la satisfaccion, que ella toma el Eterno Padre en su Unigenito y dilectissimo Hijo:* Propter scelus populi mei percussit eum (Is 53, 8)»,

e ancora:

> «*Venga y vera come prende el fuego de la ira de Dios en la vara florida de la innocencia de Iesu Christo, para inferir como prendera en el leño de su coraçon seco, y esteril por el pecado* (del fedele)»[502].

Nelle parole del predicatore è forte il tono d'accusa verso il fedele, che viene incluso in quel mistero di dolore e morte del Signore, perché a causa sua Cristo si è dovuto offrire in sacrificio per soddisfare la giustizia del Padre. Ecco che si profila già nelle prime righe quello che è il messaggio, che in diversi modi e trattando i diversi momenti della Passione, viene ripetuto al fedele del XVII secolo: il concetto della soddisfazione, da parte di Dio, della pena che noi, uomini peccatori, avremmo dovuto pagare a lui per le nostre colpe, ma che Egli ha voluto colmare con l'offerta di se stesso nel Figlio. La dottrina anselmiana della soddisfazione espressa nell'opera *Cur Deus homo*, cerca di dare una risposta al nodo centrale del Cristianesimo, ossia il perché della redenzione. In quest'opera S. Anselmo (1033\34-1109) afferma che l'uomo, avendo commesso il peccato originale, aveva corrotto il proprio rapporto con Dio, divenendo davanti a lui

---

tres horas que estuvo en la cruz Iesu Christo Señor Nuestro, 55. *De la conversion del buen Ladron*, 56. *De la Resureccion de Iesu Christo Señor Nuestro*.

[502] IOSEPH DE BARZIA Y ZAMBRANA, *Quaresma de sermones doctrinale*..., cit., p. 166.

manchevole e in debito. Questa rottura che continuava a ripetersi nel tempo per il peccato degli uomini separava l'uomo dal suo Creatore, e Dio non poteva permettere che tale mancanza esistesse, essendo egli la Giustizia per eccellenza. Per la gravità commessa col peccato originale l'uomo in nessun modo avrebbe potuto colmare tale mancanza, ma allo stesso tempo era necessario che fosse proprio un uomo a scontare la pena, per cui Dio, nella sua bontà volle che fosse egli stesso, facendosi uomo, a redimere l'umanità[503]. In sostanza l'uomo rimaneva debitore nei confronti di Dio, e la causa stessa della morte di Cristo non era che il peccato dell'uomo.

La dottrina della soddisfazione emerge chiaramente da tutti i sermoni del XVII secolo sulla Settimana Santa in cui si fa più forte il peso del peccato originale, che proprio nel '600 riprese vigore dopo le riflessioni apportate da Lutero a metà Cinquecento e lo scontro che ne scaturì con la Chiesa cattolica[504]. Infatti, lo studio della religiosità europea posteriore alla Riforma mostra la generale diffusione di un "pessimismo" cristiano, che svalutando la capacità dell'uomo di operare il bene insisteva sul peso del peccato originale, sia come fondamento del Cristianesimo stesso, perché a causa della caduta del primo uomo Cristo si è incarnato e ci ha redento, sia come causa prima del peccare continuo dell'uomo e della sua lontananza da Dio. Questa visione illustrata dagli studi di Jean Delumeau[505] è stata rimodulata da altri studiosi[506], che pur non demolendo le

---

[503] N. ALBANESI, *Cur Deus homo: la logica della redenzione. Studio della teoria della soddisfazione di S. Anselmo vescovo di Canterbury*, Roma 2001, pp. 123-140.

[504]Decreto sul peccato originale del Concilio di Trento, Sessione V (17 giugno 1546), in G. ALBERIGO (a cura di), *Conciliorum Oecumenicorum*…, cit., pp. 665-667.

[505] Per comprendere il peso che la dottrina del peccato originale ebbe nella mentalità e nella religiosità dell'Europa cristiana del XVII secolo cito solo uno dei tanti esempi tratti dello studio del Delumeau. Lo studio delle fonti archivistiche di alcune parrocchie della Francia centro-settentrionale ha permesso al Delumeau di individuare in queste zone la presenza di una precisa tipologia di santuari, detti di "rianimazione". Questi santuari erano famosi perché si riteneva che operassero una speciale grazia nel riportare in vita i bambini che morivano prima di aver ricevuto il battesimo. Secondo quanto stabilito anche dal Concilio di Trento, seguendo la dottrina codificata da S. Agostino, i bambini nati nel peccato originale e morti senza aver ricevuto il battesimo erano destinati alla pena dell'inferno. Il dramma di una famiglia cristiana, colpita dalla morte dell'infante, veniva accresciuta dalla disperazione per aver condannato il proprio figlio alla perdizione eterna, non avendolo battezzato in tempo. Per ovviare a questo la pietà popolare e la religiosità locale vollero che si portassero i bambini appena morti in questi santuari "speciali", qui attraverso preghiere e suppliche si attendeva che il piccolo mostrasse anche un minimo segno di vita; bastava che qualche muscolo si muovesse ancora, o il colore del viso diventasse più roseo, o del sangue vivo sgorgasse, ritenendo questi i segni della momentanea vita ritrovata. Si aveva così il giusto tempo per batezzare il piccolo, che subito dopo moriva, concedendo però ai genitori la consolazione di aver permesso al loro figlio di giungere al Paradiso. J. DELUMEAU, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*, Bologna 2006, pp. 447-517.

[506] Pamela M. Jones nel suo studio dedicato all'opera del cardinale Federico Borromeo in ambito artistico evidenzia il carattere ottimista della spiritualità di quest'uomo, vissuto tra la fine del '500 e gli inizi del '600. Questa sua tesi viene sostenuta anche attraverso l'apporto dato da altri studi, sottolineando una visione ottimista della cristianità controriformista, legata soprattutto all'Italia centro-settentrionale, contro altre posizioni, sostenute ad esempio dal già citato Delumeau che a differenza sua si è concentrato sullo studio della religiosità cristiana dell'Europa centrale e francese. É da notare, comunque, che questo carattere della cultura cristiana di questo secolo e da collegarsi a ristretti gruppi di intellettuali e religiosi di alta formazione, come il citato Borromeo o ad esempio S. Francesco di Sales. P. M. JONES, *Federico Borromeo e*

affermazioni fatte dallo storico francese sostennero la presenza forte di un certo ottimismo, legata a precisi ambiti del Cristianesimo europeo, vicino soprattutto all'ordine Gesuitico, che prese maggior vigore nel '700[507]. Ma la religiosità che traspare da questi testi, quale riflesso della cultura religiosa della Spagna del '600, non può esimersi da quella visione pessimista del Cristianesimo moderno.

Sulla stessa linea è il sermone del padre Zambrana, quando rivolgendosi ai fedeli spiega il motivo per cui ha ancora senso, 1600 anni dopo, riflettere sulla Passione di Cristo. Egli di certo non soffre più ma si fa memoria della sua Passione non tanto per aver compassione due suoi dolori, ma ancor di più perché si pianga la causa che causò quei dolori: il peccato dell'uomo. Il predicatore continua su questa linea e si chiede come davanti a tanto amore di Dio non si possa avere compassione:

> *«Quien no se duela de aver ofendido a Dios? Como es possible tal monstruosidad?*».

Se nei Vangeli canonici gli avvenimenti della Passione vengono raccontati in modo conciso e con poche parole, in questi sermoni l'oratoria sacra sviluppa particolari narrativi di grande impatto, come nel momento della cattura di Cristo, quando il predicatore si rivolge direttamente ai fedeli affermando: "*Voi foste a legare Gesù Cristo! Le corde dei nostri peccati legarono il Nostro Redentore!*"[508]; e ancora, rifacendosi ad alcuni mistici (Taulero, *De Passio Christi*), il momento si arricchisce di crudi particolari: "*gli diedero spintoni, colpi crudeli, altri gli tirarono i capelli, gli davano colpi con il manico della lancia*", e proseguendo nella narrazione, descrivendo il trasferimento a Gerusalemme, all'ingresso della città che cinque giorni prima l'aveva acclamato Signore e Figlio di Dio, ora lo «*llaman Samaritano, engañador, endemoniado. O lenguas blasfemas! Como no baxa fuego dal Cielo, que os abrasse!?*»[509].

---

l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano, Milano 1997, pp. 10-13 e le note successive di p. 173.

[507] Lo sviluppo dell'ordine Gesuitico in tutti gli ambiti della cristianità del '600 fu così grande che anche le sue posizioni in ambito teologico si affermarono con preponderanza. Coloro che si professavano vicini alle idee gianseniste criticavano la teologia morale dei Gesuiti definita "lassista" perché con il loro probabilismo teologico assicuravano a tutti la remissione dei peccati, potremmo dire a buon mercato; al contrario dei seguaci di Giansenio che affermavano come non era lecito dare l'assoluzione al fedele senza essere stati certi della sua conversione. Al contrario già a metà del '500 il gesuita Luois de Molina aveva elaborato una teologia che poneva grande fiducia nell'operato dell'uomo, che grazie al libero arbitrio poteva collaborare attivamente con Dio per giungere alla salvezza. O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma 1998, pp. 195-199.

[508] IOSEPH DE BARZIA Y ZAMBRANA, *Quaresma de sermones*…, cit., p. 174.

[509] Ibidem, p. 174.

È questo il motivo che emerge da questi testi attraverso i quali si rendeva la predica un momento fondamentale anche per il controllo psicologico del fedele, agendo sulla sua emotività. La capacità persuasiva della parola era sostenuta dall'immagine, che rendeva ancora più concreta, nella descrizione della scena, la parola del predicatore aiutando a sua volta il fedele ad interiorizzare il messaggio ascoltato, ponendolo in correlazione con le immagini che essi potevano vedere presenti nella chiesa.

Le stesse tematiche vengono espresse anche dal carmelitano Magin Massò, *Arbol fructuoso enxerto de veinte y dos sermones al espiritu, sobre los motivos que ay mas poderosos para reducir las almas al servicio de Dios*[510], diviso in tre parti, la seconda delle quali contiene nove sermoni per la Passione. Commentando la salita di Cristo al Calvario nel *Sermon quarto de como Christo Nuestro Señor llevò la cruz a cuestas*, compiendo un'esegesi sul versetto del Vangelo di Luca in cui Cristo incontra le donne di Gerusalemme che piangono su di lui (Lc 23, 27-31), scrive:

> «*San Lucas escrive que Iesu Christo Nuestro Señor caminando esta jornada para morir por nuestros pecados, dixo:* "Filie Hierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete, et super filios vestros"*, fue como dezir,* ***no os pido que lloreys las penas, y dolores que yo padezco, lo que os digo es, que lloreys la causa por la qual padezco tanto****, yo no lo padezco con repugnancia, no lo tengo per gravamen, sino por gusto, padezgo de mi volutad, todo lo padezco por vuestro amor, y obediencia de mi Padre, por esso no teneys que llorar mis ignominias, mis afrentas, mis penas, y dolores, de toto oy deveys compadecer, y lastimar,* ***si pero deveyes llorar mucho vuestros pecados, que son la causa de mi muerte, por ellos llorè yo toda mi vida, que desde que etré al mundo, hasta ahora toda ha sino un continuo llarar****, y assi le dixo: "*nolite flere super me*", no lloreys sobre mis dolores, llorad vuestros pecados, ellos me agravan la pena, ellos me atormentan, ellos me crucifican, ellos me matan, con que se entiende que la carga pesadissima de Iesu Christo Nuestro redentor con este mysterio doloroso, y quien le aumentan los dolores son nuestros pecados, y que si nos veda el llogar essos sus dolores* nolite flere super me*, no por esso nos prohibe, ni veda el llorar nuestros pecados el anmedarlos, y hazer verdadera penitencia,* sed flete super vos ipsas et super filios vestros*, llorad sobre vosotros mismos, y*

[510] MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto de veinte y dos sermones al espiritu, sobre los motivos que ay mas poderosos para reducir las almas al servicio de Dios. Divididios en tre classes: La primera tiene doce sermones para la mission, con mucha moralidad y exemplos. La segunda tiene nueve sermones para la Passion de Christo Nuestro Señor, Dolor y Soledad de Maria. La terza un sermon de la publicacion de la Bula de la Cruzada*, Barcellona 1677.

arrepentios de vuestros pecados, que son la causa de mi passio, de mi penas, y dolores, ellos han cargado sobre mis espalas el peso de la cruz, esto est baiulans Iesus sibi crucem et exivit in eum qui dicitur Calvariae locum»[511].

Qui Cristo stesso si rivolge al fedele con le parole del predicatore dicendo: "*io vi chiedo di non piangere per le mie pene e i dolori che io soffro, ma di piangere per la causa di questi dolori* " (*no os pido que lloreys las penas, y dolores que yo padezco, lo que os digo es, que lloreys la causa por la quel padezco tanto*) cioè i peccati dell'uomo; infatti soggiunge: "*dovete piangere i vostri peccati, che sono la causa della mia morte, per essi ho pianto tutta la vita, a causa di ciò io sono venuto al mondo, e fino ad oggi è stato un continuo pianto*" (*si pero deveyes llorar mucho vuestros pecados, que son la causa de mi muerte*).

L'immagine del fedele veniva colpita dalle attente descrizioni con cui il predicatore narrava gli strazi del Salvatore; venivano descritte con minuzie le ferite e le piaghe sul corpo di Cristo, il numero dei colpi subiti, i passi che Gesù fece fino al luogo della sua crocifissione, con numerose citazioni tratte della rivelazione dei mistici e delle Sacre Scritture. Attraverso questo conosciamo i minimi particolari di tanta sofferenza: i colpi dei flagelli furono 5670, le gocce di sangue versato furono 3670, mentre le piaghe su tutto il corpo furono 5475. Secondo la grande mistica carmelitana di Firenze, Maria Maddalena de' Pazzi, Cristo fu flagellato da settanta uomini che lo flagellarono a più riprese[512].

Un altro esempio di questo "particolarismo per le sofferenze" lo troviamo in un sermone dedicato alla contemplazione del mistero dell'Incoronazione di spine. Il predicatore prima d'inoltrarsi in elucubrazioni teologiche sul significato dell'incoronazione cerca di spiegare al fedele com'era questa corona di spine. Egli afferma che secondo la comune interpretazione dei testi sacri la corona era composta da giunchi marini estremamente

[511] MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*…, cit., p. 335.

[512] Questi sermoni destinati alla contemplazione della Passione favorirono anche lo sviluppo di precise devozioni verso l'umanità di Cristo, come illustrato nel capitolo III di questa tesi. Tra le figure di mistiche più citate vi è sicuramene S. Brigida di Svezia. Ad esempio nel *Sermon segudo de los azotes a la columna*, nell'opera *Arbol fructuoso enxerto* del padre Magin Massò il predicatore racconta: «*La sagrada Virgen viò padecer a su hijo toda disciplina, la revelò a S. Brigida, diziendole:* Ad primum ictum vidi quasi mortuum, et ad finem reassumpto spiritu, vidi corpus eius flagellatum usque ad costas. *Hija, yo vi azotar a mi hijo tre vezes, y en tres maneras de azotes lo azotaron, la primera le vi come muerto, y yo mas muerta, recombrè el espiritu, y le vi azotado por espaldas, y pecho, hasta los huessos. A la misma santa revelò tambien el mismo Iesu Christo, el numero de los azotes, y de las llagas, los azotes en las tres vezes fueron cinco mil seys cientos y setenta; las llagas furon cinco mil quatro cientas setenta y cinco. A santa Gertrudis revelò lo mismo y que las gotas de sagre que salieron de la disciplina fueron tre mil seys cientas y setenta* […]. *Quiero dar sin a la licion con una revelaxion que tuvo mi santa Madre Maria Madalena de Paz, monja Carmelita observante de la ciudad de Florenzia, que siendo muy devota deste mysterio doloroso, Christo su amado esposo le apareciò en la columna, y le dixo en estasis: esposa mia, que sesenta hombres me azotaron, sin otros, y otrosque venian de nuevo, y todos tomavan azotes, y me azotavan por su deleyte, y assi le dixo,* congregata sunt super me mulia flagella»; in MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*…, cit., pp. 290-291.

appuntiti, provenienti dalla Siria, vicino all'Egitto. Per sostenere tale affermazione cita S. Anselmo, S. Bonaventura e S. Vincenzo Ferrer che riprendevano quanto aveva già detto S. Isidoro di Siviglia affermando che "*la corona era di giunchi marini duri, con aculei penetranti, che calpestandoli trapassavano anche la suola della scarpa*". Ma la descrizione non si ferma qui, citando S. Bonaventura da Bagnoregio, nell'opera che a lui veniva attribuita *Meditazione vitae Christi*, si sofferma sul dolore che il Signore soffrì durante l'incoronazione di spine, talmente grande che la corona gli attraversò tutte le arterie, i nervi e le vene. La testa si gonfiò deformandosi, al modo che dalle narici, per le orecchie e per gli occhi venne fuori tanto sangue che il Redentore del mondo non solo pianse lacrime di acqua ma soprattutto lacrime di sangue[513].

Domina il senso di profondo pietismo e di coinvolgimento emotivo, volto a incutere commossa partecipazione e compassione. Ad esempio nel già citato *Arbol fructuoso enxerto* il predicatore si sofferma sul momento della crocifissione in uno strazio immenso che invece nei vangeli canonici è descritto con poche parole. Qui il predicatore ci narra che siccome i fori fatti sul legno della croce non erano all'altezza delle mani, i polsi vennero tirati con funi fino all'altezza del foro provocando lo slogamento delle braccia, così come per i piedi; e poiché i chiodi dovevano essere fermati sul retro, la croce venne ribaltata e il corpo di Cristo fu schiacciato dal peso del legno e dai colpi dati per fermare i chiodi alla croce.

Le parole si facevano alle volte incalzanti, soprattutto quando il predicatore si rivolgeva direttamente al fedele interrogandolo o esortandolo a contemplare quel dolore, quasi come se si servisse di un'immagine con cui rapportarsi; come quando ad esempio dice:

> «*Llega, llega, y mira a este Señor (+) mira como le han puesto tus pecados: Ecce Homo, mira lo que tu merecias por tus culpas. Ecce Homo, mirale, y oye lo que te predica por las bocas de estas llagas. Oye que te dizen: hijo mio, bien azotado estoy, bien herido estoy: bien crucifique stoy; no me azotes mas, no me abofetes mas, no me crucifiques mas*»[514]

Il tono è incalzante con la ripetizione delle parole *llega, llega* (vieni, vieni), come a invitare il fedele ad avvicinarsi ancora di più e a fissare con lo sguardo *este Señor*, ad osservare come lo hanno ridotto i "nostri" peccati, contemplando in quell'*Ecce Homo* il dolore che quello stesso fedele avrebbe dovuto patire come castigo per le proprie colpe.

---

[513] *Sermon tercero de la coronacion de espinas*, in MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*..., cit., pp. 306-307.

[514] IOSEPH DE BARZIA Y ZAMBRANA, *Quaresma de sermones*…, cit., p. 186.

La ripetizione dell'invito a guardare con forza e ascoltare quello che le stesse piaghe gridano contro di lui si fa più intenso quando non è più il predicatore a parlare ma Cristo stesso, che doloroso si rivolge al fedele: "*Figlio mio, sono ben flagellato, sono completamente ferito, sono crocifisso; non continuare a flagellarmi, non continuare a schiaffeggiarmi, non crocifiggimi più con i tuoi peccati!*". Emerge in questi testi l'uso costante della prosopopea quando a parlare, per bocca del predicatore è lo stesso Cristo, o quando egli riesce a costruire un fitto dialogo con Cristo stesso davanti alle orecchie e agli occhi del popolo:

> «*Yo Señor os amo, os adoro, y os temo, y mi voluntad es de amarve siempre. Que dezis Señor? pero no abla, que es muerto; si ya habla.* Abel defunctus adhuc loquitur*, y que dize:* Pater ignosce illis, quia nesciut quid faciunt*, pide perdon a su eterno Padre por nosostros. Pues Señor vos sois cabeza de la Iglesia, y nosotros vuestros miembros, todos avemos de ser una misma cosa, y un mismo cuerpo, vuestra boca nuestra boca, vuestro espiritu nuestro espirtu, vuestra carne nuestra carne, vuestro sangre nuestro sangre* […]»[515].

Parte rilevante all'interno della produzione omiletica della Settimana Santa è occupata dalla riflessione sul dolore della Vergine che assiste e compartecipa sempre, anche quando i vangeli canonici tacciono, al dolore del Figlio. Attraverso tutta una tradizione che dal Basso Medioevo aveva prodotto testi contemplativi o di preghiera in cui il dolore della Vergine fu sviluppato attraverso diverse e particolari scene poi tradotte in altrettante iconografie[516], che acquistarono nel '600 i caratteri tipici di dramma e *pathos*. La scena del Calvario in cui la Vergine contempla accanto alla croce il Figlio morente, viene descritta dal padre trinitario portoghese Baldasar Paez nel suo *Sermones de la Semana Santa* (Valencia, 1633). In esso cerca di far comprendere il dolore patito da Maria focalizzando l'attenzione sulle lacrime che egli definisce, ricorrendo all'autorità dei Padri, sangue del cuore:

> *«Crucificado estava el hijo delante los ojo de la madre, y la madre santissima crucificada estava en el alma a vista de su hijo, el crucificado a vista de todos, y la madre en lo intimo del corazon, padecio el hijo una muerte y la Señora tantos quantos furon las afrentas que vio hazer el hijo. De la cruz en que el hijo*

[515] *Sermon quinto de Christo nuestro Redentor crucificado*, in MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*..., cit., p. 388.
[516] Si veda il paragrafo III.3 di questa tesi.

padecia, corrian fuentes de sangre, de la cruz en que la madre estava crucificada corrian rios de sangre; que assi llamo S. Agustin y S. Gregorio Nisseno, o las lagrimas, sangre del corazon y puede ser que por esso dixesse esta Señora a S. Brigida que a vista de su hijo crucificado llorava lagrimas de sangre, o fue que assi como el hijo en el huerto sudò sangre, assi la madre Santissima en el Calvario llarò sangre»[517].

Questo estremo patetismo trovava concretizzazione nelle numerose varianti delle immagini della Vergine addolorata diffuse in tutti i territori iberici. Colpisce la consonanza delle parole del sermone con alcuni busti scolpiti da Pedro de Mena (1628-1688), come in quello della Cattedrale di Malaga, o in quella ora nel Museo delle Belle Arti di Siviglia [Fig.126], in cui il dolore della Vergine si esprime attraverso l'offuscamento degli occhi, grondanti lacrime color sangue.

Nel *Sermon para la Soledad de la Virgen Maria Señora Nuestra* scritto e stampato a Cagliari da Juan de Aragon, frate del convento di S. Domenico di Cagliari nel 1632, sul dolore della Vergine il predicatore esprime le medesime considerazioni con queste parole:

«*fuè tanto el dolor de aquella soberana al pie de la Cruz, que si se repartiera en todas las criaturas possbiles, al punto con el dolor, que a cada una le tocara perdieran la vida. Singular encarecimiento, y que aunque le quitemos mucho, quederà todo lo suficiente, para entender, y penetrar los intesos dolores de Maria. Pero si tienes fuerza alma, y te atebres a mirar, a esta tórtola viuda a esta Divina paloma sin rebantar de dolor alza los ojos, y mira aquel rostro antes mas hermoso que el Sol, mas bello que los flores, y la aurora desfigurado y amarillo, rocido con gotas de sangre y cubierto con una sombra de muerte*»[518].

[517] BALTASAR PAEZ, *Sermones de la Semana Santa, predicados por el dotor, fra Baldasar Paez, predicador de su Magestad, y Padre de Provincia de la Orden de la Santissima Trinidad.* traducido en castellano da P. M. Fr. Vincente Gomez dedicato a Donna Mariana Engracia de Portugal, Marquesa de los Velez y Virreyna de Valencia, Valencia por Silvestre Esparta en la calle de las Barcas, 1633.
[518] JOAN DE ARAGON, *Sermon para la Soledad de la Virgen Maria Señora Nuestra*, Cagliari 1632, p. 15.



Fig. 126 Pedro de Mena, *Dolorosa*, 1658-1670, Museo de Bellas Artes, Siviglia.



Fig. 127 *Volto della Soledad*, manichino vestito, fine del XVII secolo, Oratorio della S. Croce, Orosei.

Anche in questo sermone il predicatore invita il fedele ad alzare lo sguardo e a guardare *aquel rostro,* quel viso della Vergine che evidentemente il predicatore e il fedele avevano d'innanzi agli occhi. Un viso che un tempo era bello ma ora, sfigurato dalle lacrime di sangue, è coperto dal manto nero della morte. L'immagine riprende l'iconografia della dolorosa in Sardegna, nella tipologia della *Soledad* iberica, che presenta come nel busto scolpito di Orosei i caratteri descritti dal padre Juan de Aragon: volto coperto dal manto nero del lutto e rigato dalle lacrime di cristallo [Fig.127].

Non di meno sono anche i testi presenti in Sardegna scritti però in italiano, che partecipano alla medesima cultura. Il napoletano Ilario di Nicusea, dell'ordine dei Teatini, fece stampare a Venezia nel 1623 il suo *Discorsi morali intorno all'imitazione del sacro corpo del Crocifisso*, nel quale attraverso la contemplazione dei particolari del corpo del Cristo in Croce elabora diverse meditazioni i cui caratteri riprendono quelli già evidenziati nelle opere omieletiche iberiche. Contemplando le spalle flagellate del Cristo scrive:

> «*Ma al conpimento di quanto s'è detto in questa materia giova anche assai per agevolar questo esercitio del contemplare con più attentione le spalle del Signor nostro, l'immaginarsi infiemente, che tutte queste sue acerbe percosse gli fur cagionate da tuoi peccati; essendo vero ciò, che disse il Profeta;* Posuit in eum Deus iniquitatem omnium nostrum (Is. 53.6): *i quali peccati considerati, come appunto fossero tanti carnefici, i più fieri, et inhumani, che ritrovar si possono; e, che altri con nodose funi, altri con verghe, altri finalmente armati di spinosi flagelli le mani; come*

fu rivelato a Santa Brigida; e spogliati affatto d'humana pietà, a tutta forza faccian prova della lor gagliardia, scaricando con gran furia un numero quasi infinito di percosse sopra gli homeri di latte del mansuetissimo Agnello di Dio, senza ch'egli apra la sua divina bocca in querele, o pianti »[519].

Parole che manifestano il medesimo modo di esprimersi dei predicatori iberici e che si concretizzano in numerose immagini devote, soprattutto della pittura del '600, tra cui non posso non citare le numerose varianti dell'intenso *Ecce Homo* del pittore iberico Mateo Cerezo (1637-1666) [Fig.128], ripreso, in quella feconda correlazione tra pittura e scultura del barocco iberico, dall'immagine scolpita da Luisa de Roladan (1652-1706) nel suo *Ecce Homo* della chiesa di S. Francesco di Cordoba (1684) [Fig.129], offrendo quell'intensità emozionale quale invito alla preghiera e alla meditazione.



Fig. 128 Mateo Cerezo, *Ecce Homo*, olio su tela, Collezione privata, Valladolid.



Fig. 129 Luisa de Roldan, *Ecce Homo*, legno intaglito e policromato, 1684, chiesa di S. Francesco, Cordoba.

[519] «Discorso sesto. Ch'el contemplare finalmente gli homeri flagellati del Crocifisso, rende costanti, et fermi i nostri cuori ne travagli che patiamo»; in ILARIO NICUSEA, *Discorsi morali intorno all'imitatione del sacro corpo del Crocifisso, per mezzo di alcune virtù più principali de l'Anima, e de la fuga de' vitij opposti. Con vari, e divoti affetti per ciascuna de le sue piaghe*, Venezia 1623, p. 38.

IV. 3 *La Parola e l'Immagine nella predicazione barocca*

La correlazione tra la parola predicata e meditata e la rappresentazione artistica fu evidenziata dagli stessi ecclesiastici post-tridentini che si occuparono dell'arte sacra quale strumento affine e vicino alla parola in un triplice scopo: in primo luogo l'arte doveva offrire immagini alla contemplazione dei fedeli, invitandoli ad avvicinarsi a Dio aumentandone così la devozione (scopo devozionale); l'arte doveva offrire uno strumento di conoscenza per i fedeli, avendo una funzione didattica, illustrata già nei primi secoli del Cristianesimo. Ancora, l'arte doveva essere uno strumento per attestare l'autorevolezza e l'antichità della Chiesa cattolica nei confronti delle nuove chiese riformate (valore storico)[520].

L'importanza dell'immagine accanto alla predicazione in ambito cattolico di età controriformista si manifesta chiaramente anche nella pratica diffusa in quei tempi da S. Ignazio di Loyola, fondatore dei Gesuiti, che con i suoi *Esercizi Spirituali* (1548)[521] fornì uno strumento essenziale per l'elevazione verso Dio. La pratica degli *Esercizi*, suddivisa in quattro settimane, doveva portare il praticante, attraverso il passaggio in diversi gradi, a maturare la sua conoscenza di Dio e giungere a lui, così da poter operare in questo mondo completamenti volti alla sua volontà. L'importanza dell'opera si percepisce anche tenendo conto della grande diffusione che le indicazioni di Ignazio ebbero per la spiritualità del '600 non esclusivamente legata all'ordine dei Gesuiti.

L'utilità dell'arte venne affermata anche in reazione alle posizioni assunte dai Protestanti che ne smentirono qualsiasi elemento positivo per la religione, professando l'esigenza di una fede puramente spirituale che non aveva bisogno di immagini materiali, dando

---

[520] G. SCAVIZZI, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in «Storia dell'Arte», 21 (1974), pp. 171-213. Si veda anche quanto già esposto nel capitolo I di questa tesi.

[521] Gli *Esercizi Spirituali* di S. Ignazio di Loyola, scritti tra il 1528 e il 1548, s'inseriscono all'interno di quel tipo di pratiche devozionali che avevano per elemento centrale la preghiera meditativa, che già aveva avuto grande importanza con la *Devotio Moderna*, a cui si aggiunse un costante riferimento alla vita pratica. Ciò che infatti Ignazio sottolineava era l'importanza dell'azione dell'uomo su questa terra, che doveva essere volto a conseguire la grazia e a favorire così la propria salvezza, mostrandosi a Dio degno del suo Amore. Il programma meditativo doveva creare nell'esercitante un rinnovamento interiore che lo portasse completamente verso Dio a vivere così un'esistenza pienamente cristiana. Gli esercizi erano suddivisi in quattro settimane, così da potersi praticare in un mese. La prima settimana era destinata alla riflessione sullo scopo della propria vita, sull'odiosità del peccato e sulla necessità e piacevolezza del pentimento. La secondo settimana era destinata alla meditazione sul "Regno di Cristo" e sui momenti della vita terrena di Cristo. Nella terza settimana si continuava a meditare sui momenti della vita di Cristo soprattutto sui momenti della sua Passione, della sua morte e delle sue sofferenze. La quarta, ed ultima settimana, consisteva sulla meditazione dell'evento fondante del Cristianesimo cioè la Risurrezione di Cristo e la gloria del Paradiso. Si veda: J. W. O'MALLEY, *I primi Gesuiti*, Milano, 1999. L'importanza data all'immagine accanto alla parola si manifesta chiaramente nella stessa opera degli *Esercizi* che fu per la prima volta corredata da illustrazioni nell'edizione in latino stampata a Roma nel 1610, e ristampata poi nel 1625, a cui seguì quella fiamminga del 1640 e una italiana nel 1649, corredata da ventisette tavole incise a bulino, che fu poi ristampata nel 1667. L. SALVIUCCI INSOLERA, *Le illustrazioni per gli esercizi spirituali intorno al 1600*, in «Archivium Historicum Societatis Iesu», n° 110 (1991), pp. 161-127.

origine ad una nuova iconoclastia nei territori dell'Europa settentrionale del XVI-XVII secolo. Oltre all'immagine sacra venivano criticate anche le cerimonie cattoliche ritenute vuote e inutili, volte solo a colpire i sensi ma che non raggiungevano il cuore, accettando unicamente solo ciò che poteva essere provato dalle Sacre Scritture. Infatti, anche nella pratica religiosa, ciò che i Protestanti sottolineavano era lo studio e la riflessione sulla parola; l'importanza quindi che aveva il sermone all'interno della spiritualità riformata e la centralità della Bibbia, su tutte le forme cerimoniali e sacramentali della chiesa cattolica.

Al contrario la Chiesa di Roma volle difendere l'uso dell'immagine sacra e per questo si svilupparono, nel corso del '500 e '600, numerosi trattati sull'arte sacra, tra cui sicuramente il più conosciuto è il già citato *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582) del cardinale Gabriele Paleotti che definì la pittura un "libro popolare" ponendo sullo stesso piano d'utilità la predicazione, la letteratura e le arti visive, considerate a ragione i mezzi più efficaci di indottrinamento del popolo[522]. Tenendo conto di questo contesto si comprendono le parole dell'ecclesiastico Giovanni Andrea Gilio, che nel suo *Dialogo degli errori dei pittori* (1564) insisteva sul fatto che le immagini dovevano far "piangere" il fedele, soprattutto quando si rappresentava la Passione, e per questo egli insiste sul patetismo della figura del Cristo straziato dal dolore: «*Molto più a compunzione moverebbe il vederlo sanguinolento e difformato, che non fa il vederlo bello e delicato*»; e ancora *«Molto più mostrerebbe il pittore la forza dell'arte in farlo afflitto, sanguinoso, pieno di sputi, depelato, piagato, difformato, livido e brutto, di maniera che non avesse forma d'uomo. Questo sarebbe l'ingegno, questa la forza e la virtù dell'arte, questo il decoro*»[523].

Ho già sottolineato come la predicazione spagnola del '600 partecipi a quella teatralità propria dell'epoca barocca che si manifesta nella spettacolarizzazione della parola, soprattutto nella sua declamazione dove nulla veniva lasciato al caso, ma dove tutto era sapientemente studiato per far leva sulle capacità emotive dei fedeli, appunto come nel teatro. È stato osservato come la Chiesa cattolica in epoca barocca avesse un atteggiamento di ambivalenza nei confronti del teatro: da una parte criticava l'uso eccessivo di mezzi retorici e mimici che nascondevano il messaggio evangelico in forme destinate a colpire i sensi e non l'intelletto, ma dall'altra era conscia della grande utilità che questi mezzi avevano per coinvolgere il fedele, molto più che quelli di un'articolata e

[522] G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (1582), in *Trattati d'arte del Cinquecento*…, cit., p. 147.
[523] G. A. MOLINO, *Dialogo degli errori dei pittori* (1564), citato in G. SCAVIZZI, *La teologia cattolica e le immagini*..., cit., p. 188.

pedante dimostrazione razionale dell'assunto teologico[524]. Numerosi nella Spagna del '600 erano i manuali destinati al buon predicatore, in cui lo si guidava nell'acquisizione dei mezzi più idonei per far breccia nell'attenzione dei fedeli: l'impostazione della voce, l'espressività del viso, la gestualità delle mani, tutto doveva essere attentamente controllato a seconda del sentimento che si voleva trasmettere[525]. Tutto questo però non bastava, la parola doveva essere aiutata dall'immagine, l'udito doveva essere sostenuto e rinfrancato dalla vista, sia attraverso il costante uso dell'ipotiposi, ossia attraverso quel procedimento che, attraverso similitudini descrittive, poneva gli oggetti e le immagini narrate davanti agli occhi dell'ascoltatore; sia attraverso l'utilizzo d'immagini concrete, che aiutavano il predicatore nell'esposizione del suo sermone, e dall'altra il fedele incolto ad assimilare, sia pur in maniera elementare, concetti filosofici e teologici[526].

La parola e l'immagine dunque, unite sia nei semplici oggetti usati dal predicatore (un teschio o il crocifisso) sia nella sapiente orchestrazione della chiesa, soprattutto dell'altare maggiore o del pulpito[527] con tendaggi, lumi e l'utilizzo di sculture devozionali e immagini dipinte. Nelle parole stesse dei sermoni presi in considerazione emerge l'importanza dell'immagine sacra, sia per il carattere miracolistico che queste immagini spesso possedevano, sia perché è evidente come il discorso omiletico si avvalesse delle immagini. Spesse volte vengono citati esempi di immagini miracolose, che iniziarono a parlare direttamente con il fedele, come per S. Gertrude di Helfta (vissuta nel XIII secolo), alla quale un Cristo in croce le avrebbe parlato, dicendole che tutto quello che aveva sofferto l'aveva fatto per lei, e ancora «*es tanto el amor que tengo a las almas, que*

[524] G. LEDDA, *Forme e modi di teatralità nell'oratoria sacra del Seicento*, in «Studi Ispanici», Sezione 3 (a cura di G. CARAVAGGI), Pisa 1982, pp. 87-107; P. TANGANELLI, *"En la gloria en donde el lenguaje es ver". Algunas notas sobre las técnicas de visualización en el sermón barroco*, in «Lectura y signo», 7 (2012), pp. 107-120.

[525] ANTONIO DE QUINTADUEÑAS, *Intruccion de Ordenantes, y ordenados compedio de las cosas que deven saber, y guardar en sus Ordenes, y les preguntan en sus exámenes, con un apendiz del Examen de confessores, y predicadores*, per Francisco de Lyra, Siviglia 1643; JOSÉ GAVARRI, *Intrucciones predicables y morales no comunes, que deben saber los padres predicadores y confessores principiantes en especial los missioneros apostólicos*, per Joseph Dormer, Saragozza 1676; FELIX DE BARCELONA, *Tratado póstumo, instrucción de predicadores para azer bien los sermones, y predicarles preovechisamente*, per Ioseph Forcando, Barcellona 1679.

[526] Per una bibliografia più approfondita sul legame tra parola predicata e immagina sacra\artistica si veda la nota del I Capitolo, *Introduzione*, di questa tesi. Qui mi limito a ricordare gli importanti contribuiti di: F. CALVO SERRALLER, *El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español*, in *El Siglo de Oro de la pintura española* (a cura DI J. POTÚS PÉREZ), Madrid 1991, pp. 187-203; G. LEDDA, *La Parola e l'immagine: strategia di persuasione religiosa nella Spagna seicentesca*, Pisa 2003; A. BATTISTINI, *Forme e tendenze della predicazione barocca*, in *La Predicazione nel Seicento* (a cura di M. LUISA DOGLIO, C. DELCORNO), Bologna 2009, pp. 23-48; J. L. GONZÁLEZ GARCÍA, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro,* Madrid 2015.

[527] *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae*: Liber II, Caroli Borromei (a cura di M. MARINELLI), Città del Vaticano 2007.

siempre que alguna me mira con devocion, con ojos de pureza, y amor, en mi imagen crucificado, yo me lo miro con mis ojos amorosos, y con afectos de todo mi corazon»[528].
In questa pubblicizzazione dell'immagine sacra dove lo stesso Cristo assicura l'affetto a coloro che guarderanno con devozione alla sua immagine crocifissa, vi sono numerosi altri esempi che sottolineano l'utilità dell'immagine sacra quale incentivo alla devozione, come per il famoso passo della vita di S. Teresa di Gesù, riportata anche nei nostri sermoni:

> «*En la vida de la santa Madre Thresa se dize, que entrando un dia en el oratorio, donde avia una imagen de Iesu Christo desnudo, atado a la colunna, dize la santa, que viendo la santa imagen con tantas llagas, y sangre, pareciendole, que todo estava fresco, toda se turbò, y entendiò, que todo lo avia padecido por ella, y sintiò en su corazon tanto dolor, que le pareciò se le avia partido en dos partes, entonces se postrò a los pies de la S. Imagen, y con mucha copia de lagrimas le suplicò, que no le ofendiesse mas, alli le pidiò gracia para servirle, con lo mas fino del amor y le aprovechò toda la vida, hasta la corona que goza en la eternidad de la gloria. Aprovechaos almas del este exempolo, que llegarà el dia en que corridas todas las cortinas de la fe, cantareys con amor inamissible las misericordias de Dios, gozosos de verle en su cielo, y gozar de su gloria celestiale,* ad quand nos perducat. Amen»[529].

Teresa stessa racconta nella sua autobiografia come la decisiva conversione che la spronò alla riforma del Carmelo avvenne proprio di fronte all'immagine del Cristo vilipeso, il cui realismo smosse così tanto il suo spirito da indurla ad una forte commozione interiore e al desiderio di rinnovare la sua vita[530]. In questo episodio è perfettamente illustrato l'uso dell'immagine devozionale in epoca controriformista. Ma la figura del Cristo doloroso è quella che il fedele deve avere in mente nel suo cammino di perfezione verso Dio, soprattutto nel momento della sofferenza quando Cristo stesso lo consolerà, volgendo lo sguardo su di lui che lo guarda con fede. Infatti la santa scrive: «*Si estáis con trabajos o*

[528] *Sermon quarto de como Christo Nuestro Redemptor llevò la cruz a cuestas*, in MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*…, cit., p. 355.
[529] *Sermon segundo de los azotes a la columna*, in MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*…, cit., p. 294.
[530] «La mia anima se ne andava stanca, e pur volendolo, le mie pessime abitudini non la lasciavano riposare. Mi accadde che, entrando un giorno in oratorio, vidi un'immagine che vi era posta da venerare, procurata per una certa festa che si faceva in casa. Rappresentava Cristo ricoperto di piaghe ed era tanto devota che, guardandola, mi turbai da capo a piedi vedendolo in quello stato; vi si rappresentava molto bene quanto soffrì per noi. Fu tale la consapevolezza di aver così malamente corrisposto a quelle piaghe, che il cuore quasi si spezzò e, insieme a Lui, versai gran quantità di lacrime, supplicandolo di fortificarmi ancora perché non tornassi ad offenderlo». Teresa d'Avila, *Vita*, cap. IX, 1, in SANTA TERESA D'AVILA, *Il libro della sua vita. Autobiografia* (a cura di F. ROSSINI), Torino 1954, p. 99.

triste, miradle camino del huerto, qué aflicción tan grande llevaba en su alma, pues con ser el mismo sufrimiento la dice y se queja de ella! O miradle atado a la columna, lleno de dolores, todas sus carnes hechas pedazos por lo mucho que os ama; tanto padecer, perseguido de unos, escupido de otros, negado de sus amigos, desamparado de ellos, sin nadie que vuelva por El, helado de frío, puesto en tanta soledad, que el uno con el otro os podéis consolar. […] *Miraros ha El con unos ojos tan hermosos y piadosos, llenos de lágrimas, y olvidará sus dolores por consolar los vuestros, sólo porque os vayáis vos con El a consolar y volváis la cabeza a mirarle»*[531].

Come poteva attuarsi questo rapporto così stretto tra fedele e Cristo se non attraverso l'immagine concreta del suo volto sofferente, di cui si hanno numerosissimi esempi in cui la figura dipinta del Cristo isolato su uno sfondo neutro volge lo sguardo "fuori" dalla tela, incrociandosi con quello del fedele spettatore. Ancora più chiaramente Teresa sottolinea l'importanza dell'uso dell'immagine nella pratica devota in alcuni successivi passi del suo *Camino de Perfeccion* (dopo il 1567), quando scrive: «*Lo que podéis hacer para ayudo de esto* (della preghiera)*, procurad traer una imagen o retrato de este Señor que se a vuestro gusto; no para traerle en el seno y nunca le mirar, sino para hablar muchas veces con El, que El so dará qué le decir»*[532].



Fig. 130 Adriaen Collaert, Cornelis Galle, *Vita di S. Teresa*, 1613, Anversa.



Fig. 131 *Ecce Homo*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, Museo S. Eulalia, Cagliari.

[531] TERESA DI GESÙ, *Cammino di Perfezione*, 26, 9, Roma 1980, p. 56.
[532] Ibidem.

Anche se non sempre citato nei sermoni presi in considerazione è evidente l'importanza che l'uso dell'immagine dovette avere durante la predicazione, attraverso i riferimenti costanti del predicatore, affinché il fedele fisasse lo sguardo e imprimesse nella sua mente un'immagine, quale ad esempio il volto del Cristo sofferente dell'*Ecce Homo*, che ritroviamo nel sermone dedicato al *paso* dell'incoronazione di spine del frate Magin Massò:

> «*Todo esto nos dixo el Espiritu Santo con solas las dos palabras,* Ecce homo*,* Ecce caput*, veys aqui la cabeza, coronada de espinas, siendo en ella los tesoros de toda la sabiduria.* Ecce facies*, veys la cara en la qual desean mirarse los Angeles toda afeada de las espinas, y bofetadas.* Ecce oculi*, veys aqui los ojos mas claros que el Sol, y estan echos un mar de lagrimas de sangre.* Ecce aures*, veys aqui las orejas que oyan otra cosa que una celestial musica, con aquel Sanctus, Sanctus, Sanctus y aora estan llenas de oyr oprobios, y blasfemias.* Ecce os, *et labia veys aqui la boca, y los labios que siempre han sino llenos de dulzura, y ahora todo llena de amargura.* Ecce homo, ecce hic, Deus tuus est*, almas, veys aqui el hombre, vuestro Dios es, que ha triunfado de todos vuestros pecados, logresse este triunfo, no admita mas vuestras voluntad, y corazon el tyrano del pecado, aborrecede, lloradle, porque le aveys cometido,* Ecce homo*. O Santo Dios, no es Pilatos el que os convida a verle, sino la Iglesia vuestra Madre por su Predicador*»[533].

L'uso costante dell'anafora con la ripetizione del verso latino *Ecce Homo*, come nel voler ripresentare (come fece una volta Pilato) il Cristo deriso alla folla dei fedeli, si amplifica nella contemplazione delle singole parti di quel volto deturpato. Il predicatore insiste affinché si guardi gli occhi, la bocca, e quel invito a guardare non poteva che essere riferito ad un'immagine là presente. Non a caso l'immagine dell'*Ecce Homo* conservato oggi nel Museo del Tesoro di S. Eulalia a Cagliari, della prima metà del XVII secolo[534], poteva essere utilizzato durante la predicazione [Fig.131]. Il Cristo presenta la particolarità di essere dipinto su entrambi i lati della tela. Sul davanti l'immagine canonica dell'*Ecce Homo*, nel retro la sua schiena straziata dai colpi dei flagelli. Di certo la tela non doveva essere posta su un muro, o su un altare, altrimenti la parte retrostante

---

[533] *Sermon tercero de la coronacion de espinas*, in MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*…, cit., pp. 300-301.

[534] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 45. Una copia dell'immagine, sempre del XVII secolo, si trova anche nella chiesa di S. Giorgio a Sestu, alla stessa si richiama anche la tela dell'*Ecce Homo* del convento di N. S. di Bonaria a Cagliari (sec. XVII).

non si sarebbe mai vista, ma posta in un luogo ben visibile permetteva la contemplazione di tutta la figura del Cristo, forse utilizzata proprio durante queste prediche per muovere ancor di più la pietà del fedele che poteva osservare quel volto, quegli occhi e quella bocca deturpata; ma allo stesso tempo anche la schiena sfigurata. La stessa immagine col viso che languido fissa lo spettatore si anima, quasi stesse interrogando il fedele, per le parole scritte sulla tela che escono dalla sua bocca: *Si male locutus sum, testimonium perhibe de malo, si autem bene quid me caedis ?* (Se ho parlato male, mostrami dov'è il male, ma se ho parlato bene, perché mi percuoti?, Gv 18, 23)

Lo stesso predicatore che declamava la sofferenza dell'*Ecce Homo,* così conclude il suo sermone, sottolineando il valore strumentale dell'immagine, quale conquistatrice dei sentimenti devoti:

> «*Predica un Predicador entre el año algunos mysterios de la sagrada passion, està el auditorio atento, se lastima en lo que oye de los dolores de Christo, pero no lloran, no gime los oyentes, ni se dan golpes a los pechos. Un dia de Viernes Santo predica el sermon de la Passion, y llegando a este santo misterio, al enseñar al auditorio el Ecce Homo, llorà oyentes, se dàn golpes a los pechos; preguntase, que ay de nuevo en la Iglesia, y se responde, que el Padre Predicador enseña la figura de Iesu-Christo diziendo, Ecce Homo, come entre el año en otros sermones no lo avian oydo? si, pero era Ecce Homo solamente oydo, pero aora es visto. Pues ea Catolicos, Ecce Homo, levantad los ojos, miradle, sea visto de vuestras almas, llorad, dadle una lagrima penitente, un suspiro de corazon, contrito, pedidle misericordia. O, si el sentimiento arrancasse el alma de las carnes! Ay mortales miraos en este espejo, pedidle perdon, componed los costunbres, y toda la vida, concertaos en este vuestro Dios hombre, ganad en este concierto la gracia,* ad quam nos perducat. Amen»[535].

L'immagine concreta dell'*Ecce Homo* mostrata nel giusto momento, dopo che attraverso le parole il predicatore aveva acceso l'attenzione dell'uditore, diventava lo strumento

[535] Il predicatore si rifà all'opera di un altro predicatore, il Padre Vieira, in un sermone predicato nel 1655 in cui racconta: "*Va un predicador predicando la Pasión, llega al Pretorio de Pilato, cuenta cómo a Cristo le hicieron rey de burlas, dice que tomaron una púrpura y se la pusieron sobre los hombros, oye aquello el auditorio muy atento; dice que tejieron una corona de espinas y que se la cavaron en la cabeza, óyenlo todos con la misma atención; dice más, que le ataron las manos y le pusieron en ellas una caña por cetro, prosigue el mismo silencio y la misma suspensión en los oyentes. Córrese en este caso una cortina, aparece la imagen del Ecce-Homo, y veis aquí a todos prostrados por tierra, veis aquí a todos herirse los pechos, aquí las lágrimas, aquí los gritos, aquí los alaridos, aquí las bofetadas…Tanto lo que descubrió aquella cortina lo había ya dicho el predicador. Pues si esto entonces no hizo estruendo alguno, ¿cómo hace ahora tanto? Porque antes era Ecce-Homo oído y ahora es Ecce-Homo visto* […]", pubblicato in E. M. OROZCO DIAZ, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcellona 1969, p. 144.

utile affinché quei concetti potessero maggiormente rimanere impressi nella mente dei fedeli, portandoli all'intensa commozione.

Fondamentale a questo punto è citare quanto il famosissimo domenicano Luis de Granda (1504-1588) scrisse nel suo *Libro de la Oracion y Consideracion*, meditando per il Giovedì Santo il momento della coronazione di spine. Il predicatore presenta la figura dell'*Ecce Homo* che si pone d'innanzi gli occhi del fedele, utilizzando termine riferibili ad un'immagine concreta come "figura", "retablo" e "paso", descrivendolo con una grande forza persuasiva. La parola sembra concretizzarsi nelle numerose varianti della figura dell'*Ecce Homo* già citate, soprattutto isolate, a mezzo busto che, sia in pittura che in scultura, costringevano il fedele ad osservare il Cristo direttamente negli occhi, che si posavano fissi su di lui, vedendo in quel volto il dolore descritto dal predicatore. Potremo quasi accostare le parole del Granada con l'*Ecce Homo* dipinto da Juan de Junes verso il 1570 e ora al Museo del Prado di Madrid [Fig.132], e vedremo le consonanze tra l'immagine dipinta dal pittore e quella che si forma nella nostra mente leggendo le parole del predicatore:

«Salid, hija de Sion, y mirad al rey Salomon con la corona que le coronó su madre en el dia de su desponsorio, y en el dia de alegría de su corazon. Anima mia, que haces? Corazon mio, qué piensas? Lengua mia, como has enmudescido? Cuál corazon no revienta? Cuál dureza no se ablanda? Qué ojos se pueden contener de lágrimas, teniendo delante de sí tal figura? O dulcísimo Salvador mio, cuando yo abros los ojos y miro este retablo tan doloroso que aquí me se pone delante, cómo no se me parte el corazon de doloror? Veo esa delicadísima cabeza. De que tiemblan los poderes del cielo, trapasada con crueles espinas. Veo escupido y abofeteado ese divino rostro, escurescida la lumbre de desa frente clara, cegados con lluvia de la sangre esos ojos serenos. Veo los hilos de sangre que gotean de la cabeza, y descienden por el rostro, y borran la hermosura desa divina cara [...]. *Pues para que sientas algo, ánima mia, deste paso tan doloroso, por primero ante tu ojos la*



Fig. 132 Juan de Joanes, *Ecce Homo,* olio su tela 1570 circa, Museo del Prado, Madrid.

imágen antigua deste Señor, y la excelencia de sus virtudes; y luego vuelve a mirarlo de manera que aquí está. Mira la grandeza de su hermosura, la mensura de sus ojos, la dulzura de sus palabras, su autoridad, su mansedumbre, su serenidad, y aquel aspecto suyo de tanta veneración […].
Y despues que así lo ovieres mirado, y deleitádote de ver una tan acabada figura, vuelve los ojos á mirarle tal cual aquí le ves, cubierto con aquella purpura de escarnio, la caña por sceptro real en la mano, y aquella horrible diadema en la cabeza, y aquella figura toda borrada con la sangre, y afeada con las salivas que por todo el rostro estaban tendidas. Míralo todo dentro y fuera: el corazon atravesado con dolores, el cuerpo lleno de llagas, desamparado de sus discípulos, perseguido de los judíos, escarnescido de los soldados, y despreciado de los pontifices, desechado del Rey inicuo, acusado injustamente, y desamparado de todo favor humano [...]».

La descrizione della figura del Signore è alternata con l'invito al fedele di meditare la causa di quel dolore che egli vede, ossia il proprio peccato:

> *«Pues o resplendor de la gloria del Padre! Quién te ha tan maltratado? Oh espejo sin mancilla de la majestad de Dios! Quién te ha todo manchado? Oh rio que sales del paraíso de deleites, y alegras con tu corrientes la ciudad de dios! Quién ha enturbiado esas tan serenas y tan dulces aguas? Mis pecados, Señor mio, las han enturbiado; mis maldades las ha escurescido. Ay de mí, pobre y miserable! Ay de mí! Y qué tal habrán parado mis pecados á mi ánima, cuando tal pararon los ajenos la fuente clara de toda la hermosura? Mis pecados son, Señor, las espinas que te punzan, mis locuras la púrpura que te escarnesce; mis hipocresías y fingimentos las cerimonias con que te desprecian, mis atavíos y vanidades la corona con que te coronan. Yo soy tu verdugo, yo soy la causa de tu dolor»*[536].

Lo studio delle fonti scritte quali i sermoni legati alle celebrazioni della Settimana Santa ci possono aiutare anche nella lettura iconografica di alcune opere d'arte. Per noi osservatori moderni molti particolari di un dipinto passano sott'occhio senza che ne

[536] LUIS DE GRANADA, *Meditación para el Juéves por la mañana*, *Oraciony Consideracion*, Parte I, in *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada* (a cura DI B. CARLOS ARIBAU), Tomo II, Madrid 1945, pp. 75-76.

siamo in grado di cogliere il preciso significato, compreso invece dal fedele del XVII secolo proprio grazie all'esegesi che su di esso veniva svolta dal predicatore[537].

Prendiamo in considerazione uno dei momenti della Passione: la flagellazione di Cristo. I Vangeli non si dilungano sui particolari di questa prassi, che presso i Romani era comminata come punizione corporale ai ribelli o come preparazione per l'esecuzione capitale. I testi sacri non ci dicono quanti furono a flagellare Gesù o con cosa fu flagellato, e se fosse stato legato o meno ad una colonna (Mt 27, 26; Mr 15, 15; Lc 23, 22; Gv 19, 1); ma già nel IV secolo, grazie ai resoconti del viaggio di alcuni pellegrini in Terra Santa veniamo a sapere dell'esistenza della reliquia della colonna della flagellazione[538].

Spiegando al fedele questo mistero della Passione il predicatore indugia nell'indicare i diversi strumenti utilizzati per la flagellazione. Rifacendosi a diversi altri autori e a passi di mistici (soprattutto tedeschi del XIII-XV secolo, e di S. Brigida) solitamente vengono individuati tre strumenti:

> «*Salmeren dize que la primera disciplina fue con unas varillas, la segunda con una cuerdas, la tercera con unos nervios de bueyes. Otro dizen, que fueron de unos hierro agudos, y punzantes para picar mas, y que anadieron unas cadenas para penetrar hata a los huellos. Eusebio cesariense, exponiendo el lugar de Isayas dize,* disciplina pacis nostre super eum*, que fueron tre los intruments de la disciplina, unas varas verdes y espinosas, la primera, unas cuerdas todas nudos, la segunda, y la tercera unas cadenillas de hierro entrexidas con unas puntas de hilos de hierro*»[539].

I predicatori non facevano che divulgare, attraverso le loro prediche, ciò che teologi e studiosi elucubravano in opere i cui contentui difficilmente sarebbero giunti al semplice fedele. Ad esempio la disanima sui diversi strumenti, modi e conseguenze della flagellazione trovò un'ampia trattazione nell'opera dell'arcivescovo di Bologna Alfonso Paleotti (1531-1610), *Historia admirada de Iesu Christi stigmatibus* (Anversa, 1616)[540]. Nell'opera egli, con la collaborazione del padre Daniele Mallonio, elaborò uno studio

---

[537] Su tale argomento si veda l'interessante saggio di M. FUMAROLI, *Visione e preghiera: L'incontro di Gesù con san Giovanni Battista di Guido Reni*, nel suo volume *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano 1995, pp. 291-439 (in particolare le pp. 291-312).

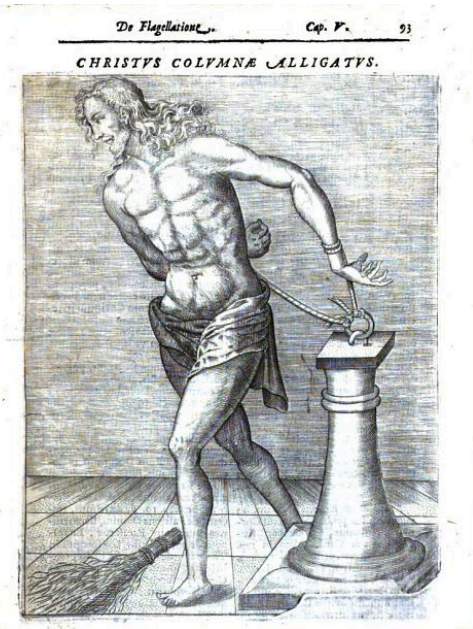
[538] P. PORCASI, *La letteratura di pellegrinaggio in Terra Santa*, in *Studi in onore di Guglielmo de' Giovanni Centelles (*a cura di E. Cuozzo), Salerno 2010, pp. 187-210.

[539] *Sermon segundo de los azotes a la columna*, in MAGIN MASSÒ, *Arbol fructuoso enxerto*…, cit., p. 290.

[540] ALPHONSO PALEOTO, *Historia admirada de Iesu Christi stigmatibus*, Cap. V, *De flagellatione elucidationes*, Anturpiae 1616, pp. 96-98. Un esemplare dell'opera, proveniente dal Collegio gesuitico di Cagliari si conserva nella Biblioteca Universitaria di Cagliari (BUC Salone 10979\1).

sulle diverse piaghe del corpo di Cristo causate dalla Passione, prendendo in considerazione ciò che si poteva recuperare dalla reliquia della Sacra Sindone; offrendo precisazioni utili alla rappresentazione artistica, anche grazie alla presenza nel testo di disegni esplicativi [Fig.133]. La passione di Cristo veniva quindi indagata e giungeva al semplice fedele attraverso la forza comunicativa dell'immagine e questa a sua volta spiegata dalla parola della predicazione.





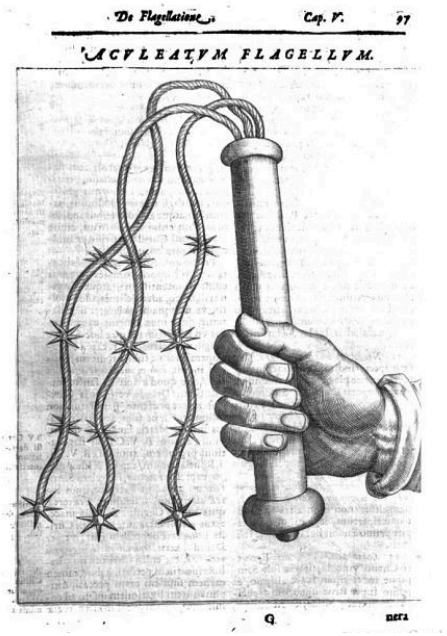


Fig. 133 Frontespizio e illustrazioni tratte dall'opera dell'Arcivescovo di Bologna Alonso Paleotti, nella sua opera *Historia admirada de Iesu Christi stigmatibus*, Anversa 1616.



Fig. 134 Diego Velázquez, *Cristo flagellato contemplato da un'anima cristiana*, olio su tela, 1629-31, National Gallery, Londra.

Nell'opera di Diego Velasquez, *Cristo contemplato da un'anima cristiana* (1629-31), oggi alla National Gallery di Londra [Fig.134], immagine devozionale destinata all'uso privato, è rappresentato il Cristo che dopo la flagellazione, accasciato a terra, viene visitato da un'anima cristiana nelle fattezze di bambino, guidata da un angelo. Il supplizio è ormai finito e Cristo solo nella notte mostra al fedele (l'anima) il dolore che egli ha patito per essa. Il primo piano della scena però è dominato dagli strumenti usati per la flagellazione: un fascio di rovi (*vara verdes y espinosas*), una corda (*unas cuerdas todas nudos*), e un flagello (*unas cadenillas de hierro entredidas con unas puntas de hilos de hierro*). Il pittore non pone in primo piano elementi a caso ma proprio quelli descritti attentamente dal predicatore e di cui il devoto comprendeva il significato che andava anche oltre il dato storico. Infatti, la lettura dell'opera poteva arrivare ad un livello più profondo perché gli stessi predicatori offrivano anche un'interpretazione allegorica di quegli strumenti. Leggiamo, infatti, in un altro sermone come dopo aver illustrato ai fedeli i tre strumenti della flagellazione: *varas de zarcas* (fascio di rovi), *latigo de cordeles* (fruste di corde), *cadenas duras de hierro* (catene di duro ferro), ad essi veniva assegnato un preciso significato: essi rappresentavano le colpe dell'avidità, della lussuria e della superbia, con le quali l'uomo, nel momento stesso in cui le compiva, continuavano

a flagellare il corpo di Cristo. Così gli stessi elementi iconografici si trovano nelle opere del medesimo argomento nella pittura del '600, in Sardegna, come nella *Flagellazione* del gesuita laico Giovanni Bilevelt, conservata nella chiesa di S. Caterina a Sassari [Fig.135]. La figura del Cristo di spalle volge lo sguardo verso lo spettatore, costringendolo ad entrare nella scena dipinta, contemplando i fustigatori che utilizzano i due diversi tipi di strumenti canonici della flagellazione. Di essi anche il fedele isolano poteva comprenderne il significato profondo in quella strettissima correlazione tra parola predicata e immagine dipinta, quali diversi ma identici strumenti utilizzatati dalla Chiesa nel suo costante richiamo al controllo emotivo e psicologico del fedele. La conoscenza di questi sermoni permetteva quindi un diverso e più profondo approccio con l'immagine sacra, su più livelli di lettura. Si poteva avere una prima comprensione storico-iconografica di ciò che veniva rappresentato, e andando ancor più in profondità si poteva avere una visione simbolica. Gli elementi della rappresentazione, superando il riferimento storico temporale, aiutavano il fedele a giungere ad una comprensione più profonda del mistero, sostenendo la meditazione personale. Questi diversi livelli di lettura corrispondevano solitamente a un diverso tipo di destinatario, dal semplice fedele di campagna all'erudito uomo di chiesa.



Fig. 135 Giovanni Bilevel (attr.), *Flagellazione di Cristo*, olio su tela, 1622-1652, chiesa di S. Caterina, Sassari.



Fig. 136 Pietro Antonio e Gregorio Are, *Cristo tiene nel cuore l'immagine di S. Francesco e S. Francesco tiene nel cuore l'immagine di Cristo*, 1760, Basilica di N. S. dei Martiri, Fonni.

V Capitolo

La spiritualità francescana in Sardegna: parole e immagini nel rito della Deposizione

V. 1 *La Settimana Santa in Sardegna e le confraternite*

L'importanza della festa come momento aggregativo, non solo religioso ma anche laicale, fu, come visto, fondamentale nella società isolana del XVII e del XVIII secolo: il fatto che la società fosse intrisa di sacro portava naturalmente l'evento religioso al centro della vita di ogni individuo. Tra le numerose celebrazioni con le quali la Chiesa scandiva il tempo dell'uomo la più importante rimaneva sicuramente la Pasqua. Come già visto nel capitolo dedicato alla predicazione l'importanza del momento pasquale, che aveva il suo culmine nel triduo del Signore morto e risorto (giovedì,venerdì e sabato santo) era preparato dal lungo periodo della Quaresima, in cui avevano un ruolo fondamentale le pratiche di pietà, in cui si univano parola e immagine sacra. Anche nella Sardegna del XVII secolo, quindi, il centro della vita religiosa era la Settimana Santa in cui la pietà dei fedeli aggiunse alla liturgia ufficiale della Chiesa di Roma, codificata dal Cerimoniale Romano edito nel 1600 da Clemente VIII (1592-1603), tutta una serie di pratiche che, attraverso una sapiente drammaturgia, rendevano attuale ed emotivamente coinvolgente il mistero celebrato. Le forme drammatiche della ritualità della Settimana Santa affondano

le loro origini nelle celebrazioni svolte nei luoghi in cui Cristo aveva vissuto i suoi giorni terrenie che, dopo l'editto di tolleranza di Costantino (313), furono solennizzati con l'erezione di grandi santuari di culto. Qui la pellegrina Eteria (seconda metà del IV sec.) descrisse le celebrazioni delle Settimana Santa di Gerusalemme in cui si cercava già di rappresentare, osservando orari, luoghi e gesti, i momenti della passione-resurrezione di Cristo[541]. Tali forme di drammatizzazione si trasformarono nel tempo e come vedremo, soprattutto nei territori della penisola iberica e dei domini ad essa connessi, acquistarono forme definite tra il XVI e il XVII secolo.

Il cerimoniale romano del XVII secolo faceva iniziare la Settimana Santa con la celebrazione della domenica di Passione (oggi domenica delle Palme), nella quale la forma drammatica della stessa liturgia rappresentava con un semplice rito l'ingresso di Cristo a Gerusalemme, osannato dai fedeli che, come raccontano i vangeli, recavano in mano palme e rami d'ulivo per essere benedetti. Nel XVII secolo la cerimonia appare alquanto ridimensionata rispetto alla tradizione medievale che, a seconda dei luoghi, metteva in scena una vera e propria rappresentazione drammatica del momento evangelico. Nella solenne processione il vescovo incarnava la figura di Cristo osannato dai fedeli, mentre in altre zone (soprattutto dell'Europa centro-settentrionale) il fulcro del rito era l'immagine scolpita di Gesù seduto sull'asino[542], cui un bell'esempio della fine del XV secolo si conserva al Victoria and Albert Museum di Londra [Fig.137]. Nei primi tre giorni della Settimana Santa veniva proposto al fedele di rivivere i diversi momenti della Passione, i "Misteri" sia attraverso l'ascolto della parola predicata, sia attraverso la partecipazione a liturgie in cui avevano un ruolo centrale le immagini scolpite dei Misteri del dolore di Cristo, (i *pasos* iberici). Il triduo iniziava il giovedì santo con la celebrazione della messa in *Coena Domini*, in ricordo dell'istituzione dell'Eucaristia, la lavanda dei piedi[543] e il rito della reposizione delle ostie consacrate in una particolare cappella della chiesa, appositamente ornata, chiamata "Monumento" o "Sepolcro". Il Venerdì santo la rievocazione della morte di Cristo avveniva attraverso diverse processioni che avevano il culmine nella Celebrazione della Passione del Signore, e in Sardegna nel rito della Deposizione a cui seguiva la processione del Cristo morto, e il seppellimento o *Entierro*

---

[541] *Itinerarium Egeriae* in *Itineraria et alia geographica* (a cura di A. FRANCESCHINI, R. WEBER), *Corpus Christianorum Series Latina* 175, Turnhout 1958, pp. 29-103.

[542] M. BAXANDALL, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989, p. 58.

[543] Anche a Cagliari, come in altre corti europee dell'epoca moderna, esiteva la pratica della lavanda dei piedi del giovedi santo eseguita dal sovrano a 12 poveri o servi di corte ad imitazione di quanto faceva il celebrante durante la funzione liturgia della Messa in *Coena Domini*. Sono giute notizie di questa pratica solo per la fine del XVIII secolo, durante il soggiorno a Cagliari del re Carlo Emanuele IV di Savoia (1751-1819) durante la parentesi del nominio napoleonico nei territori del continente. ASDC, Archivio del Capitolo, Vol. 185, n° 73, *Funzione del lavabo, eseguita nel regio palazzo dal re Carlo Emmanuele IV e della regina Adelaide Clotilde* (1799); Vol. 186, n° 7, *Cerimoniale per la funzione del Lavabo nel regio palazzo* (1799).

come lo chiamano gli Spagnoli, che si concludeva con la sepoltura del corpo\immagine del Cristo. Infine, il sabato santo era già solennità di Pasqua con la celebrazione della messa solenne e nel giorno successivo con la cerimonia dell'*Incontro* veniva messa in scena una vera e propria rappresentazione teatrale: le statue del Cristo risorto e della Vergine, abbandonati gli abiti del lutto, dopo un formale cerimoniale di matrice iberica, fatto di tre inchini, venivano fatte incontrare quale segno della gioia pasquale. Questi riti sono ancora oggi vissuti.





Fig. 137 *Cristo seduto sull'asino*, legno intagliato e policromato, ambito tedesco 1480 circa, Victoria and Albert Museum, Londra.

L'importanza del momento, la ricchezza e frequenza delle cerimonie gestite dalle locali confratenrite, coinvolgeva tutta la popolazione sia dei grandi che dei piccoli centri dell'isola.

Lo studio del fenomeno confraternale isolano[544] ha evidenziato, grosso modo, come nell'epoca moderna la capillare presenza di tali forme associative si riducesse a due grandi filoni: quello di matrice domenicana che privilegiava il culto verso la Vergine del Rosario, e quello francescano a cui pare si possa ricondurre lo sviluppo delle confraternite della S. Croce[545]. A questa divisione devozionale, a cui comunque vanno aggiunte anche altre confraternite diffuse nell'isola[546], si aggiunga anche una suddivisione territoriale che vedeva le confraternite dedicate alla Vergine del Rosario maggiormente diffuse nel sud Sardegna, mentre nel centro-nord quelle della S. Croce[547].

Anche in Sardegna i dettami postridentini riguardanti l'esigenza di maggior controllo sulle espressioni della devozione popolare e dell'associazionismo laico portò alla formulazione di decreti e impostazioni vescovili con le quali si intendeva limitare l'autonomia in ambito liturgico e controllare modi e costumi degli aderenti a queste associazioni[548].

---

[544] Sul fenomeno confraternale in Sardegna si veda: R. TURTAS, *La riforma trindentina nelle diocesi di Ampurias e Civita. Dalle relazioni ad limina dei vescovi Giovanni Sanna, Filippo de Marymon e Giacomo Passamar (1586-1622)*, in *Studi in onore di Pietro Meloni*, Sassari 1988, pp. 233-259; A. VIRDIS, *Ipotesi di ricerca per uno studio dell'associazionismo confraternale in Sardegna*, in «Ricerche di Storia sociale e religiosa», Anno 39, n° 337-38 (1990), pp. 343-362; G. USAI, *Le confraternite*, in *La società sarda in età spagnola*…, cit., Vol. I, pp. 156-165; R. TURTAS, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Roma 1999, pp. 416-417; G. USAI, *L'associazionismo religioso in Sardegna nei secoli XV-XVI*, in *Corporazioni, Gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età moderna XIV-XIX secolo* (a cura di A. MATTONE), Cagliari 2000, pp. 191-203; A. SERRA, *Appunti sulle confraternite devozionali ad Alghero nei secoli XVI-XVII*, in *Corporazioni, Gremi*…, cit., pp. 204-217; R. TURTAS, *Due diversi tipi di statuti di confraternite di Santa Croce nella Sardegna Settentrionale (secolo XVI)*, in *Scritti in onore di Francesco Amadu*, Sassari 2005, pp. 107-116. Importante fonte per lo studio dell'associazionismo confraternale in Sardegna in epoca moderna sono state anche le *relazioni ad Limina* che anche i vescovi isolani erano obbligati a mandare ogni tre anni alla Santa Sede, illustrando lo stato della propria diocesi. Queste fonti sono state studiate da Antonio Virdis, di cui si veda: A. VIRDIS, *Le associazioni cristiane in Sardegna e le Relationes triennali dei vescovi dell'Isola alla Santa Sede (1595-1909). Per un'introduzione alla storia dell'associazionismo cristiano nella Sardegna*, in «Theologica & Historica», Vol. III (1999), Cagliari 1999, pp. 197-269; ID, *Rapporto su associazionismo cristiano nella provincia ecclesiastica di Cagliari in base alle relazioni triennali*, in *Miscellanea. Ieri e oggi. Una chiesa in cammino. Storia e personaggi* (a cura di G. ZUNCHEDDU), Quartu Sant'Elena 2003, pp. 17-130; ID, *Rapporto su "Relazioni triennali" alla Santa Sede e associazionismo cristiano nell'Oristanese*, in *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento* (a cura di G. MELE), Oristano 2005, pp. 307-320; ID, *Rapporti sull'Associazionismo cristiano nell'arcidiocesi di Sassari secondo le relazioni triennali dei Vescovi della Sardegna*, in *Iuventuti docendae ac educandae. Per gli ottant'anni della Facoltà Teologica della Sardegna* (a cura di T. CABIZZOSU, L. ARMANDO), Cagliari 2007, pp. 133-195.

[545] A. VIRDIS, *Ipotesi di ricerca per uno studio dell'associazionismo*…, cit., pp. 343-362.

[546] Ebbero grande diffusione nell'isola, soprattutto dopo il Concilio di Trento le congregazioni dedicate al SS.mo Sacramento, accanto alle numerose di devozione mariana come quelle della Vergine d'Itria. C. MASALA, *Il culto di Nostra Signora d'Itria in Sardegna*…, cit., pp. 177-225.

[547] Per una visione complessiva della presenza delle associazioni confraternali in Sardegna si veda anche: *L'organizzazione della chiesa in Sardegna*, Cagliari 1995.

[548] Per quanto riguarda le disposizioni sinodali del XVII e del XVIII secolo sulle Confraternite, ad esempio, il sinodo Passamar del 1625 dispone che: «De Confraternitatibus Laicorum. Cap. unicum […] *tam dictis Prioribus, et Confratribus, quàm eorum Capellanis, ut in omnibus, et per omnia suis Rectoribus pareant;*

La massiccia diffusione dei momenti associativi promossi delle locali confraternite, soprattutto nei diversi riti della Settimana Santa, poteva portare anche a disordini sociali ed a atti non consoni con ciò che veniva celebrato. Già l'arcivescovo Desquivel (1605-1624) aveva organizzato le precedenze durante le processioni cittadine, successivamente per il numero eccessivo delle processioni della Settimana Santa, l'arcivescovo Bernardo de la Cabra, nelle sue costituzioni sinodali del 1652, stabilì norme e modi in cui ci si doveva comportare durante queste processioni, proibendo che il tutto potesse compiersi durante la notte, perché il buio era foriero di atti sacrileghi:

> «Cap. IX De lo que se ha de guardar en las Processiones de la Semana Santa.
> *Aunque por costumbre universal de la Iglesia Catholica santissimamente estan introducidas y permitidas las processiones, que las Cofadrias hazer en la Semana Santa, como estaban que se renueva la memoria de la Passion, que por nuestra salvacion padeció el Hijo de Dios, que en aquellos dias celebra la Iglesia Catholica, y con que se haze penitencia, y pro cura satisfazer parte de la pena, que corresponde à las culpas, que se han cometido contra su Divina Magestad. Mas por ser tanta la malicia de los hombres, y tan grande la fuerza de nuestro comun enemigo, con que procura nuestra perdicion, que aun de las cosas esta (por torzer la intencion, y modo conque se hazen) faca motivo paraque se cometan nuevos peccados, y offensas à Nuestro Señor. Para reparar el desorden que puede aver en semejantes actos, assi en llebar las insignias, ò Imagines como en el habito, profanidad, y poca devocion con que suelen ir los penitentes, y Cofadres mandamos que de aqui adelante se guarde en las dichas processione las cosas siguientes.*

---

memores, quod ipsi sunt membra, Rectores verò caput, de cuius inffuxu participant; ita ut in dictarum Missarum celebratione semper à dicto capite pendeant. Quòd si circa hoc obstinatiores se praebuerint, Rectoribus potestatem concedimus, ad contra inobedientes procedendum, poenis pecuniarij adhibitis; crescente vero contumacia, liceat eos exconmunicationis mucrone ferire; curabunt nihilominus ipsi Rectores, seu Vicarij adveniente casu, de his, quae acciderint nos monitos facere, ut contra contumaces severius suadente iustitia, procedamus»; in *Constitutiones et decreta Synodalia edita, et promulgata in Diocesana Synodo Turritana: quam Illustrissimus, et Reverendissimus Dominus Don Iacobus Passamar (1625)*…, cit., pp. 72-73. Anche il Sinodo Cattayna del 1666 insiste sugli stessi punti: «[…] Cap. XXIX, De laicorum Co(n)fraternitatibus. *Bini et bini, cum modestia, et devotione in processionibus incedant: et antiquiores posteriribus, et modernioribus semper praeferantur. Et ut rixae, contentiones, et iurgia quae solent oriri super precedentia in nocte Iovis Sancti, in qua maximam devotionem cordis compunctionem, et pietatem (ob Sacrosancta mysteria passionis Domini nostri Iesu Christi que nobis repraesentatur) omnes praebere tenetur: praecipimus ad praefata iurgia evitanda, su poena excommunicationis ut in dicta nocte casu queo dictae confraternitatis sibi ab inuicem obuiarent in aliqua Ecclesia confraternitas, quae primo ibi fuerit ingressa, quam cito suam devotionem expleat: alia vero expectet separatim, donec altera ab Ecclesia egrediatur»;* in *Constitutiones et decreta edita et promulgata in Diocesis Synodo Civitatis Bosanensis ab illustrissimo. et. Reverendissimo D. F. Gavino Cattayna (1666)*…, pp. 106-110.

Primeramente exortamos, y por la sangre de Iesu Christo encargamos à todos los fieles, que fueren en dichas processiones para hazer penitencia de sus pecados, que vayan en ellas con mucha devocion et silencio y compostura, de fuere que en el habito, y modestia exterior se echede ver el dolor interior, y arrepentimiento, que han menester tener de sus pecados para alcanzar perdon de ellos, y no pierdan por alguna vanidad, ò demostracion exterior el premio eterno, que por ello se les diera.

Y porque la experiencia ha enseñado que por salir de noche estas Cofadrias, y processiones, se ha(n) seguido muchos inconvenientes, pecados, y ofensas de Nuestro Señor por ser la obscuridad de la noche muy acomodada para execurar con libertad nuestros apetitos, y malas inclinaciones: mandamos a nuestro Provisor que ajunta(n)do los Guardianes, y Officiales de las dichas Cofadrias les des orden paraque todas ellas sagan de dia señalandoles la hora à casa una. Y caso que por ser tanta las que hay en esta Ciudad, no hubiere lugar de salir todas de dia: mandamos que a lo mas largo a las siete de la noche hayan acavado todas de andar su estacion. Y los Retores y Curas en sus villas señalaran las calles por donde han de ir, y la hora que han de salir. Y mandamos à los dichos Guardinaes, y Officiales de las dichas Cofradias que guarden, y cumplan el orden, que sobre esto se les diere, y no vayan contra el en manera alguna, ni se encuentren, ni riñan sobre pasar la una primero que la otra, con apercibimiento que à la Cofadria que en alguna de estas cosas faltare, y se hallare culpada la suspenderemos, y desde luego por la presente Constitucion la suspendemos por tie(m)po de tres años de la licencia que tienen para hazer la dicha procession, demas que procuraremos que sean castigados con mucho rigor como personas que en dias tan santos escandalizan, turban, y alboratan la Republica»[549].

---

[549] *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra*…, cit., p. 259.
Ancora agli inizi del XVIII secolo l'arcivescovo di Oristano Francesco Masones y Nin, nelle leggi sinodali pubblicate nel 1712, proibiva le processioni notturne durante la Settimana Santa, ordinando che tutte terminassero prima dell'imbrunire: «Cap. VIII, Que no se hagan processiones de noche, y orden que deve observarse. *Como no sin intrañable sentimiento estamos informados, que aun en las processiones, que algunas Cofradias hazen la Semana Santa en memoria, y representacion de la sagrada Passion de nuestro Señor Jesu Christo, para mover à los fieles à dolor, penitencia, y emienda de sus culpas, algunos hombres perversos, y olvidados de las obligaciones de Christianos van en dichas processiones, como ministros del Demonio, solo con immodestia, è irriverencia, sino para cumplir el deseo de sus deshonestidades licenciosamente con la capa de la noche, y de la devocion, y para que tan lamentable corruptela, y ruyna entre Catholicos se ataje, ordenamos, y mandamos que ninguna procession se haga, ni salga de las Iglesias Paroquiales, Regulares, y Cofradias, en todas nuestras Diocesis de noche, ni antes de amanecer, ni à tiempo, que no pueda bolver à la Iglesia de donde saliò antes, que a noches a pena de excomunion mayor late sententiae, en que incurran todos, y qualesquier personas, que lo executaren, mandaren, persuadieren,*

Nello stesso capitolo l'arcivescovo sottolinea l'importanza data all'immagine sacra che doveva essere controllata dall'autorità ecclesiastica, e nei casi in cui non fosse stata trovata dignitosa venisse rinnovata o eliminata:

> *«Item ordenamos, y mandamos que nuestro Provisor en esta Ciudad de Caller, y en los demas lugares, y villas de nuestra Diocesi los Retores, y Curas visiten las Imagines, ò insignias que se sacan en las dichas processiones, y quiten, y reformen las que les pareciere que no tienen la decencia, devocion, autoridad, y gravedad que conviene para tan santa representacion»*[550].

Lo stesso presule cagliaritano arrivò addirittura a vietare le rappresentazione del Discendimento del Cristo dalla croce e tutte quelle paraliturige non presenti nel Cerimoniale Romano di Clemente VIII:

> *«Y finalme(n)te estatuimos, ordenamos, y mandamos que en la Semana Santa en las dichas processiones, antes de salir, ni despues de haver buelto à la Yglesia de donde salen, no se hagan representacion de la passion de Christo Nuestro Redemptor, come es baxar el Christo de la Cruz para enterrarlo, ni usen en esto, ni en la adoracion de la Cruz el Viernes Santo, y en los demas officios de la Semana Santa, de otras ceremonias de las que nuevamente la Santidad de Cleme(n)te VIII en el Cerimonial Romano ha mandado que se guarden, las quales queremos que se observe(n) uniformemente en todas las Iglesias de esta Ciudad, y en las de nuestro Arçobispado, y Obispados unidos»*[551].

---

permiteren, y à demas seran castigados à nuestro arbritrio, en la qual prohibicion incluymos qualesquier juntas, y Congregaciones, que se hizieren con titutlo de devocion à los Calvarios, Vias Sacras, y otra partes, si antes del toque de las Oraciones no estuvieren dissueltas, y concluydas bajo las dichas penas, y censuras. Y en respecto del orden, y modo, que se deve guardar, serà ir por sus antiguedades las Cofrarias donde las huviere delante, y asi bien siguiendo a ellas los Regulares, y despues el Clero Secular, y sucediendo alguna controversia acerca de la precencia, ò Provisor, para componerla conforme fuere de derecho»; in *Leyes synodales del Arzobispado de Arborea, y Obispo de Santa Justa, hechas, y ordenadas por el illustrissimo Señor Don Francisco Masones*…, cit., pp. 398-399.

[550] *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra*…, cit., p. 259. Lo stesso viene ribadito dal vescovo di Alghero, Giovanni Battista Lomellini nelle costituzioni sinodali del 1728: «Decretum V, Quid observari debeat in processionibus maioris hebdomade. […] *Statuimus, ut in hac Civitate noster Vicarius Generalis, in Oppidis vero Parochi visitantent Imagines, ac insignia, quae in processionibus deferentur, tolla(n)tque, et reforment ea, quae ipsi videbuntur, non habere decentiam, auctoritatem, devotionem, et gravitatem, quae tam Sanctae repraesentaioni expediunt. Trid. Sess. 25 decreto de invocacatione*»; in *Constitutiones sinodales diaecesis Algaren, et unionum ditae ab Ill.mo et Re.mo D.no D. Fr. Ioanne Baptist Lomellini Algaren*…, cit., pp. 112-113.

[551] *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra*…, cit., p. 263. Anche l'arcivescovo di Oristano Francisco

Queste disposizioni non facevano che ripetere quanto disposto già nel 1604 per Siviglia dal cardinale Fernando Niño de Guervara (1601-1609), nel suo sinodo diocesano, ripreso interamente dall'arcivescovo di Cagliari con le debite modifiche[552].

Questo diviento radicale s'inquadra nella politica contro le rappresentazioni teatrali promossa da Filippo IV nel 1649, ed estesa anche alla Sardegna con carta reale del 6 maggio dello stesso anno, diretta al Viceré cardinale Teodoro Trivulzio (1649-1651). Quanto disposto non dev'essere stato attuato o deve aver avuto un'incidenza limitata nel tempo[553], se valutiamo quante sculture del Cristo con le braccia snodabili soppravvivono ancora, databili per tutto il XVII secolo. Allo stesso modo ci sono pervenuti i testi atti ad una possibile messa in scena della paraliturgia della Deposizione. Antonio Maria da Esterzili, morto nel 1727, scrisse le sue *Comedias*, al cui interno si conserva la sua *Rapresentaçion de la comedia del desenclavamiento de la Cruz de Jesú Christo Nuestro Señor*, in sardo[554]; e ancor di più il testo del sacerdote di Villanova Monteleone, Giovanni Delogu Ibba (morto nel 1738). Nella settima parte del suo *Index Libri Vitae*[555], stampato nel 1736 egli trascrisse la *Tragedia in su isclavamentu*, che costituisce un vero e proprio copione per la messa in scena della rappresentazione della deposizione di Cristo dalla Croce. Oltre a specificare lo spazio deputato alla rappresentazione (l'interno di una chiesa

---

Masones y Nin, ancora nel sinodo del 1708 (poi pubblicato nel 1712), proibì le sacre rappresentazioni durante la Settimana Santa: «Cap. V, Que no se hagan representaciones, y comedias de Santos, ni aun de la Passion de Nuestro Señor. *La malicia del enemigo del genero humano con pretexto de piedad convierte las cosas, que estan dedicadas para el culto, y veneració de Dios, y de sus Santos, en daño, y perdicion de las almas, lo qual aunque lo experimentamos cada dia, lo vemos acaecer particularmente qua(n)do se representa la Passion de N. Salvador, y martirios, y vida de los Santos, quando en ellas se mesclan algunas cosas deshonestas, indecentes, y apocrifas, que ofenden, escandalizan, ò son ocasion de pecar à los que las oyen, y no siendo mas se mete el Demonio en tanto concurso a inspirar pendencias, de que han resultado lamentables desastre. Por tanto ordenamos, y mandamos, que en nuestras Diocesis no se representen comedias de la Passion de nuestro Redemptor, ni de Santo alguno, no solo en teatros publicos, però ni en los particulares de Iglesias de Regulares, y exemptos, ni se les permita, ni de licencia para ello per nuestro Vicario, ò Provisor, ni para fuera de las Iglesias en los Cimiterios con ningun pretexto, ni causa, baxo pena de excomunion mayor late sententiae ipos facto incurrenda à mas de las que reservamos à nuestro arbitrio contra los que contraveniendo à esta nuestra Costitucion las hizieren*»; in *Leyes synodales del Arzobispado de Arborea, y Obispo de Santa Justa, hechas, y ordenadas por el illustrissimo Señor Don Francisco Masones, y Nin*…, cit., p. 410.

Le disposizioni dei sinodi locali s'inseriscono perfettamente in quella visione della Chiesa, successiva al Concilio di Trento, che vedeva negativamente ogni forma di rappresentazione che non fosse completamente posta sotto il controllo e la censura dell'autorità ecclesiastica, quindi anche delle sacre rappresentazioni gestite fino a quel momento per lo più da laici associati in confraternite. Solo nella Spagna del *Siglo de Oro* poterono sopravvivere perché la sicurezza offerta dal serrato controllo dell'Inquisizione locale permise la messa in scena di queste forme rappresentative. O. G. BROCKETT, *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, Venezia 1988, pp. 136-137.

[552] *Constituciones del Arcobispado de Sevilla hechas i ordenadas por el Illustrissimo i Reverendissimo Señor don Fernando Niño Guevara, Cardenal i Arcobispo de la S. Iglesia de Sevilla en la Synodo que celebro en su Cathedral año 1604*. I mandamas imprimir por el Dean i Cabildo Canonigos in Sacris Sedevacante, en Sevilla Año 1609, [s.p.].

[553] F. ALZIATOR, *Testi di drammatica religiosa della Sardegna (F. Carmona, A. del Arca, G. P. Chessa Cappai)*, Cagliari 1975, p. 21.

[554] ANTONIO MARIA DA ESTERZILI, *Libro de comedias* (a cura di A. L. DE MARTINI), Sassari 2006; S. BULLEGAS, *La Spagna, il teatro, la Sardegna: "Comedias" e frammenti drammatici di Antonio Maria di Esterzili*, Cagliari 1996.

[555] GIOVANNI DELOGU IBBA, *Index libri vitae* (a cura di G. MARCI), Cagliari 2003.

nella zona presbiteriale), il testo indica tutti gli elementi scenico-tecnici (uso delle luci, atteggiamenti dei personaggi, movimenti) di una vera e propria rappresentazione teatrale[556].

[556] G. MARCI, *Index libri vitae. Parte settima, Tragedia in su Iscavamentu*, Cagliari 2000; S. BULLEGAS, *Teatro e liturgia, spettacolo e rito, società e lingua nella Tragedia in su Isclavamentu di Giovanni Delogu Ibba*, in *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna*…, cit., pp. 105-129.

V. 2 *La spiritualità francescana in Sardegna e le sue devozioni*

Tra l'XI e il XII secolo crebbe sempre più nell'Europa cristiana, soprattutto in ambito monastico, una devozione verso l'umanità di Cristo che pose l'accento nel desiderio di riuscire a creare un'intima partecipazione a ciò che egli provò, qui sulla terra, come uomo[557]. I temi prediletti erano legati ai momenti della sua infanzia e ancor di più a quelli della sua Passione. Lo sviluppo di questa spiritualità cristocentrica il cui centro fu il dolore di Cristo si sviluppò, uscendo dai monasteri e raggiungendo tutto il popolo fedele, soprattutto attraverso l'esempio di vita e la predicazione di Francesco d'Assisi (1181/82-1226), che modellò la sua esistenza sull'immagine del Cristo crocifisso. L'ordine minoritico, anche grazie all'elaborazione teologica di S. Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274), fece dell'immagine dolorosa del Cristo, pur trasfigurata dalla luce della resurrezione, il perno di una spiritualità che raggiungendo gli strati più bassi della popolazione predilesse soprattutto l'elemento più tragico, penitenziale e doloroso, che ben si accordava con la situazione di una società, come quella europea del XIII-XIV secolo, tormentata da più mali.

In Sardegna a tutt'oggi non si è ancora in grado di definire in maniera precisa il momento in cui i primi Francescani giunsero nell'isola. Alcuni storici, già dall'800, facevano risalire all'epoca stessa in cui era in vita S. Francesco la presenza dei primi insediamenti francescani, quello di Luogosanto del 1218 e quello di Sassari e Monte Rasu (tra Bottida e Bono) del 1220[558]. Il primo documento certo dell'esistenza dei Francescani in Sardegna è però del 1230, quando agli stessi venne ufficialmente concesso, dall'Opera del duomo di Pisa, l'uso (che già detenevano in maniera non ufficiale) della chiesa di *S. Maria di Porto Gruttis* a Cagliari[559]. Da questo momento l'Ordine si diffuse in tutta l'isola con la fondazione di numerose comunità, dipendenti dalla regola conventuale[560], la cui presenza

---

[557] Sull'argomento si veda quanto già esposto nel paragrafo III.3 di questa tesi.

[558] F. PINNA, *Archeologia del territorio in Sardegna: la Gallura tra tarda antichità e medioevo*, Cagliari 2008, p. 99.

[559] G. COSSU PINNA, *La carta pisana del 1° marzo 1230, primo documento della presenza francescana di Santa Maria de Portu Gruttis*, in «Biblioteca Francescana Sarda», I (1987), pp. 41-49; D. SCANO, *Forma Kalaris*, Cagliari 1934, pp. 25. La chiesa sorgeva già nell'XI secolo quando è documentata con il titolo di *S. Maria de Portu salis* fra i possedimenti dei monaci Vittorini nell'isola, tra il 1090-94 fino al 1218. In quel momento la chiesa fu ceduta all'Opera del Duomo di Pisa, che l'affidò poi come visto ai Francescani nel 1230. Con molta propabilità la chiesa è la stessa che nel XVI secolo, a seguito del ritrovamento delle reliquie del martire cagliaritano Bardilio cambiò titolo, venendo a lui dedicata, e passando, nel 1580 all'ordine dei Trinitari che la ressero fino al 1760. G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 304-306; R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma 1953, p. 124; F. ARTIZZU, *L'Opera di Santa Maria di Pisa e la Sardegna*, Padova 1974, pp. 77-78, pp. 214-215; R. CORONEO, *Architettura Romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro 1993, p. 266.

[560] C. M. DEVILLA, *I frati minori claustrali o coventuali in Sardegna. Compendiose memorie*, Sassari 1942, pp. 100-132; L. PISANU, *La presenza francescana in Sardegna*, in *Frati Minori d'Italia* (a cura di L. CANONICI), Assisi 1981, p. 426; U. ZUCCA, *I Frati Minori Conventuali di Sardegna nel Settecento*, in *Padre*

venne poi arricchita dall'arrivo dei Minori Osservanti nel 1458[561] e nel 1591 con i Cappuccini[562]. Tra le costruzioni più importanti che la famiglia francescana eresse in Sardegna in onore del santo di Assisi vi fu sicuramente la chiesa di Stampace a Cagliari[563]. Esempio tra i più importanti della diffusione dello stile gotico nell'architettura sarda, offriva inoltre al suo interno, per il fatto che numerose cappelle erano di patronato delle famiglie più importanti della città, opere d'arte di grande valore, quali espressioni della pittura su tavola, nelle forme dei retabli gotico-catalani d'influenza iberica. L'anno di fondazione del complesso monastico non si ha, vi è un documento però del 1275 che attesta il pagamento da parte dei frati dell'area dove sarebbe sorto il convento che sopravvisse fino alla fine del XIX secolo. Elementi della struttura originale si conservano ancora oggi, inglobati nelle abitazioni private, inoltre recentemente è stato attivato il recupero di parte del chiostro ancora esistente. L'importanza della presenza francescana nell'isola, i cui numerosi centri proliferarono tra il XVI e XVIII secolo con la fondazione di conventi appartenenti alle diverse famiglie dell'Ordine (Minori, Conventuali, Cappuccini) [cartina I], oltre che per la cura pastorale svolta in molti centri, si manifestò anche nell'apporto dato alla spiritualità isolana attraverso lo sviluppo dell'associazionismo confraternale. Anche se è ancora compiutamente da studiare il possibile interessamento diretto dei primi Francescani alla diffusione del fenomeno confraternale in Sardegna, è certo comunque che la spiritualità propria dell'Ordine si ritrova nelle prime forme associative isolane, che come per il resto dell'Europa cattolica del XIII-XIV secolo, avevano una connotazione strettamente penitenziale. Infatti, le

---

Antonio Sisco erudito e teologo del XVIII secolo (a cura di U. ZUCCA), edito in «Biblioteca Francescana Sarda», XIII (2009). Del padre, nonché studioso, Leonardo Pisanu si veda *I frati minori di Sardegna dal 1218 al 1639: origini e forte sviluppo della presenza francescana nell'isola*, Vol. I e Vol. II (Cagliari 2000), si vedano inoltre i diversi volumi del suo imponente lavoro sulla presenza francescana nell'isola, *I frati minori di Sardegna* (Cagliari 2002). Si veda anche D. CICCARELLI, *Libri di Francescani conventuali sardi della fine del sec. XVI*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Anno IV (1990), pp. 47-59; V. M. CANNAS, *P. Angelo Maria Canìo dei Frati Minori e l'ordine di S. Francesco in Sardegna*, Sassari 1992. Inoltre: R. MARTORELLI, *Committenza e ubicazione dei monasteri a Cagliari in età medievale*, in *Committenza, scelte insediative e organizzazione patrimoniale nel Medioevo.* Atti del Convegno di studio, Tergu 15-17 settembre 2006 (a cura L. PANI ERMINI), Spoleto 2007, pp. 281-323; ID, *Insediamenti monastici in Sardegna dalle origini al XV secolo: linee essenziali*, in «RiMe», n° 4 (2010), pp. 39-72.

[561] G. PIRAS, *I Frati Minori e l'insediamento dell'Osservanza in Sardegna*, Quartu S. Elena 1979, pp. 26-27; U. ZUCCA, *La presenza francescana in Sardegna: dall'impianto dell'Ordine all'Osservanza (secc. XIII-XV)*, in *Per Sardiniae insulam constituti. Gli Ordini religiosi in Sardegna nel Medioevo* (a cura di P. PIATTI, M. VIDILI), Berlino 2014, pp. 185-274.

[562] R. DA SANTA GIUSTA, *I frati minori Cappuccini in Sardegna 1590-1946*, Milano 1958; G. SECCHI, *Cronistoria dei Frati Cappuccini di Sardegna*, Tomo I, *Dalla fondazione alla divisione della provincia (1591-1697)*, Cagliari 1991; U. ZUCCA, *I Francescani in Sardegna*, in *San Francesco e i Francescani in Sardegna* (a cura di U. ZUCCA), Oristano 2001, p. 51.

[563] G. SPANO, *Guida*…, cit., pp. 169-187; R. DELOGU, *L'architettura del Medioevo*…, cit., pp. 212-214; A. SARI, *Architettura francescana. Contributo alla storia dell'arte in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo di Sassari», XII (1986), pp. 27-264; F. VIRDIS, *Due inediti documenti del 1681 per l'altare maggiore di S. Francesco di Stamapace*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Anno VII, n° I (1987), pp. 119-134; A. SARI, F. SEGNI PULVIRENTI, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994, pp. 28-33.

prime forme associative diffuse già nel XV secolo, soprattutto nelle zone della Sardegna centro-settentrionale, vengono identificate con il termine di "battuti" o flagellanti; coloro cioè che si riunivano in congregazioni il cui intento era la contemplazione della passione di Cristo con spirito penitenziale, fino alle pratiche di autoflagellazione. Una delle associazioni più antiche è sicuramente quella di Sassari, di cui si conservano ancora gli Statuti in una copia del 1592 realizzata probabilmente per la confraternita di Borutta, oggi conservati nell'Archivio arcivescovile di Sassari, con il titolo di *Officium disciplinatorum santissime Cruce iusta eiusdem sanctae Crucis Sasaritanam confraternitatem*[564].

Abbiamo inoltre una testimonianza iconografica di queste forme associative nel cosiddetto *Retablo della peste* [Fig.138], attribuito ad un anonimo pittore della seconda metà del '400, il Maestro di Olzai, dal centro in provincia di Nuoro in cui è conservata l'opera. La tavola centrale del retablo, che la tradizione vuole commissionato proprio da una confraternita in adempimento ad un voto fatto forse per la soppravivenza all'ondata di peste del 1477, presenta la figura della Vergine ai cui piedi si trovano, inginocchiati, a sinistra una schiera di confratelli in abito bianco, col viso coperto e con in mano i flagelli, e dall'altra la controparte femminile dell'associazione[565].



Fig. 138 Maestro di Olzai, *Retablo della peste*, post 1477, chiesa di S. Barbara, Olzai.

[564] R. TURTAS, *Due diversi tipi di statuti di confraternite di Santa Croce nella Sardegna Settentrinale (secolo XVI)*, in *Scritti in onore di Francesco Amadu*, Sassari 2005, pp. 107-116.
[565] R. SERRA, *Pittura e Scultura*…, cit., p. 172.

Queste associazioni penitenziali, inserite nella società e controllate sempre più dall'autorità ecclesiastica, presero poi il nome di confraternite della S. Croce che svilupparono una particolare devozione alla passione di Cristo. Il legame con la spiritualità francescana è sicuro ad esempio per l'associazione di Sassari, per la quale un documento del 1427 stabilisce un accordo con il locale convento di S. Maria di Betlem, in ottemperanza ad uno ancora più antico, per il quale potevano avere la loro sede in una cappella della chiesa[566]. Inoltre tale legame si manifestò anche nel desiderio di molte associazioni isolane della S. Croce di potersi aggregare all'Arciconfraternita romana del Gonfalone, che aveva fatto propria la spiritualità del francescano S. Bonaventura da Bagnoregio, che ne aveva dettato anche le prime regole[567]. È su questa linea che crebbero le confraternite sarde, come quella di Bonnanaro (Or), il cui scopo principale era la devozione alla passione di Cristo, che ottenne l'aggregazione all'Arciconfraternita del Gonfalone di Roma nel 1624[568]. La disciplina di questi sodalizi del XV-XVII secolo era garantita dall'osservanza di precisi statuti e regolamenti, alcuni dei quali sono giunti sino a noi, in cui però non vieni contemplato nessun cerimoniale proprio della confraternita[569], come poteva essere quello che doveva gestire i diversi riti della Settimana Santa. Soprattutto nel XVII secolo lo sviluppo dell'associazionismo confraternale in Sardegna portò molte associazioni a dotarsi di un proprio Oratorio, costituendo anche un'importante fonte di committenza

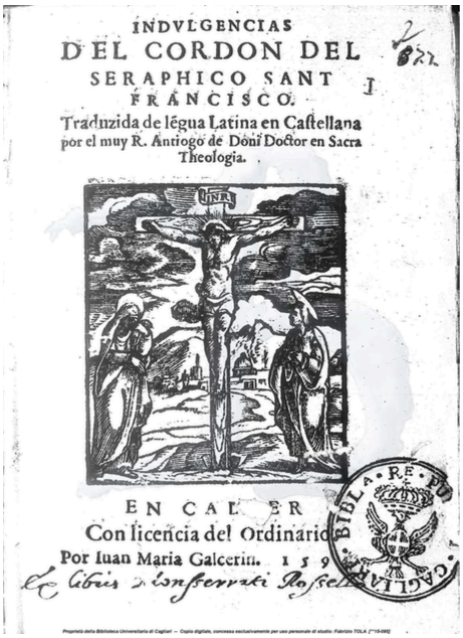

INDVLGENCIAS
DEL CORDON DEL
SERAPHICO SANT
FRANCISCO.
Traduzida de lẽgua Latina en Caſtellana
por el muy R. Antiogo de Doni Doctor en Sacra
Theologia.
EN CAL ER
Con licencia del Ordinario.
Por Iuan Maria Galcerin. 1 5 9

Fig. 139 *Indulcencias del cordon del Seraphico Sant Francisco. Traduzida de legua Latina en Castellana por el muy R(everendo) Antiogo de Doni Doctor en Sacra Theologia*, Cagliari 1594.

[566] D. FILIA, *Il laudario lirico quattrocentista e la vita religiosa dei disciplinati bianchi di Sassari: con officio e statuti italiani inediti*, Sassari 1935, p. 17-18; il documento viene pubblicato alle pp. 97-99.
[567] Nella Biblioteca Universitaria di Cagliari si conserva il volume *Indulcencias del cordon del Seraphico Sant Francisco. Traduzida de legua Latina en Castellana por el muy R(everendo) Antiogo de Doni Doctor en Sacra Theologia*, por Iuan Maria Galcerino, Cagliari 1594, (SP. 6.10.24/1).
[568] A. VIRDIS, *Origini della confraternita della Santa Croce*, in *Bonnanaro e il suo patrimonio culturale* (a cura di A. BONINU), Sassari 2004, pp. 148-161.
[569] La confraternita della S. Croce di Nuoro fu fondata dal gesuita Giovanni Vargiu nel 1579, il cui statuto in sardo è il più antico libro confraternale pervenutoci. G. LUPINU (a cura di), *Il libro sardo della confraternita dei disciplinati di Santa Croce di Nuoro, XVI secolo*, Cagliari 2002.

artistica, seppur nei limiti di associazioni inserite in centri privi di grandi risorse economiche[570].

Tra le forme devozionali più note e diffuse nate dalla spiritualità francescana, che aveva fatto della croce di Cristo il fulcro di tutta la propria elaborazione, vi è sicuramente la *Via Crucis*. L'origine della pia pratica che consiste nel ripercorre fisicamente, lungo un percorso stabilito, i diversi momenti della passione di Cristo segnati prima da semplici croci, poi da immagini, si fa risalire alla stessa Vergine Maria che dopo la sepoltura di Cristo era solita rivisitare i luoghi in cui il figlio aveva subito la Passione[571]. Se questa non può che essere una congettura è certo invece che già i primi cristiani, ottenuta la libertà di culto da Costantino, erano soliti visitare i luoghi in cui Cristo aveva vissuto tutta la sua esperienza terrena, e in particolar modo i suoi ultimi giorni. La pellegrina Eteria, tra le prime, come successivamente anche altri pellegrini che dal IV secolo in poi si recarono a Gerusalemme per rivivere i momenti della Passione, ripercorrendo anche la via che Cristo fece per essere condotto dal palazzo di Pilato al Golgota, ossia la *Via Crucis*[572]. Nel più vasto movimento spirituale del tardo Medioevo, dal XII-XIII secolo in poi, il desiderio di condividere in prima persona il dolore patito da Cristo portò alla volontà di poter visitare quei luoghi Santi che ne erano stati i protagonisti. Lo stesso S. Bernardo nel suo *De laude novae Militiae ad Milites Templi Liber*[573], sebbene non fosse mai stato in Terra Santa, concepisce la contemplazione della Passione nella visita ai diversi luoghi della Passione. Nel corso del tempo però la situazione storico-politica della Terra Santa, con la graduale conquista da parte araba portò sempre più all'estrema difficolta di poter sostenere un pellegrinaggio in quei luoghi e tale desiderio si trasformò nella volontà di erigere in Occidente un simbolico percorso che abbracciasse i diversi luoghi\momenti della Passione. Così a Fabriano i fratelli Becchetti, nel 1393, dopo il

---

[570] Le ricerche archivistiche portate avanti in questi anni hanno evidenziato l'attività di committenza artistica svolta delle locali confraternite che insieme ad altre poche committenze richiedevano diversi lavori, dagli oggetti d'uso e arredo ecclesiale a quelli più importanti quali retabli, sculture e pitture devozionali, fino all'erezione di cappelle private o di propri Oratori. Non meno importante fu anche l'attività di committenza per quanto riguarda l'importazione di opere d'arte dal resto d'Italia e altrove. A tal proposito si veda quato pubblicato da: R. DI TUCCI, *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 42 (1924), pp. 371-374; ID, *Documenti e notizie per la storia delle arti e dell'industria artistica in Sardegna, dal 1570 al 1620*, in «Archivio Storico Sardo», n° 24 (1954), pp. 155-171; M. CORDA, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola: documenti d'archivio*, Cagliari 1987; M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel Meridione sardo*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 253-281; M. PORCU GAIAS, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel capo di Sassari e nel Logudoro*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 285-294; F. VIRDIS, *Artisti napoletani in Sardegna nella prima metà del Seicento: documenti d'archivio*, Dolianova 2002; ID, *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Villasor 2006.

[571] Questo, ad esempio, è quello che racconta già nel XV secolo il pellegrino domenicano Felix Faber che visitò i luoghi Santi, riportando l'antica tradizione dell'ossequio di Maria, dopo la sepoltura di Gesù, verso i diversi luoghi della Passione che ella era solita visitare.

[572] M. PICCIRILLO, *La via dolorosa a Gerusalemme*, in *Amédée (Teetaert) da Zedelgem, Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis* (a cura di A. BARBERO, P. MAGRO), Ponzano Monferrato 2004, pp. 13-15.

[573] PL 182, 917-940B.

ritorno da un viaggio in Terra Santa, eressero all'intero della locale chiesa del Santo Sepolcro una sorta di "via dolorosa", attraverso la sistemazione di diversi gruppi scultorei (in legno, pietro o marmo) della Passione, ponendoli quali immagini per la meditazione del percorso spirituale che voleva imitare la via dolorosa che i pellegrini era soliti percorrere a Gerusalemme[574]. Nel secolo successivo divennero numerosi i luoghi sia in Spagna sia in Italia in cui si volle ricreare il tragitto compiuto da Gesù nei suoi ultimi giorni, con l'erezione dalla fine del XV secolo di un sistema di cappelle lungo un percorso ascendente che venne a definirsi come un vero Sacro Monte, nel quale il fedele riviveva i patimenti del Cristo attraverso lo sforzo fisico del camminare e la contemplazione dei diversi dolori nell'immagine sacra[575]. Famoso rimane quello di Varallo in Val Sesia che si articola su un pendio roccioso con una grande basilica e quarantacinque cappelle, costruite in un lungo arco di tempo dalla fine del XV al XVII secolo, sotto la guida di importanti committenti e artisti come Gaudenzio Ferrari (1475\80-1546)[576]. Dal sentimento comune che animò queste forme devozionali si svilupparono altre pratiche connesse alla via dolorosa di Cristo, come ad esempio la devozione alle cadute del Signore, diffusa soprattutto nell'Europa settentrionale (Olanda, Belgio) del XV secolo e che trovò poi nel ciclo della *Passione* incisa da Jan Sadeler I (1560-61/1628 o 1632) la sua trasposizione iconografica. Nelle diverse stazioni della Passione il Cristo, infatti, viene sempre rappresentato in terra, caduto. Fu però nel XVII secolo che la pia pratica di contemplare i momenti dolorosi di Cristo lungo un itinerario (interno o esterno ad una chiesa) prese la fisionomia odierna. Della fine del XVI secolo sono i testi dell'olandese Christiaan van Andrichem (*Jerusalem sicut Christi tempore floruit et suburbanorum ejus brevis descriptio*, Colonia Agrippina 1584, *Theatrum Terrae Sanctae et biblicarum historiarum cum tabulis geographicis aere expressis*, Colonia Agrippina 1590) ad elaborare la devozione alle 12 stazione dolorose. Grazie ai Francescani questa struttura arrivò anche in Spagna, legata politicamente ai Paesi Bassi, e

[574] U. MAZZONE, *Nascita, significato e sviluppo della Via Crucis*, in *Viae Crucis, Espressioni artistiche e devozione popolare nel territorio di Pesaro e Urbino* (a cura di A. CERBONI BAIARDI), Bologna 2006, pp. 11-22.

[575] G. GENTILE, *Sacri monti e Viae Crucis: storie incrociate*, in *Amédée (Teetaert) da Zedelgem, Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*…, cit., pp. 31-43; A. BARBARO, *Complessi devozionai europei dal Quattrocento al Settecento*, in *Amédée (Teetaert) da Zedelgem, Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*…, cit., pp. 43-61.

[576] Sui "Sacri Monti" in generale si veda: M. CENTINI, *I Sacri Monti dell'arco alpino italiano: dal mito dell'altura alle ricostruzioni della Terra Santa nella cultura controriformista*, Ivrea 1990; L. ZANZI, *Sacri monti e dintorni: studi sulla cultura religiosa ed artistica della Controriforma*, Milano 1990; L. VACCARO (a cura di), *Sacri monti: devozione, arte e cultura della Controriforma*, Milano 1992; A. BARBERO (a cura di), *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei*, Ponzano Monferrato 2001; A. BARBERO, S. PIANO, *Regioni e Sacri Monti*, Atti del Convegno Internazionale di studi. Torino, Moncalvo, Casale Monferrrato, 12-16 ottobre 2004, Ponzano Monferrato 2006. In particolare per quello di Varallo si veda: *Aspetti storici ed artistici del Sacro Monte di Varallo: mostra documentaria*. I Convegno internazionale sui Sacri Monti, Varallo 14-20 aprile 1980, Varallo 1980.

fu grazie al loro impegno che la *Via Crucis* si diffuse rapidamente soprattutto in epoca postridentina, poiché attraverso queste pratiche devote la Chiesa intendeva controllare le espressioni di fede del popolo. Si ritiene che la diffusione della pia pratica con la meditazione delle quattordici stazioni si sia sviluppata proprio in Spagna e da qui introdotta prima in Sardegna poi nel resto della penisola iberica dal frate sardo Salvador Vidal (1581-1647)[577], dell'ordine dei Minori Osservanti. Il Vidal fu mandato in Spagna il 14 luglio 1619, su ordine del Padre Provinciale di Sardegna, affinché si recasse alla corte di Filippo IV a Madrid, perché il sovrano s'impegnasse a solleccitare il pontefice Paolo V a definire la beatificazione del frate iberico Salvatore da Horta, morto a Cagliari nel 1567. Egli rimase in Spagna fino al 1623 dove ebbe modo di conoscere la pratica della *Via Crucis*, rimanendone fortemente colpito. Dopo il trasferimento in Toscana, istituì per la prima volta nel 1628, la devozione con la sistemazione di quattordici croci nella strada che conduceva alla chiesa di S. Miniato al Monte a Firenze. Inoltre egli contribuì all'elaborazione della devozione con la pubblicazione in lingua italiana di due opere[578], nelle quali illustrò e sostenne la pratica devota: *Direttorio della Via Crucis* del 1628[579] e il *Trilogio della Passione*[580] del 1629. La prima opera, *Direttorio della Via Crucis*, fu

[577] Il padre Salvator Vidal (conosciuto anche nella forma italiana del cognome come Vitale), al secolo Andrea Simone Contini, nacque a Maracalagonis il 26 ottobre del 1581. Nel 1603 fu ordinato sacerdote, divenendo prima parroco di Muravera e poi del suo paese natale, Maracalagonis. Nel 1618 decise di abbandonare la vita del clero secolare e di entrare nell'ordine dei Minori Osservanti di S. Francesco, divenendo poi famoso per la sua ampia formazione teologica e la sua esemplarità di vita. Nel 1619 fu mandato in Spagna per sollecitare l'intervento del Re presso la Santa Sede affinchè si giungesse alla beatificazione del frate Salvatore da Horta (1520-1567). Dalla Spagna passò prima a Roma poi in Toscana, mentre nel 1635 fu mandato in Corsica. Tornato in Sardegna, prima a Sassari dovette scontrarsi con le invidie locali, poi discese verso il sud dell'isola visitando numerosi conventi, fino al 1638 quando volle fare ritorno in Toscana, alla cui provincia ecclesiastica apparteneva e da qui nel 1644 si recò a Roma dove morì nel convento di Santa Maria in Aracoeli il 18 gennaio del 1647. La fama di santità e di guaritore portò la famiglia francescana sarda ad accertarne i carismi, con l'istituzione del processo di beatificazione per il quale fu nominato postulatore il confratello fra Giovanni Maria Contu, che ne scrisse una biografia: G. MARIA CONTU, *Vida/del Venerable Padre Fray Salvador/ Vidal Marense, Religioso Observante del/ Serafico Patriarca San Francisco*, manoscritto conservato presso la BUC, proveniente dal fondo Bayle. P. TOLA, *Dizionario Biografico*…, cit., Vol. III, pp. 307-314; S. BULLEGAS, *L'Urania Sulcitana di Salvatore Vidal. Classicità e teatralità della lingua sarda*, Cagliari 2004, pp. 1-20. Sul processo di beatificazione si veda: L. PISANU, *Gli atti del processo canonico informativo sulla vita e le virtù del Padre Salvatore Vidal di Maracalagonis (1581-1647)*, in «Theologica et Historica», Vol. XII (2003), pp. 211-271.

[578] Tra le numerose opere da lui pubblicate e citante nella *Vita* del padre Contu sulla devozione alla Passione di Cristo si ricordi anche *Le tre hore che Christo stette su la croce vivo. Esercizio utilissimo all'anima innamorata di Giesu Crocifisso, e molto grato a sua divina maestà*, Milano, per Gio Battista e Giulio Cesare fratelli Malatesti, 1644

[579] SALVATORE VITALE, *Direttorio della Via Crucis, del reverendo padre fra Salvator Vitale sardo, lettor di sacra teologia e predicatore generale, minore osservante della Provincia di Toscana. Ristampato per opera del m. reverendo padre f. Biagio Dolci provinciale della medesima provincia*, Firenze, per Vincenzo Vangelisti 1690. Stando allo strumento informatico OPAC sebina nazionale non si conserva in Italia nessuna opera della prima edizione del 1629. Esiste un'edizione del 1631, stampata a Perugia per i tipi di Pietro e Tommaso Naccarini, il cui unico esemplare si conserva nella Biblioteca comunale di Città di Castello (Perugia). Esiste poi un'edizione del 1690, quella da me consultata, il cui unico esemplare si conserva nella Biblioteca Nazionale di Firenze, inserito all'interno di una miscellanea con altre opere di carattere devozionale.

[580] SALVATORE VITALE, *Trilogio della Via Crucis del Reverendo Padre fra Salvatore Vitale minor osservante della Provincia di Toscana*, per Zenobi Pignoni, Firenze 1629. L'unica edizione è questa del 1629, di cui si

scritta dal Vidal quale utile strumento per la celebrazione della devozione, che egli istituì, come già detto, per la prima volta a Firenze nel 1628. Nella prima parte spiega il sifignifcato della pratica, la sua diffusione in Spagna nel momento in cui egli si recò nella penisola iberica, il numero delle stazioni già fissate in 14 e i diversi momenti della Passione che si dovevano contemplare. Non fa cenno di immagini[581], ma solamente di croci, di cui specifica la tipologia di materiale (potevano essere di legno o di pietra), le loro dimensioni e la distanza che dovevano coprire nel caso si intedesse celebrare la *Via Crucis* lunga (fissata in 3000 passi, quanti ne fece Cristo dal pretorio di Pilato al Golgota) o quella breve, con le croci alquanto ravvicinate, utile da praticare all'interno delle chiese. La seconda parte del piccolo libro devozionale funge da sussidio alla celebrazione del rito, con gli inni, i quattordici misteri con le rispettive meditazioni e orazioni, in una forma pressochè prossima a quella utilizzata tutt'oggi. La seconda opera, *Trilogio della Passione*, edita l'anno successivo all'isituzione in S. Miniato al Monte (1628), più che un'opera destinata alla pratica della devozione è un'opera spirituale. Il termine "trilogio" stà ad indicare tre tipi di *Via Crucis* che il Vidal propone alla devozione dei fedeli, seguendo le tre vie della vita spirituale: purgativa, illuminativa, unitiva. La *Via Crucis* purgativa è quella praticata con fatica, ripercorrendo fisicamente la via dolorosa come fece in S. Miniato; quella illuminativa allarga la contemplazione dei misteri della Passione a 24 stazioni, dall'ultima cena fino alla sepoltura; mentre quella unitiva non contempla i diversi momenti dolorosi ma contempla le diverse parti del corpo martoriato del Cristo (capelli, naso, bocca, mani ecc.), nella forma della *Via Crucis* tradizionale (inni, meditazioni, orazioni).

Quindi grazie anche all'iniziativa del padre Vidal la devozione si diffuse sempre più nella chiesa occidentale e fu poi nel XVIII secolo, per l'iniziativa di S. Leonardo da Porto Maurizio (1676-1751), che la *Via Crucis* fu definitivamente accolta in tutta la cristianità; anche grazie alle numerose indulgenze concesse dai pontefici a coloro che praticavano la devozione, ad imitazione di quanti potevano realmente recarsi nei luoghi di Terra Santa.

---

conservano due esemplari: uno alla Bliblioteca Dominici di Perugia (coll. FA.III.E.158), l'altro, da me consultato, alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

[581] Seppur il Vidal non menzioni l'uso d'immagini dei diversi Misteri da collocare nelle stazioni della Via Crucis, nell'opera successiva, *Trilogio della Passione* (1629), al capitlo 33 egli ci informa dell'usanza ormai diffusa in molti devoti di possedere le stampe dei momenti meditati nella pratica.



Fig. 140 *Pietà*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giusta, Santa Giusta.

VI. 3 *Origine e sviluppo della cerimonia della Deposizione in Sardegna*

L'origine della paraliturgia della "Deposizione", quando con un preciso cerimoniale l'immagine scolpita del Cristo viene schiodata dalla croce e condotta alla sepoltura, diffusa in Sardegna in modo capillare almeno nei secoli XVI e XVII, non deriverebbe tanto dalle forme teatrali delle sacre rappresentazioni, quanto da quelle del dramma sacro[582] che precedette, nello sviluppo delle forme rappresentative del teatro medievale, le sacre rappresentazioni[583].

Dal XIII fino al XIV secolo[584] erano diffusi in tutta l'Europa Occidentale[585] gruppi scultorei che rappresentavano plasticamente il momento della deposizione, quando cioè,

[582] P. SASSU, *Religiosità popolare e liturgia nei gesti e nei suoni*, in *Liturgia e Paralituriga nella Tradizione Orale* (a cura di G. MELE, P. SASSU), Bolotona 1993, pp. 37-49.

[583] Ricostruire o solo delineare l'origine del dramma liturgico non è cosa semplice. Il dramma liturgico è nato come dramma dopo secoli di silenzio, quando la chiesa cristiana abolì dopo l'editto di Costantino (313), e con l'affermazione della nuova religione, qualsiasi forma di rappresentazione teatrale. La difficoltà di rintracciarne un preciso sviluppo deriva dall'eterogeneità dei documenti, dal loro carattere frammentario nonché per il fatto di essere stati recuperati in un'epoca in cui la tradizione degli stessi era ormai perduta. Numerosi sono gli studi in merito, ma si veda: E. DE CAUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen-Age*, Rennes 1860; F. TORRACCA, *Studi di storia letteraria napoletana: sacre rappresentazioni nel napoletano*, Livorno 1884; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna 1924; K. YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford 1933; P. TOSCHI, *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra: saggi*, Firenze 1940; ID, *L'antico teatro religioso italiano*, Matera 1966.

[584] La rappresentazione della deposizione compare nell'arte bizantina già nel IX-X secolo. L. MOR, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (a cura di G. SAPORI, B. TOSCANO), Città di Castello 2004, pp. 637-677. Il tema, nella forma dei gruppi scultorei si sviluppò soprattutto nella prima metà del XIII secolo (zone dell'Italia centrale), i cui inizi si possono anticipare alla fine del XII secolo se si tiene per corretta la datazione presente nel *Cristo* deposto del Duomo di Pisa. [A. CALECA, *Il Cristo ligneo del Duomo*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo di Pisa* (a cura di G. DE ANGELIS D'OSSAT), Milano, 1986, pp. 115-123] e destinati a scomparire già alla fine del XIII secolo. P. SCARPELLINI, *Le Deposizioni dalla croce lignee nell'Italia centrale: osservazioni e ipotesi*, in *La Deposizione lignea*…, cit., pp. 399-355. L'unico gruppo sicuramente datato è quello conservato nella Galleria Nazionale dell'Umbria di cui sono rimaste solo la figura del Cristo e della Vergine che riporta la data 1236 su una tavola con un'iscrizione originale ma ripresa nel '700. Si veda anche: M. BURRESI, A. CALECA, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV*

come ci raccontano i Vangeli canonici (Mt 27, 57-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-53; Gv 19, 38-42) Giuseppe d'Arimatea, dopo averne chiesto il permesso a Pilato, schiodò, insieme a Nicodemo, il corpo morto del Cristo dalla croce per procedere alla sepoltura. Nei testi evangelici il momento viene descritto con poche battute e nella stessa realtà dovette svolgersi con molta fretta, essendo ormai la sera del giorno della *Parasceve*, mentre il sabato della Pasqua si avvicinava e in cui nulla era permesso, nemmeno la sepoltura. Nell'iconografia della scena oltre ai due personaggi presenti nei testi sacri compaiono anche la Vergine, S. Giovanni e la Maddalena, che la pietà popolare ha sempre voluto veder presenti nei momenti della Passione.

Il tema, in sé semplice, fu allo stesso tempo altamente coinvolgente dal punto di vista emotivo, perché agiva sul sentimento di pietà che si poteva avere di fronte a qualsiasi defunto che si conduceva alla sepoltura, ancor di più in questo caso per colui che veniva considerato Dio. Infatti, se come visto i vangeli canonici poco si soffermano sul momento, diversamente fu per tutta quella letteratura sulla Passione d'ispirazione mistica che si diffuse tra l'XI e il XII secolo, attribuita alla penna di grandi personalità quali S. Bernardo o S. Anselmo d'Aosta. Nel *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*, al capitolo XVI, *De corporis Christi depositione de cruce, ac sepoltura*, l'autore identificato come lo Pseudo-Anselmo, si sofferma sul momento con queste parole:

> *«Anselmus: Quid factum fuit post haec?* (dopo la morte in croce). *Maria: Post haec rogavit Pilatum Joseph ab Arimathea, ut tolleret corpus Jesu (Joan. XIX, 38), dicens inter alia: Domine, nisi corpus cito tradideris, honesta multet, mater ipsius juvenis, moritur prae dolore. Tunc Pilatus quaesivit si jam mortuus esset, et expertus a centurione de omnibus quae ibi acciderant, jussit dari corpus Jesu (Marc. XV, 47). Et venit Joseph, et tulit corpus Jesu. Nota ho Anselme, quod multumm est lamentabile. Dum Joseph corpus deponeret, ego stabam juxta crucem sui sum respicens. Exspectabam quando brachium solveretur, ut tangerem et deosculerer, sicut et fecit; et cum depositus esset de cruce, poserunt eum super terram ad tres passus de loco crucis*»[586].

---

secolo, Milano 2000, pp. 24-43; A. CALECA, *Gruppi di Deposizione medievali in Italia centrale*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di deposizione e annunciazione tra il XII e il XIII secolo* (a cura di F. FLORIS D'ARCAIS), Milano 2005, pp. 125-130.

[585] Tuttora esistenti in Francia (5); Spagna (30); Italia (33); Belgio (1). G. SAPORI, B. TOSCANO, *Proposte per un ordinamento di materiale e problemi*, in *La Deposizione lignea*…, cit., pp. 15-63.

[586] PL 159, 286-287.

Segue la commovente descrizione del compianto del Cristo morto, quasi la base letteraria per un momento assente nei Vangeli canonici ma che trovò ampia diffusione nella rappresentazione artistica, sia pittorica che scultorea anche in Sardegna[587].

La diffusione del tema nella spiritualità tardo-medievale è, come già accennato, attestata dalla capillare presenza di gruppi scultorei che rappresentavano il momento, soprattutto nei territori della penisola iberica e dell'Italia centro-settentrionale[588]. I recenti studi condotti su queste opere hanno cercato di evidenziare la possibile funzione liturgica di queste immagini nella chiesa tardo-medievale, sottolineando il rapporto tra l'immagine del corpo scolpito di Cristo deposto con quella del suo corpo-sacramento[589]. La diffusione dei gruppi lignei infatti, si può comprende tenendo presente che proprio tra il X e l'XI secolo andò diffondendosi il culto verso il corpo eucaristico di Cristo, la cui realtà, come "vero corpo" fu definitivamente sancita nel IV concilio Lateranense (1215) con il dogma della transustanziazione[590]. La funzione di rimando alla realtà del corpo eucaristico delle

---

[587] L. SIDDI, *Il tema del "Compianto" in Sardegna*, in *La Corona d'Aragona in Italia. Sec. XIII-XVIII* (a cura di M. MELONI, O. SCHENA), Vol. 5, Pisa 1998, pp. 598-616. In Sardegna a fronte di una vasta diffusione testimoniata dagli inventari delle visite pastorali, oggi si conservano solo quattro esempi: il gruppo più antico sarebbe quello del Museo della Cattedrale di Cagliari, che la Scano (*Storia dell'arte moderna in Sardegna. Introduzione allo studio*, 2008, p. 41) data alla fine del XV secolo per il confronto con il gruppo del *Compianto* commissionato a Gabriel Guardia nel 1482 (Museo diocesano di Barcellona). Il *Compianto* della chiesa di S. Giacomo di Cagliari, in terracotta policromata (tranne la figura del Cristo deposto che è in legno) della metà del XV secolo; quello di Sassari, nella chiesa di S. Maria di Betlem, seconda metà del XV secolo; e infine quello di Gergei, nella parrocchiale di S. Vito, dei primi del '500. S. NAITZA, *La Scultura del Cinquecento*, in *La società sarda*…, cit., Vol. I, p. 117; A. PILLITTU, *Il tema del Compianto fra Quattrocento e Cinquecento in Sardegna*, in *Momenti della cultura catalana in un millennio* (a cura di A. M. COMPAGNA), Vol. I, Napoli 2003, pp. 407-451; R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 76-81. Attestato anche a Sinnai, nella parrocchiale di S. Barbara già nell'inventario del 1599, nella cappella dedicata alle Anime del Purgatorio, di cui oggi non si ha più traccia. M. SALIS, *Arredi nella chiesa parrocchiale di S. Barbara di Sinnai dagli inventari delle visite pastorali*, in *Sinnai, Storia Arte Documenti* (a cura di S. LEDDA), Quartu Sant'Elena 2009, pp. 67-72. Esisteva anche nella parrocchiale di Samassi, eseguito da Scipione Aprile nel 1581, composto da otto figure lignee non più esistenti. M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel Meridione sardo*, in *Estofado de oro*…, cit., p. 254. Nel 1563 anche al pittore Antioco Mainas fu commissionata la realizzazione di un *Compianto* per la chiesa di S. Anna di Cagliari, oggi non esistente. M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*…, cit., p. 129. Dalle fonti è attestato un *Compianto* anche nella parrocchiale di Villasor, all'interno della cappella delle Anime. Sembra che per primo fosse stato realizzato un Compianto dipinto, poiché nel 1585 il pittore Ursino Bonacore riconosce di aver ricevuto quanto stabilito per le immagini che egli aveva fatto per la cappella delle Anime del Purgatorio della parrocchiale. Nella visita pastorale di mons. Francisco Desquivel del 1607, si parla invece di statue che componevano il *Compianto*, collocate sempre all'interno della cappella delle Anime. Potrebbero essere le stesse immagini, cioè statue che il pittore Ursino Bonacore dipinse nel 1585. F. VIRDIS, *La parrocchiale di Villasor, da Santa Maria a San Biagio*, Carbonia 2015, p.73; p. 76.

[588] Un supersite gruppo della *Deposizione di Cristo dalla Croce*, datato alla fine del XIII secolo (secondo alcuni ai primi anni venti o trenta del XIII secolo, A. Pala, 2008, p. 63), si conserva anche in Sardegna, nella chiesa di S. Sebastiano di Bulzi (proveniente dall'antica chiesa di S. Pietro dello stesso paese, in provincia di Sassari). R. SERRA, *Pittura e scultura*..., cit., p. 28; W. PARIS, *Il complesso ligneo della deposizione di Bulzi*, in «Sacer. Bollettino dell'Associazione storica sassarese», Vol. XII, n° 12 (2005), pp. 75-87; A. PALA, *La Deposizione di Bulzi: nuove proposte di lettura e datazione*, in *Martis: l'Anglona e la Sardegna nella storia*, [s.l.] 2008, pp. 59-76.

[589] F. ESPAÑOL, *Los Descendimientos hispanos*, in *La Deposizione lignea*…, cit., pp. 511-554; M. PÉREZ VIDAL, *Devociones, prácticas espirituales y litúrgicas en torno a la imagen de Cristo Crucificado en los monasterios de dominicas en la edad Media*, in *Los crucificados, religiosidad*…, cit., pp. 195-212.

[590] La formulazione del dogma della transutanziazione prese concretezza già nel IX secolo quando nella Francia di Carlo il Calvo (823-877) l'elaborazione teologica della realtà sostanziale del corpo di Cristo si

immagini del corpo\scultura della Deposizione portò alla collocazione, all'interno della figura di Cristo, di particole di ostie consacrate, rendendo concreto e visibile quel legame tra statua\corpo tangibile, concreto e materiale, con il vero corpo di Cristo\sacramento, reale presenza di Dio in mezzo al suo popolo[591]. La stessa disposizione di questi gruppi lignei all'interno di alcune chiese permette di istituire questo legame: posti nelle cappelle deputate alla custodia dell'eucaristia, oppure nello spazio d'accesso al presbiterio, nella parte superiore dell'altare, come nella chiesa del monastero cistercense di Las Hueglas, presso Burgos[592]. La dottrina della reale presenza del corpo di Cristo impose però una sacralità sempre maggiore nei confronti dell'ostia consacrata, che portò lentamente a svincolarne il rapporto con l'immagine scolpita della Deposizione, che venne meno già nel XIV. La correlazione non sparì del tutto poichè il conforto offerto dall'immagine concreta fu necessaria per credere ad una realtà spirituale come quella verso la reale presenza nell'ostia consacrata, che portò all'affermazione di un'altra immagine, quella dell'*Imago Pietatis*. Il corpo di Cristo morto che vivo si erge dal sepolcro aperto, mostra in sé l'immagine della Passione e dell'offerta del suo corpo per la salvezza dell'umanità, offerta che si ritualizza nel sacrificio della Messa in cui il corpo\ostia viene deposto sull'altare[593].

---

manifestò nell'opera di Pascasio Radberto (790 ca-865), che innescò un dibattito teologico che portò alla futura definizione del dogma. Infatti, fino al IX secolo il concetto della transustanziazione non era verità di fede, quanto piuttosto si credeva, seguendo gli insegnamenti di S. Agostino, che nel pane e nel vino consacrati fosse presente simbolicamente il corpo di Cristo, che si attuava nella comunità dei fedeli riunita per la celebrazione. Pascasio Radberto si spinse ben oltre la tradizione e nel suo *De corpore et sanguine Domine* (prima edizione del 831) affermò che dopo la consacrazione nel pane e nel vino era presente il corpo storico di Cristo e non solo il suo simbolo. G. D' ONOFRIO, *Discussioni teologiche nel regno di Carlo il Calvo*, in *Storia della Teologia nel Medioe*vo (a cura di G. D'ONOFRIO), Vol. I, Casale Monferrato 1996, pp. 197-203; M. CRISTIANI, *La controversia Eucaristica nella cultura del secolo IX*, in «Studi Medievali», Vol. IX, n° I (1968), pp. 167-233; G. PICASSO, *Riti eucaristici nella società Altomedievale*, in *Segni e riti nella chiesa Altomedievale Occidentale*, Tomo II, Spoleto 1987, pp. 505-526. La dottrina entrò progressivamente all'interno dell'ortodossia della chiesa innescando ulteriori dispute, tra le quali quella che vide protagonista il monaco Berengario di Tours (998-1088) che venne accusato di non sostenere la reale presenza del Corpo di Cristo, subendo diverse condanne. G. D'ONOFRIO, *La crisi dell'equilibrio teologico altomedievale (1030-1095),* in *Storia della Teologia nel Medioevo*…, cit., pp. 453-454; O. CAPITANI, *Studi su Berengario di Tours*, Lecce 1966.

[591] Nel 1426 occasionalmente si scoprì che nella fronte del Cristo del gruppo di San Juan de les Abadesse si poteva aprire una piccola fessura all'interno della quale fu scoperta un'ostia divisa in tre parti. La scultura è del 1251. Il corpo del Cristo non era solo un "tabernacolo" ma anche un custode di reliquie, come anche il Cristo dello scomparso gruppo del monastero di Siresa (Huesca) del XII secolo. F. ESPAÑOL, *Los Descendimientos hispanos*…, cit., pp. 511-554. La prassi dell'inserimento di un elemento simbolico che desse "vita" e conferisse all'immagine la sacralità, nonchè la rendesse maggiormente partecipe del divino che essa rappresentava non è una prassi isolata del Cristianesimo, ma appartiene alla cultura religiosa mondiale. Nel suo importante lavoro sul rapporto tra le immagini e il loro referente, ossia l'uomo, David Freedberg dedica un capitolo al tema della "consacrazione" illustrando, tra l'altro, come fosse pratica comune sia nelle prassi religiose antiche, sia nel Cristianesimo, sia nella cultura orientale, la sopraddetta pratica. Nell'ambito cristiano risulta maggiormente diffusa, perchè teologicamente accettabile, l'inserimento delle reliquie nelle immagini del santo che rappresentano. D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure, reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 2009, pp. 130-155.

[592] F. ESPAÑOL, *Los Descendimientos hispanos*…, cit., pp. 511-554.

[593] Si veda il paragrafo III. 3 di questi.

In questo lento processo di spiritualizzazione nel quale crebbe sempre più l'importanza della dottrina della transustanziazione, nell'articolazione della messa s'impose il momento della consacrazione, divenuto il fulcro di tutta la celebrazione, e ancor di più quello dell'elevazione, quando il fedele poteva vedere Dio con i propri occhi. Le fonti medievali sono ricche di aneddoti nei quali si sottolinea l'importanza che il momento dell'elevazione aveva nella pietà medievale[594].

Se quindi nella spiritualità tardo medievale venne sempre più marcato il nesso tra la devozione al corpo sacramento con l'immagine della Deposizione, si comprende anche la diffusione, a partire dal X secolo, di un particolare rito che veniva celebrato il Venerdì santo, giorno in cui si faceva commemorazione della morte-deposizione-sepoltura di Cristo, ossia quello della *Depositio hostie et o vel crucis*[595], che può essere identificato come momento iniziale della funzione della Deposizione, presente con certezza anche in Sardegna almeno dalla fine del XV secolo.

Il rito della *Depositio* viene considerato una forma di dramma sacro della liturgia cristiana medievale[596]: compiuto dopo la celebrazione della Passione del Signore, consisteva in origine nel deporre un'ostia consacrata e\o una croce in una sorta di repositorio, che rappresentava il sepolcro di Cristo[597]. In sostanza il semplice rito rimandava al momento evangelico della deposizione del corpo di Cristo dalla croce e della sua sepoltura, connesso al momento antecedente, quello della Crocifissione, ricordato durante la funzione dell'*Adoratio crucis*, e quello dell'*Elevatio crucis vel hostie* del giorno

---

[594] R. BROOKE, *La religione popolare nell'Europa medievale (1000-1300)*, Bologna, 1989, pp. 130-133.

[595] K. YOUNG, *The drama of the Medieval Church*…, cit., pp. 112-148; S. CORBIN, *La deposition liturgique du Christ au vendredi saint*, Parigi 1960; O. B. HARDISON, *Christian rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the origin and early history of modern drama*, Baltimora 1965, pp. 123-134; M. RIGHETTI, *Storia liturgica*, Vol. II, Milano 1969, pp. 233-234.

[596] M. HUGLO, *L'intensità drammatica della liturgia della Settimana Santa*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia Medievale*, Atti del I Convengo di Studio, Viterbo 31 maggio, 1-2 giugno 1976, Città di Castello 1977 pp.107-117.

[597] Nella pluralità liturgica della Chiesa medievale occidentale il rito fu accolto subito in tutte le chiese, tranne in quella di Roma. Nell'opera *De Antiquis Ecclesiae ritibus* del monaco Edmundi Martene, Tomus Tertius (Anturpie, Typis Joannis Baptistae de la Bry, 1764), viene riportata la Rubrica dell'*Ordinarium Bajocense* (diocesi di Bayeux, Francia settentrionale), al capit. XXIII, *De Feria Sexta Parasceves, De officio Sepulturae*, p. 131.

> *«Hodie paretur sepulcrum versus cornu altaris sinistrum, linteanibus mundis et pallis pretiosi, et aliis sicut pretiosis fieri consuevit. Peracto officio, et vesperis dictis sigillatim ut dictum est de aliis horis, exuat Pontifex casulam, et accipiens crucem super altare jacentem cum alio sacerdote, incensato prius sepulcro, ponat eam cum magna reverentia in ipso sepulcro, suppositis pulvinari et mundis et albis linteaminibus, adstantibus duobus ceroferariis in superpelliciis, et ponendo incipiat cantor media voce. R.* Aestimatus sum*, choro excipiente illud idem cum suo versu eadem voce. Deinde accipiat Episcopus de manu diaconi in pixide sindone cooperta Corpus Dominicum a die praecedenti reservatum, et ponat illud honorifice in ipso sepulcro juxta crucem. Ponat et ibidem Episcopus ex alia parte crucis calicem vacuum, patenam, corporalia sindone involuta. Deinde inceset ipse sepulcrum interum, et caludat illud, et incipiat cantor. R.* Sepulto Domino *voce qua primum et similiter excipiatur à choro cum suo versu et regressu. Quibus cantori. Incipiat ipse Pontifex antiphonam* In pace in idipsum *ec praecepto cantori. Iterum incipiat similiter antiphona* In pace factus est*. Ultimo incipiat similiter antiphonam* Caro mea*, et sic compleatur istius diei officium».*

successivo, in cui si faceva commemorazione della Resurrezione[598]. Queste rappresentazioni del dramma liturgico non furono che momenti attraverso i quali si volle rendere visibile il mistero pasquale, rappresentandolo in forme rituali che a partire almeno dal X-XI secolo vennero coronate dal dramma liturgico più studiato, quello della *Visitatio Sepulchri*[599]. La mattina di Pasqua si recavano alla "tomba" in cui era stato deposto il *Corpus Domini* due sacerdoti, che rappresentavano le pie donne evangeliche, essi scambiavano le semplici battute del recitativo *Quem quaeritis* con un diacono che, rappresentando l'angelo, annunciava l'avvenuta Resurrezione di Cristo[600].

Il rituale della deposizione del Venerdì Santo non va confuso con quello simile, officiato il Giovedì santo, quando dopo la messa in *Coena Domini*, almeno a partire dall'XI secolo in poi, una parte delle ostie consacrate durante la messa venivano riposte non nel luogo solito ma in una cappella della chiesa, appositamente adornata. La cappella della chiesa destinata alla riserva eucaristica per la comunione del Venerdì santo (giorno aliturgico in cui non si potevano consacrare ostie), venne definita dal popolo come "Sepolcro", ma la Chiesa insistette sempre nel sostenere che essa fosse la cappella della Reposizione e non la tomba di Cristo[601]. Il *Cerimoniale Romanum* dei vescovi promulgato nel 1600 da Clemente VIII (1592-1605), fissandone l'uso prescriveva che: "*Praeparandum igitur ordandumque erit aliquod sacellum intra ecclesiam quo pulcrius, magnificentiusque poterit multis luminibus ornatum* […] *et in eo altare cum sex candelabris ac ceris*… (Lib. II, C. 23, n°2)"[602].

[598] D. SARTORE, *L'Adoratio Crucis come esempio di progressiva drammatizzazione nell'ambito della liturgia*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia*…, cit., pp. 119-125.

[599] R. JONSSON, *L'ambiente del tropo "Quem quaeritis in sepulchro" saggio sui tropi del proprio della Settimana Pasquale*, in *Dimensioni drammatica della liturgia*…, cit., pp.75-92, e anche W. LIPPHARDT, *Il tropo drammatico problemi inerenti alla sua origine, alla sua esecuzione*, in *Dimensioni drammatiche della liturgia*…, cit., pp. 33-51.

[600] Sul momento si veda anche O. B. HARDISON, *Christian rite and Christian Drama*…., cit., pp. 178-252.

[601] Tuttora queste cappelle sono conosciute popolarmene come "Sepolcri" ed è consuetudine la sera del giovedì santo compiere la pia pratica della visita ai diversi "sepolcri" cittadini. Il vedere in tale cappella la tomba del Signore, nonostante la Chiesa continui a definirle come cappelle della Reposizione, deriva dall'interpretazione che gli stessi liturgisti medievali diedero a quel luogo, tra cui anche il famoso Amalario di Metz (770/780-850 circa) che nella sua opera *Liber officialis*, vedeva in quella cappella l'immagine del sepolcro del Signore. M. RIGHETTI, *Storia liturgica*…, cit., p. 215.

[602] Citato in M. RIGHETTI, *Storia Liturgica*, Vol. II, *L'anno liturgico*…, cit., pp. 214-215.

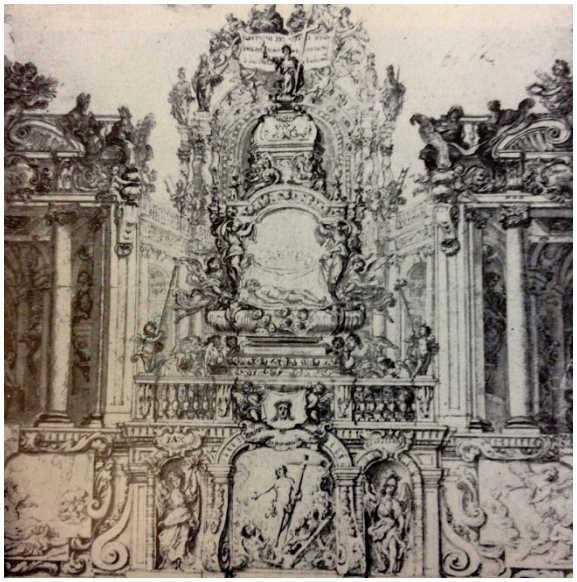


Fig. 141 Francisco Rizi, *Monumento per la Settimana Santa della chiesa delle Descalzas Reales de Madrid*, post 1660, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Studi e pubblicazioni recenti hanno fatto conoscere la ricchezza di questi allestimenti, i cui esempi del XVII e XVIII secolo si sono conservati maggiormente nella zona pirenaica della Francia[603] e nell'Aragona spagnola[604]. Le fonti documentarie, nonostante molti degli elementi di queste strutture effimere non siano giunti a noi, ne attestano però la grandiosità e l'imponenza che dovevano avere, ad esempio, all'interno delle grandi cattedrali di Toledo e Siviglia [Fig.142]; altrettanto si desume dalla descrizione di quello che veniva eretto nella basilica de *El Escorial*, al tempo di Filippo II (1527-1598)[605]. Un esempio singolare di Repositorio del giovedì santo, realizzato proprio al tempo di Filippo II, in cui non viene meno l'associazione dell'ostia consacrata con il corpo\immagine scolpito di Cristo, è quello realizzato dallo scultore Gaspar Becerra (1520-1568)[606]. Le suore del Convento delle Descalzas Reales di Madrid commissionarono allo sculture un *Cristo deposto* [Fig.144], da collocare al centro di un catafalco all'interno di un'imponente struttura nella *Cappella della Reposizione*, che noi possiamo conoscere grazie ad un disegno di Francisco Rizi (1614-1684) ora nella Galleria degli Uffizi di Firenze[607] [Fig.141]. Nel luogo della ferita del costato il Cristo

[603] Mi riferisco al volume già citato *Monuments et décors de la Semaine Sante en Méditerranée. Arts, rituels*…, cit.
[604] J. F. E. LORENTE, *La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza*, in «Cuadernos de investigación del Colegio Universitario de Logroño», Tomo II, fascicolo I (1976), pp. 97-103; C. MORTE GARCÍA, *Monumentos de Semana Santa en Aragón (Aportación documental)*, in «Artigrama», n° 3 (1983), pp. 196-214; H. MARTÍNEZ, *Ascensión: Escenografías para el culto: los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX*, «Artigrama», n° 10 (1993), pp. 435-453; C. RUTA, J. IGNACIO Y LANZANO LÓPEZ, J. CARLOS, *Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)*, in «Artigrama», n° 19 (2004), pp. 95-137; F. J. NOVO SÁNCHEZ, *El Monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?*, in *Las artes y la arquitectura del poder* (a cura di V. MÍNGUEZ), Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, [s.p.]; J. IBÁNEZ FERNÁNDEZ, *Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna*, in *Monuments et décors*…, cit., pp. 45-132.
[605] A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La Semana Santa en España: entre a piedad popular y el rito litúrgico*, in *Monuments et décors*…, cit., pp. 9-17.
[606] I. COLÓN MENDOZA, *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández. Polychrime sculptures of the Supine Christ in Seventeenth-Century Spain*, Surrey 2015, pp. 11-42.
[607] A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Mostra di disegni spagnoli*, Firenze 1972, n° 114, p. 102.

aveva una piccola teca di vetro la quale aprendosi poteva accogliere le particole consacrate[608].

Possiamo conoscere l'imponenza di queste macchine sceniche grazie anche ai pochi disegni preparatori a noi giunti, quali progetti per il successivo allestimento della scena, come per il disegno conservato nell'Album *Sopron* al foglio n° 3 con la dicitura "*Angeli pacis amare flebant*" [Fig.143]. Il disegno rende l'idea dell'allestimento, all'interno di una cappella, di un vero scorcio di Paradiso in cui nel primo ordine l'urna è attorniata da angeli estatici con in mano gli strumenti della Passione.

Il restauro e il recupero dei pezzi supersititi di questi allestimenti manifesta l'importante ruolo svolto dall'immagine dipinta, seppur di gusto popolare, che esponeva ai fedeli il concetto dell'offerta di Cristo nella Passione, attraverso la rappresentazione dei vari "Misteri" da lui patiti. Lo stesso allestimento però riportava l'idea del "Sepolcro" per la costante presenza, ad esempio, delle figure dei soldati romani posti all'entrata di queste effimere strutture, riproponendo quanto raccontato dal vangelo di Matteo (27, 62-64). In Italia è soprattutto nelle zone del Genovese che si sono conservati questi allestimenti effimeri, conosciuti come "cartelami" [Figg. 148-149]. Il termine indica propriamente le immagini realizzate su cartone, legno, latta sagomata, dipinte e rinforzate sul retro, che servivano da elementi scenici nell'allestimento delle cappelle[609]. Sono assai simili a quelle recuperate nelle zone pirenaiche costituite da immagini dipinte e da strutture effimere che riprendono le scenografie degli allestimenti teatrali, diffusi in quelle zone soprattutto nel XVIII secolo[610].

Anche in Sardegna, nonostante non siano giunte a noi immagini di come potevano essere adornate queste cappelle[611], le fonti archivistiche e documentarie del XVII e del XVIII

---

[608] Oltre alla scultura del Becerra per il Monastero delle Descalzas Reales di Madrid veniva utilizzato per questa particolare funzione liturgica anche il *Cristo giacente*, realizzato da Gregorio Fernandez per il convento di S. Paolo a Valladolid, che prima di un avventurato restauro presentava un piccolo sportello per potervi riporre le particole consacrate. La scultura fu commissionata da Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I Duca di Lerma, e donata al convento negli anni 1609-1612. Nel documento di commissione dell'opera si precisa la necessità dell'apertura sul costato per i riti del Venerdì Santo: "*Un Christo grande muerto echado en un lecho en unas andas de muy buena talla en el costado de la llaga una porteçula con su veril para poner dentro el Santissimo Sacramento el biernes santo*". L. L. MORENO, *Monumentos, pasos, y confradís penitenciales en España*, in *Monuments et décors de la Semaine Sainte*..., cit., pp. 33-43.

[609] F. BOGGERO, V. RIGHETTI, *Cartelami di Liguria*, in *Monuments et décors de la Semaine Sante*…, cit., pp. 173-176.

[610] F. BOGGERO, *I cartelami liguri: materiali e tecniche*, in *Il teatro dei Cartelami. Effimeri per la devozione in area mediterranea* (a cura di F. BOGGERO, A. SISTA), Genova 2009, pp. 70-79. Tali strutture effimere, con diversi soggetti, venivano allestite nelle zone del genovese anche per le solenni esposizioni del SS.mo Sacramento durante le Quarantore. In *Il teatro dei Cartelami*…, cit., pp. 50-61.

[611] In merito alla Sardegna si possono ricavare alcune notizie su questo tipo di allestimenti superstiti solo per i secoli XIX e XX, in A. CASULA, *Gli apparati effimeri e le paraliturgie della Settimana Santa in Sardegna*, in *Il teatro dei Cartelami*…, cit., pp. 154-161. Una delle poche zone dell'Aragona in cui tutt'oggi viene allestito un *Monumento* con una struttura originaria del XVII secolo è quella della parrocchiale della cittadina di Biscarrués. La struttura è decorata con ventitré tele dipinte del XVII secolo che rappresentano diversi momenti della Passione, che circondano il Sacrario in cui viene collocata l'ostia consacrata.

secolo accertano l'utilizzo di legnami, stoffe e carte colorate, nonché la presenza di immagini dipinte atte a solennizzare il luogo[612]. Inoltre possiamo dedurre da alcune disposizioni vescovili dell'epoca che la prassi dell'allestimento del Monumento il Giovedì santo dovette essere fortemente presente nella religiosità isolana, venendo predisposto anche in chiese particolari, come oratori di confraternite, che non potevano vantare questo diritto[613]. Per la realizzazione della struttura le parti s'impegnavano seguendo quanto stabilito da un progetto preparatorio, presente nell'atto di stipula del contratto attraverso un disegno controfirmato dal notaio, nessuno dei quali ritrovato finora[614]. Elemento importante dell'intero allestimento era il *Repositorio*, ossia il

[612] Anche per il XIX secolo sono presenti delle fonti documentarie che attestano l'impegno con cui nelle chiese isolane venivano allestite queste cappelle con l'utilizzo di scenari, immagini e strutture effimere. L'Angius scrive che a Cagliari: "*il giovedì sera e il venerdì mattina si compiono le visite ai Sepolcri, formati di più palchi scenici con le loro decorazioni, nei quali è presentato una qualche azione dei libri divini*". V. ANGIUS, voce *Cagliari*, in G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna*, Vol. III, Torino 1833, pp. 221-222. Per Sassari il Costa scrive: "*In ogni Sepolcro, tra la profusione di ceri, dei fiori e dei piatti di grano, viene collocato qualche volta un simulacro ricordante un episodio della Passione di Gesù Cristo o di qualche scena della Bibbia*". In E. COSTA, *Sassari*…, cit., Vol. III, p. 1417. Tutt'oggi nella cappella della Reposizione allestita all'interno della chiesa di S. Antonio Abate di Sassari vengono collocate due statue lignee settecentesche di angeli che recano in mano strumenti della passione ad imitazione di quelle romane scolpite dal Bernini per ponte S. Angelo, probabile opera di fra Antonio Cano (1775-1840).

[613] Nelle leggi sinodali dall'arcivescovo di Oristano Pedro de Alagón y de Cardona (1672-1684) promulgate nel Sinodo del 1680 e pubblicate successivamente nel 1684, si legge chiaramente il divieto di poter allestire, ovunque si voglia, il *Monumento* per il giovedì Santo: «Cap XII, De las Iglesias donde se puede reservar el Sanctissimo Sacramento, y hazer monumento el Jueves Santo. *Por varias decisiones de la Sacra Congregacion de Ritos està declarado, que no se pueda reservar el Santissimo Sacramento de la Eucaristia en Iglesias que no fueren Parhoquiales, Conventos, ò Hospitales sin expressa licencia de la S. Sede Apostolica, y adheriendonos à ellas: Ordenamos, y mandamos, que en ninguna iglesia, ni Oratorio de Cofradia, que no tuviere las calidades sobredichas pueda reservarse el Santissimo Sacramento, no hazer monumento en dia de Jueves Santo, sino es que tuviere expressa licencia de la Sede Apostolica, que en tal caso acudiran con ella en nuestro poder paraque viniendo en buena forma se mande executar».* In *Leyes Sinodales del Arçobispado Arborense estuydas, y promulgadas en la Synodo que en su santa metropolitana Iglesia celebrò el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor Don Pedro de Alagon Arçobispo de Oristan, y sus Uniones en el año 1680*. En Caller en la Empresa del Doct. Don Hylario Galcerin, Por Nicolas Pisà Año 1684, p. 57.

[614] Tra i più antichi riferimenti documentari si sa che il *fuster* Joseph del Petreto il 29 marzo del 1557 ricevette 15 lire per fare il *Sepolcro* del giovedì Santo in Cattedrale a Sassari. Già in quel tempo l'allestimento doveva presentare anche delle decorazioni pittoriche se al pittore Leonardo Scoto venne dato, il 5 marzo del 1579, un acconto sulle 65 lire che gli si doveva per aver fatto il *Sepolcro* della Cattedrale a Sassari. Il *fuster* Bartolomeo Brunetta l'11 gennaio del 1546 ricevette un ducato per aver costruito un *Sepolcro* nella Cattedrale di Sassari. Il *fuster* Marco de Abozi nel 1593 s'impegnò per un compenso di 50 lire a fare il *Sepolcro* per il Lunissanti in Cattedrale a Sassari. Nel 1612, il 26 marzo, il *fuster* de Agostin Angelo Alvise ricevette 60 lire per erigere il *Sepolcro* in Cattedrale. M. P. GAIAS, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel capo di Sassari e Logudoro*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 285-294.
Ancora, ad esempio, il falegname Vincenzo Sasso, di nazionalità siciliana ma abitante nel quartiere di Llapola a Cagliari, s'impegnò, insieme al falegname Salvatore Orpino, in data 2 marzo 1629 a montare nella chiesa di S. Caterina di Cagliari il *Monumento* per la Settimana Santa. La struttura doveva essere simile a quella del disegno che veniva allegato all'atto di commissione, ricoperto poi di carta nera e oro finto, messa dai due falegnami a proprie spese. I committenti, la Confraternita dei Genovesi, avrebbe messo a disposizione il legname per la struttura. Antioco Montalchi il 2 maggio del 1689 ricevette 3 lire e 15 soldi per i disegni del *Monumento* di Quartucciu. Egli dipinse anche i drappi che dovevano adornare il *Monumento* di Maracalagonis, e per questo in data 17 aprile 1699 ricevette 37 lire e 10 soldi. Miguel Pira tra il 1686 e il 1687 ricevette dalla parrocchia di Villasor 15 lire, per i disegni preparatori per il monumento del *Sepolcro* della Settimana Santa. Come accadde anche per gli anni 1688, 1689 e 1690. Giuseppe Peddis ricevette 6 lire e 10 soldi per i disegni del *Monumento* per la Settimana Santa della chiesa di Villasor. Lo stesso Peddis dipinse, nel 1701, i quadri del *Monumento* per la Settimana Santa nella chiesa parrocchiale di Assemini,

tabernacolo mobile in cui dovevano essere collocate le ostie consacrate. I documenti ci informano delle numerose commissioni di quest'oggetto richiesto dai vari centri dell'isola, sia nel XVII che nel XVIII secolo[615]. Possiamo avere un'idea di questi oggetti liturgici dai pochi esempi del XVIII secolo a noi giunti, sia in legno, come quelli delle parrocchiali di Ortacesus e di Suelli [Figg. 145-146]; o in argento, come nel bell'esemplare della chiesa di S. Anna a Cagliari, che sul retro reca la data 1772 con la dedica "*esta obra echa en ano 1772, sieno obrer en cabo me* […] *Phelipe Urchi*" [Fig.147].

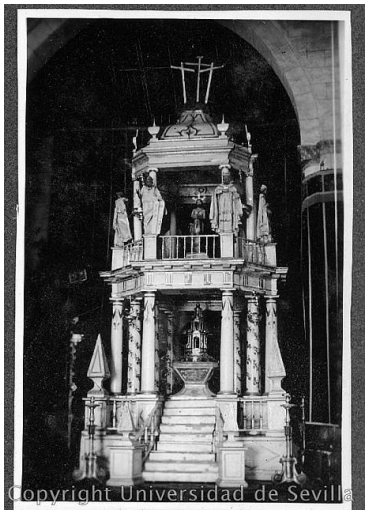

Copyright Universidad de Sevilla

Fig. 142 *Monumento della Settimana Santa della Cattedrale di Siviglia*, prima metà del '900.



Fig. 143 *Progetto per altare "Angeli pacis amare flebant"*, Album Sopron.

ricevendone 1 lira e 5 soldi. Il pittore Giovanni Battista Cabra, insieme al maestro Pietro Cadello ricevette tre lire e dodici soldi per le pitture del *Sepolcro* del giovedì Santo nella parrocchia di Sanluri. Anche il pittore e scultore Angelo Puxeddu venne pagato nel 1661 per aver realizzato il *Monumento* nella parrocchiale di S. Pietro a Pirri. Le notizie sono desunte da: F. VIRDIS, *Artisti e artigiani*…, cit., pp. 84-186.

[615] Ad esempio lo scultore Agostino Carta nel 1666 è pagato con 27 lire dal procuratore della parrocchia di Villagreca per aver realizzato il *repositorio* per la Settimana santa. Lo scultore Bernardo Infante realizza nel 1711 il *repositorio* del Giovedì Santo per la parrocchiale di Armungia. Pietro Giovanni Polla nel 1693 è pagato dalla parrocchiale di Siris per costruire il *Sacrario* della Settimana Santa. F. VIRDIS, *Artisti e artigiani*…, cit., p. 90; p.168; p. 171.



Fig. 144 Gaspar Becerra, *Cristo yacente*, seconda metà del XVI secolo, convento delle Descalzas Reales, Madrid.



Fig. 145 *Repositorio*, legno policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Ortacesus.



Fig. 146 *Repositorio*, legno policromto, seconda metà del XVIII secolo, chiesa del Carmine, Suelli.



Fig. 147 *Repositorio in argento*, Bottega Cagliaritana, 1772, chiesa di S. Anna, Cagliari.



Fig. 148 Giacomo Grandi, *Sepolcro*, 1757, San Damiano di Apugnani (Haute-Corse), Corsica.



Fig. 149 Tommaso Carrega (XVIII secolo), "*Deposzione",* Oratorio di S. Pietro al Paradiso, Imperia-Porto Maurizio.

Tornando alla liturgia del Venerdì Santo, nel rito della Deposizione si voleva celebrare la sepoltura del corpo di Cristo (ostia), sottacendo a quella dicotomia che vedeva seppellire un corpo vivo, e non un corpo morto[616]. Il rito, come dramma sacro, era ufficiato unicamente da sacerdoti ma la funzione nei secoli successivi, a partire già dalla fine del XIV secolo, subì (non da per tutto) ulteriori modifiche con l'introduzione dell'uso di seppellire anche un'immagine del Cristo crocifisso, che doveva avere delle braccia snodabili atte a comporre il "corpo" che doveva essere inserito nel sepolcro. Nell'Officio del monastero di Barking, vicino Londra, del 1370 circa, si legge:

> *«Cum autem Sancta Crux fuerit adorata, sacerdotes de loco predicato Crucem elevantes incipiant antiphonam* Super omnia ligna*, et choro illo subsequente totam concinant, cantrice incipiente. Deferant Crucem ad magnum altare, ibique in specie Ioseph et Nichodemi, de ligno deponentes Ymaginem, vulnera Crucifixi vino abluant et aqua. Dum autem hec fiunt, concinat conventus responsorium* Ecce quomodo moritur iustus*, sacerdote incipiente et cantrice respondente et conventu succinente. Post vulnerum ablucionem cum candelabris et turibulo deferant illam ad Sepulcrum has canentes antiphonas:* In pace in idipsum. *Antiphona* Habitabit. *Antiphona* Caro mea. *Cumque in predictum locum tapetum palleo auriculari quoque et lintheis nitidissimis decenter ornatum illam cum reverencia locaverit, claudat sacerdos Sepulcrum et incipiat responsorum:* Sepulto Domini. *Et tunc abbatissa offerat cereum, qui iugiter ardeat ante Sepulcrum, nec extinguatur donec Ymago in nocte Pasche post Matutinas de Sepulcro cum cereis et thure et processione resumpta, suo reponatur in loco. Hiis itaque gestis, redeat conventus in chorum, et sacerdos in vestiarium»*[617].

---

[616] H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico*…, cit., nota n°4, p. 77.

[617] K. YOUNG, *The drama*…, cit., Vol. I, pp. 164-165. Ancora alla fine del XV secolo nell'*Officio* del monastero di Prüfening (Regesburg), nella Feria VI in Parasceve del 1489 si legge:

> *«Deinde Dominus Abbas et qui Crucem cum eo portat imponunt responsorim* Vadis propiciator*, cum quo cantu fit processio de choro ad monasterium, et precedit primo conventus, deinde ministri, videlicet diaconus et sbdiaconus, post hos duo iuvenes cum candelis, ultimo portitores Crucis; et fit stacio ante altare Sancte Crucis quod antea a custode loco Dominici Sepulchri lintheo magno specialiter ad hoc apto velatum existit.*
> [è descritto il momento dell'Adorazione della croce]
> *Quibus omnibus rite expeditis, singulis rursum genua flectentibus, cantor imponit antiphonam* Super omnia ligna cedrorum*, tractim a choro canendam; qua inchoata, Dominus Abbas et qui cum o Crucem tenuit Ymaginem Crucifixi coram populo de Cruce deponunt, quam Dominus Abbas intra velum ante altare Sancte Crucis protensum in eodem altari vice Dominici Sepulchri preparato ponit et pannis ac lintheis ibidem positis reverenter operit. Crucem vero in qua dicta Ymago pependit custos per ministrum suum ad locum debitum deportati facit.*
> [viene deposta poi anche l'ostia consacrata]
> *Est autem in ipso altari prius per custodem sarcophagum quoddam reliquiarum positum in quod mox ut Dominus Abbas ingreditur reponit capsam cum Corpore Dominico»*. In K. YOUNG, *The drama*…, cit., Vol. I, pp. 157-158.

Ora, la mancanza di un'unica liturgica per tutta la Chiesa occidentale durante il Medioevo aveva portato, come si è visto, ad una diversificazione dei rituali fino a quando con il Concilio di Trento (1544-1563) non si sentì l'esigenza di uniformare la liturgia cattolica, come segno di unità sotto la guida del Pontefice. La pubblicazione del Rituale Romano (1600) permise l'affermazione in ogni luogo della liturgia di Roma, alla quale si affiancarono forme rituali locali, tollerate e controllate dall'autorità dei vescovi diocesani. In questa dimensione di unificazione e di controllo liturgico anche la forma della *Depositio hostie*, sia della sola ostia[618], sia con l'uso dell'immagine scolpita del Cristo con le braccia snodabili atte ad essere "sepolto", vide il suo lento declino in alcune zone, mentre in altre sopravvisse fino al XVIII secolo. Il controllo serrato dell'autorità ecclesiastica delle diverse rappresentazioni d'argomento religioso portò all'eliminazione di tutte le forme ritenute non ortodosse e lo sviluppo di altre, tra cui quella di una nuova forma di "Deposizione". Infatti, la forma rituale che vedeva la deposizione di Cristo nella simbolica deposizione dell'ostia e della croce fu sostituita dalla deposizione scenica del corpo\immagine scolpita di Cristo, in cui confluirono soprattutto nel XVI e XVII secolo elementi teatralizzanti che portarono il rito ad una forma che tuttora sopravvive in molte zone della Sardegna. Per comprenderne lo sviluppo occorre tener presente la portata della spiritualità francescana presente nell'isola, del suo legame con le Confraternite della Santa Croce che localmente erano deputate all'ufficiatura del rito e per il fatto che a Gerusalemme nel XVII secolo si svolgeva il rito della Deposizione analogo a quello tuttora esistente in Sardegna, eseguito proprio dai Francescani, che dal 1333 erano divenuti i custodi dei luoghi sacri della Terra Santa. Nel XVI e XVII secolo la possibilità di rispettare luoghi e tempi dei racconti evangelici, unita alla drammatizzazione propria della liturgia cristiana, permise la rappresentazione nei Luoghi Santi dei diversi momenti della Passione, tra cui quello della Deposizione. La funzione è documentata nella forma diffusa nei territori dell'Europa meridionale, soprattutto legati alla monarchia iberica, nel XVII secolo, proprio nella Basilica del Santo Sepolcro di Gerusalemme il Venerdì Santo, ufficiata dai Francescani. Il padre francescano P. Verniero descrive il rito negli anni 1630-40 nelle sue *Cronache ovvero Annali di Terra Santa*: «*E due cantori,* […] *saliti su in alto, schioderanno conforme al solito il detto Crocifisso, ponendolo in un lenzuolo a ciò preparato, tenuto da altri quattro cantori, restando la Croce nel buco, qual si leverà*

[618] L'utilizzo dell'Eucarestia nei riti del Venerdì Santo, nonostante le reticenze espresse dalla Chiesa di Roma, soprattutto nel XVII secolo, persistette in alcune zone dell'Italia Settentrionale in cui vigeva la liturgia *more veneto*. Il fatto si spiega anche per il profondo radicamento che questi riti avevano nella religiosità della chiesa locale. C. BERNARDI, *Fate agli altri. I teatri della Passione nella diocesi di Brescia*, in *Al servizio del Vangelo. Il cammino storico dell'evangelizzazione a Brescia*, Vol. II *L'età moderna*, Brescia 2007, pp. 299-313.

poi destramente finita la processione. Involto nel lenzuolo, lo porteranno li detti quattro cantori processionalmente nella Pietra dell'Ontione, dicendo anco il Miserere […]*, e ripostolo sulla detta Santa Pietra, il R. P. Guardiano, inginocchiato fra li suoi assistenti, l'ongerà con la mirra e con la polvere d'aloe. È solito farsi di solito un breve sermonetto da un divoto predicatore o in arabo o in franco* […]*. Finito il sermone si porterà quell'Immagine del Figliolo di Dio dentro l'istesso lenzuolo dentro il Santissimo Sepolchro* […]*, e dimoravi ivi divotamente per alcun spatio di tempo, lo riporteranno ancora processionalmente nella nostra chiesa, riponendolo nell'altare maggiore, et ivi sia esposto per tutta la notte»*[619].

Ancora, tale legame con la spiritualità francescana la si ritrova a Milano, dove per il XVII secolo il rito è attestato nella locale chiesa di S. Angelo, officiata dai Francescani[620].

In un memoriale anonimo del XVIII secolo si trovano le indicazione da seguire che prescrivevano l'allestimento, all'interno della chiesa, di un palcoscenico ad imitazione del Monte Calvario su cui vi era issata una croce con il simulacro del Cristo, attorno al quale agivano più di venti religiosi[621].

Un rito simile veniva svolto anche in Spagna, ad esempio nella città di Siviglia di cui si hanno notizie tra la fine del '500 e gli inizi del '600 quando fu proibito dal sinodo del cardinale Fernando Niño de Guervara (1601-1609), nel 1604 [622]. Una proibizione che non dovette eliminare il rito di cui abbiamo una sintentica descrizione ancora nel 1632 nel memoriale dall'abate maggiore dell'Università dei Beneficiati di Siviglia, Alonso Sánchez Gordillo: «*levantaban unas escaleras y las arrimaban a la cruz y los dos de ellos, uno de una parte y otro de otra, subían por ellas, a hacer el Descendimiento del Cuerpo de Cristo Nuestro Señor, que estaba en ella y con la forma conveniente, dando*

---

[619] Citato in C. BERNARDI, *Il tempo sacro: Entierro. Riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola* (a cura di A. CASCETTA, R. CARPANI), Milano 1995, nota n° 54, p. 605.

[620] L'attestazione per il XVII secolo deriva dall'esistenza di un'incisione del 1670, conservata oggi nella Raccolta Bertarelli di Milano, che raffigura il rito con questa didascalia: "*Vero dissegno della funebre funtione che si fa nella S.ta Città di Gierusalemme da PP. Minori Osservanti nella rappresentazione della morte di Cristo…ravvivata annualmente da medesimi Padri nella chiesa di S. Angelo di questà città di Milano".* P. ARRIGONE, A. BERTARELLI, *Rappresentazioni popolari di immagini venerate nelle chiese di Lombardia conservate nella Raccolta delle stampe di Milano*, Milano 1936, n° 51 e tav. II.

[621] *Regole per la deposizione dalla Croce di nostro Signore, nel venerdì Santo, nella chiesa dei Padri Minori Osservanti di S. Angiolo*, (ASM, Religione p.a., c. 953, fasc. 16). Pubblicato in: G. SIGNOROTTO, *Gli esordi della via crucis nel Milanese*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo 1983, pp. 145-158.

[622] «Cap. XXIII. Lo que se ha de guardar en las Processiones de disciplinantes […] *Item mandamos, que en las dichas Processiones, antes de salir, ni despues de aver buelto a las Iglesias, i Monasterios de donde salen, no se hagan la Semana Santa, ni en la mañana de la Resurreccion, representaciones; conviene a saber, andando con la imagen de Nuestra Señora al rededor del claustro, i de los pilares del, buscando su preciso hijo, que le dizen que á resucitado; ni baxádo el Christo de la Cruz, para enterrarle; ni usando en esto, ni en la adoracion de la Cruz el Viernes Sancto, i en los demas officios de la Semana Sancta, demas ceremonias de las que Nuestro muy Sancto Padre, i Señor Clemente Octavo, en el ceremonial nuevo à mandado guardar* […]»; in *Constituciones del Arcobispado de Sevilla hechas i ordenadas por el Illustrissimo i Reverendissimo Señor don Fernando Niño Guevara*..., cit., [s.p.].

golpes a los clavos, ciñendo el cuerpo con toallas curiosas y apropiadas, con mucha devoción y reverencia bajaban el cuerpo benedito y los otros dos que habían quedado abajo lo recibían y llevaban el Santo Cuerpo, y lo ponían en los brazos de la imagen de la Santísima Virgen, y de su compañía…y entre tanto que esta ceremonia se hacía era notable el llanto, rumor y voces de devoción que entre la gente había. Amortajábanle allí los clérigos, con que lo llevaban luego los cofrades desde el lugar del Calvario al Oratorio de su cofradía, el cuerpo e imagen de Cristo en unas andas muy compuestas y aderezadas preciosamente y desde allí se disponía el entierro […]»[623].

Un'altra utile fonte di studio per la comprensione della cerimonia della Deposizione isolana ci viene offerto dalla ricchezza d'informazioni sulla cerimonia del *Devallament* della Cattedrale di Maiorca del XV-XVII secolo. L'esempio della funzione maiorchina è emblematica perché ci permette di comprendere lo sviluppo che portò il dramma liturgico del XV secolo a giungere alla forme teatralizzanti del XVII secolo. Lo studio delle forme teatrali catalane del XV e XVI secolo ha permesso di comprendere quanto radicata fosse la diffusione di questi mezzi rappresentativi del mistero sacro che abbracciavano tutto l'anno liturgico, e che avevano il momento forte nelle celebrazioni della Pasqua e del Natale[624]. Prima che le restrizioni dell'epoca post tridentina divenissero più marcate, le sacre rappresentazioni della Settimana Santa dovevano avere un'estensione che abbracciava l'intera settimana. A questa forma appartiene ad esempio la *Passione de Cervera*, scritta da Baltasar Sansa e Pere Pons nel 1534, che inscenava per ogni giorno della Settimana Santa una rappresentazione drammatica[625]. Nella Cattedrale di Maiorca le fonti del XIV secolo testimoniano l'esistenza per il Venerdì santo di una forma drammatica costituita dal *Planctus* che veniva inscenato da alcuni sacerdoti di fronte

---

[623] ALONSO SÁNCHEZ GORDILLO, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana; con adiciones del canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737* (a cura di J. BERNALES BALLESTEROS), Siviglia 1982, p. 67. Secondo l'Abate era la Confraternita del Santo Entierro, fondata a Siviglia prima del 1579 ad officiare la sera del venerdì Santo la funzione del Discendimento almeno dal 1582. La stessa funzione pare esistesse nella città di Leon già dal 1458, anche se le fonti non parlano chiaramente di Deposizione quanto di cerimonia della sepoltura di Cristo (evidentemente successiva alla Deposizione). J. SÁNCHEZ HERRERO, *La Semana Santa de Sevilla*, Madrid 2003, p. 18. Si veda anche: A. SÁNCHEZ DEL BARRIO, *El rito del Descendimiento en la Villa de Olmedo (Valladolid)*, in «Revista de Folklore», n° 127 (1991), pp. 23-27; F. LABARGA GARCÍA, *Devoción a la Pasión, predicación y cofradías: la función del Descendimiento en la Rioja*, in *Simposium sobre Religiosidad Popular en España*, San Lorenzo del Escorial (Madrid), 1997, Vol. I, pp. 673-691.

[624] J. MASSOT I MUNTANER, *Notes sobre la supervivència del teatre català antic*, in «Estudis Romànics», n° 11 (1962), pp. 49-101. In Catalogna una delle testimonianze scritte più precoci sulle rappresentazioni sacre della Passione è quella della cittadina di Pollença del 1355, che menziona anche il luogo della scena: la piazza del mercato della cittadina.

[625] La domenica delle Palme, al mattino, veniva rappresentato "l'Entrada a Jerusalem"; il lunedì santo "Lo convit de Làtzer". Il giovedì santo si faceva la "Cena" e la "Presa de Crist"; il venerdì santo al mattino si rappresentava la "Morte de Jesús" e dopo il pranzo, la "Rapresentació del Devallar de l'Infern". Il sabato santo, dopo pranzo, il "Plays de Joan i Magdalena i el Davallament de la Creu". J. ROMEU I FIGUERAS, *Els textos dramàtics sobre el davallament de la creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona*, in «Estudis Romànics», n° 11 (1962), pp. 103-132.

all'immagine del Cristo in Croce[626]. Nel secolo successivo l'azione drammatica si sviluppa con l'aggiunta di diversi altri personaggi che ruotando attorno all'immagine scolpita del Cristo in croce, attraverso dialoghi in lingua catalana inscenavano il momento della Deposizione dalla croce. Le fonti del XIV e XV secolo non parlano della funzione della *Depositio hostie*, ma introducono già una funziona sviluppata del rito, dove il protagonista era un'immagine scolpita del Cristo in croce, che si prestava poi alla deposizione. Fu nel XVII secolo che la funzione maiorchina ebbe un totale stravolgimento, riducendosi a rito muto, in cui chierici e attori inscenavano la Deposizione come tutt'oggi avviene in Sardegna. Fu infatti l'arcivescovo di Maiorca Pedro de Alagón y Cardona (1684-1701), originario di Cagliari e già eletto arcivescovo di Oristano di cui resse la diocesi dal 1672 al 1684, quando appunto fu trasferito nell'isola baleare[627], a negare il permesso di rappresentare in Cattedrale, nella Pasqua del 1691, la rappresentazione tradizionale del *Devallament*. Il presule, che in Sardegna aveva promosso anche un Sinodo diocesano in cui però non stabiliva nessun divieto per le cerimonie sarde[628], ritenne che invece la sacra rappresentazione in volgare della Deposizione dalla croce della nuova sede non fosse decorosa per il mistero celebrato. Il divieto dell'arcivescovo si scontrò con il Capitolo canonicale che intendeva difendere le proprie tradizioni liturgiche, elaborando a sua volta un memoriale sulle antiche usanze rituali della Cattedrale, con la raccolta di documenti del XIV-XV e XVII secolo, da inviare alla Curia Romana e al Sovrano, affinché risolvessero la diatriba. Da questa documentazione, oggi conservata nell'Archivio Capitolare della diocesi di Maiorca, in cui

---

[626] La prima fonte sulla funzione del *Devallament de la creu* della Cattedrale di Maiorca è nel *Liber Consuetudinis* del 1349 (Archivio vescovile di Palma de Mallorca), con un'aggiunta del 1463. Un'altra fonte importante fu compilata nel 1511, la cosiddetta *Consueta de sagrestia*, che contiene inoltre varie celebrazioni per tutto l'anno liturgico con le feste più importanti della diocesi. G. LLOMPART, *El davallament de Mallorca, una paraliturgia medieval*, in «Miscel.lània litúrgica catalana», Vol. I (1978), pp. 109-133.

[627] L'arcivescovo di Oristano Pedro de Alagón y Cardona nacque a Cagliari verso il 1631. Studiò diritto canonico divenendo prebendato dell'arcidiocesi cagliaritana fino al 1669, quando Clemente IX lo elevò a vescovo di Ampurias. Resse la diocesi per poco tempo perché già nel 1672 fu nominato arcivescovo di Oristano, carica che resse fino al 1684 quando fu trasferito alla sede di Palma de Mallorca. Già il suo predecessore nella sede arborense, Bernardo Cotoner (1664-1671), di origini maiorchine, era stato traferito alla sede baleare. Anche l'arcivescovo Alfonso de Satomajor originario di Carmona (Siviglia) e generale dell'ordine Mercedario, dopo la sua permanenza ad Oristano (1657-1664) fu trasferito nuovamente in Spagna, nella sede di Barcellona. L'arcivescovo di Cagliari Alfonso Lasso Sedeño fu trasferito nel 1604 a Palma dove morì nel 1607. R. BONU, *Serie cronologica degli Arcivescovi d'Oristano (da documenti editi e inediti)*, Sassari 1959, pp. 109-111. Si conserva il sermone pronunciato nella Cattedrale di Palma per le esequie del de Alagón, in cui si legge che era zio di don José de Castelví y Alagón che fu già Viceré di Mallorca negli anni 1681-1689. RAYMUNDO LLINAS, *Sermon en las exequias del Ilustrissimo Señor D. Pedro de Alagon Arçobisbo Obispo de Mallorca del Consejo de su Magestad, que se celebraron en la Santa Iglesia Catedral á 6 de Mayo 1701*, En Mallorca, por Miguel Capò Impressor, Año 1701. Sull'importate famiglia nobiliare degli Alagon si veda: F. FLORIS, *Feudi e Feudatari in Sardegna*, Vol. II, Cagliari 1996, pp. 528-535.

[628] *Leyes Sinodales del Arçobispado Arborense estuydas, y promulgadas en la Synodo que en su santa metropolitana Iglesia celebrò el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor Don Pedro de Alagon Arçobispo de Oristan, y sus Uniones en el año 1680*. En Caller en la Empresa del Doct. Don Hylario Galcerin, Por Nicolas Pisà, Año 1684.

è allegato anche un disegno esplicativo del mondo in cui veniva allestista la rappresentazione all'interno della Cattedrale [Fig.150].

Lo scontro tra le parti fu risolto infatti, quando il Capitolo decise di trasformare radicalmente la rappresentazione, che da dramma recitato e cantato in lingua volgare divenne una deposizione muta, in cui l'azione scenica dei personaggi si ridusse a gesti semplici e concisi e in cui la Vergine non venne più rappresentata da un figurante ma da un simulacro posto accanto alla croce. La descrizione del nuovo rito del 1691 è la seguente:

> «D*escensus sacrosanti Corporis Domini Nostri Jesu Christi a Cruce*
>
> (Tres Coros de Musica San Juan vestido de diacono con una palma, Joseph, y Nicodemus con las solitas vestiduras)
>
> Saldran todos del coro, y a la mitad del presbiterio se repartirán, y se iran, unos al coro de mano derecha, y otros al Coro de mano izquierda y San Juan se ira al Tablado donde esta la Cruz; en donde se pondrá también una figura de bulto del Nuestra Señora con manto azul. Despues empezaran los músicos a cantar el evangelio de san Juan que disse: *Post haec autem rogavit Pilatum Joseph ab Arimathia eo quod esser discipulus Jesu etc.*
>
> Entre tanto se cantare el dicho evangelio baxaran Joseph y Nicodemus, uno de cada Coro con un tiple cada uno, que les iran siguiendo, y se iran al tablado de la Santa Crus, y acabados los músicos el evangelio, empeçara san Juan el llanto de nuestra Señora *Stabat mater dolorosa* y le continuaran los coros de los músicos y acabado este llanto iran acomodado las escaleras y cantaran los músicos: *Popule meus ett*. Con tres o quatro de los improperios, como están en el Viernes Santo y acabado esto cantaran todos los músicos: *Crucem tuam adoremus etc*.
>
> Despues desto subirán Josep y Nicodemus por las escaleras y cantaran los músicos: *Crux fidelis inter omnes etc*. I después Josep y Nicodemus cantaran todos iuntos el himno *Pange lingua gloriosi lauream certaminis* y respondran los coros de los músicos *Crux fidelis inter omnes* e iran alternando lo demás que se sigue, conforme se lee en el missal.
>
> Acabado el desclavamiento se podrá Christo Señor Nuestro sobre un altar que estará dispuesto al pie de la Cruz delante de Nuestra Señora y cantaran los músicos con el primer coro el motete: *O vos omnes qui transitis per viam etc*
> Acabado este motete cantaran cuatro músicos otro motetet *Doleo super te filii mihi Jesu etc*. I acabado este se cantara otro *Ploremus omnes*. Que todos son composición Romana muy buena y devota y se concluirá con el cicho descenso con las últimas clausulas el Evangelio de San Juan con que se empeço que dices *Erat autem in loco ubi crucifixus*» [629].

[629] Archivio Capitolare Diocesi di Palma de Mallorca, CPS 32 n° 21 doc.15804/25. Il testo è pubblicato in C. MENZEL SANSÓ, *The surviving of a medieval play through the manuscript sources: The descent from de cross in the Cathedral of Mallorca*, in [www.uni-giessen.de], quale contributo alla giornata di studio della *Société internationale pour l'étude du théâtre médiéval*, Gissen (Germania), 19- 24 luglio 2010.

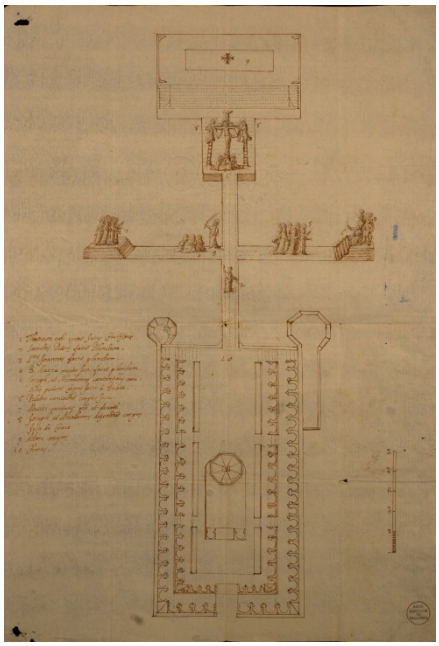


Fig. 150 Immagine illustrativa del rito del Devallament all'interno della Cattedrale di Palma de Mallorca contenuta nella documentazione presentata dal Capitolo della Cattedrale al Sovrano, Filippo IV e alla Curia Romana.

La forma della Deposizione elaborata nel 1691 ottenne il permesso dell'arcivescovo de Alagón potendosi rappresentare nella chiesa Cattedrale. È possibile che il vescovo sardo conoscesse bene le forme rituali della Deposizione in Sardegna, forse già mute e prive di recitativi, e che a Mallorca trovasse indecoroso l'uso del volgare e di una scenificazione troppo teatrale, decidendo quindi di abolire il rito?

Per la nostra isola le prime notizie riguardo allo svolgimento del rito della Deposizione si hanno alla fine del XV secolo, anche se parche di particolari. Il 5 agosto del 1582 l'arcivescovo di Sassari Alfonso de Lorca (1576-1604), scrivendo al cardinale Farnese per chiedere l'aggregazione della confraternita della S. Croce di Sassari all'Arciconfraternita del Gonfalone di Roma (ottenuta nell'anno successivo, 1583) ne descrive l'associazione e le pie pratiche devozionali, tra cui anche quella della Deposizione: «*nella prima domenica del mese usciono con processione et statione per le chiese della città et extra muros d'essa e si battono et il giovedì santo fanno la medesima processione et statione et battendosi generalmente fanno lo schiodamento della croce nella chiesa metropolitana di Sassari*»[630]. Nel 1624 sempre a Sassari, il vescovo Giacomo Passamar (1622-1644) nella sua relazione triennale alla Santa Sede descrive anche le pie pratiche delle associazioni cittadine tra cui quella della confraternita della S. Croce, offrendoci una sintetica ma importante descrizione del rito della Deposizione[631]. L'altra fonte documentale arriva da Alghero quando il vescovo Agustín Clavería Sants (1644-1652) scrivendo la sua

[630] A. VIRDIS, *Sos Battúdos. Movimenti religiosi penitenziali in Logudoro*, Sassari 1997, p. 31.

[631] In A. VIRDIS, *Rapporti sull'Associazionismo cristiano nell'Arcidiocesi di Sassari secondo le relazioni triennali dei Vescovi della Sardegna*, in *Iuventuti docendae ac educandae. Per gli ottant'anni della Facoltà Teologica della Sardegna* (a cura di T. CABIZZOSU, L. ARMANDO), Cagliari 2007, pp. 133-195. Già pubblicato in italiano in un precedente volume dello stesso autore (*Battudos*…, cit., p. 32): «*Il Venerdì della Settimana Santa viene predicata la Passione di N.S. Gesù Cristo. Dopo il sermone viene innalzata l'effigie di N. S. Gesù Cristo Crocifisso, a somiglianza di colui che fu innalzato sul Calvario per noi. Verso sera, dopo l'ufficio, la Confraternita dei Disciplinati, al completo, si appresta a deporlo dalla croce, recando all'uopo un feretro: con grande abbondanza di luci, coloro che rappresentano Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, con alcuni associati, salgono le scale, armati di martello e di forcipi, estraggono i chiodi, depongono il Crocifisso dal legno, e lo compongono nel feretro, mentre la schola canta il Miserere e altre lamentazioni. A tale spettacolo il popolo, che accorre numerosissimo, è come colto da emozione profonda. Si tratta di uno degli spettacoli più adatti per far crescere la devozione dei fedeli e la conversione dei peccatori*».

relazione ad Limina del 1649 descrive la cerimonia che il Venerdì santo si era soliti celebrare nella sua chiesa Cattedrale:

> «[…] *feria sexta Majoris Hebdomadae summo mane predicatur passio Domini Nostri Jesu Christi crucifixi et ad vesperam, post officium, accedit confraternitas sub invocatione Beatae Mariae Virginis de Misericordia ad deponendum crucifixum coram altari maiori, quorum aliqui qui representant Nicodemum et Josephum ab Arimatia, cum aliquibus sociis, scalas ascendentes cum malleis et forcibus, extractis clavis deponunt crucifixum de ligno, et compunt in feretro cum magna luminum copia, interim cantur psalmus Miserere et aliae lamentiones ac moteta; concurrunt illuc frequentissimo populo cum magna devotione*»[632].

La deposizione isolana del XVII secolo appare, da queste fonti, alquanto semplice nella sua rappresentazione scenica. Ciò che afferma il Passamar per Sassari agli inizi del '600 (1625) lo si ritrova pressocché identico anche ad Alghero alla metà dello stesso secolo. Il rito veniva gestito in ambedue i casi da una confraternita che si recava nella Cattedrale dove avveniva il rito. Esso prevedeva lo schiodamento dell'immagine lignea del Crocifisso (*crucifixum de ligno*) da parte di due attori che rappresentavano Giuseppe d'Arimatea e Nicondemo, a quanto sembra senza nessuna forma di recitativo. Veniva invece data importanza al canto con l'esecuzione del *Miserere* e di altre lementazioni (*alios lamentationis mottette*), e alla predicazione. L'elemento teatralizzante era assicurato anche dall'uso di particolari indumenti scenici, con barbe e cappelli che venivano indossati da chi inscenava Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, come emerge dall'inventario dei vari oggetti della sagrestia dell'oratorio della S. Croce di Sassari agli inizi del XVIII secolo[633].

La simbiosi di questi tre elementi (immagine scolpita, canto[634] e parola predicata) dovette essere fondante in ogni cerimonia della Deposizione isolana, come è attestato anche per il piccolo centro di Torralba (Ss), dove si è conservato il libro delle Costituzioni della locale confraternita della Santa Croce (*Libberu de sas costituciones ed Cappitulos qui deven observare totu sos confrades, et consorres de sa Regula de sos Disciplinantes de Sancta*

---

[632] ASV, Sacra Congregazione del Concilio, *Relationes ad limina Apostolorum. Algaren*, 30, c. 52r, pubblicato in A. SERRA, *Los Germans blancs*…, cit., p. 28.

[633] «[…] *que sierven por la funcion del descendimiento, una tramassetta de raso verde que sierve para el feretro, trabajada a tachonetes, quatro barbas, una sabana blanca de tela fina, tres martillos, y tres tenasas*» Citato in A. VIRIDIS, *Sos Battudos*…, cit., nota 44, p. 67.

[634] I. MACCHIARELLA, *Sulle origini della polifonia confraternale in Sardegna: con un appendice sul repertorio di Santu Lussurgiu in collaborazione con Mario Corona*, in «Archivio di Etnografia. Rivista del Dipartimento di scienze storiche, linguistiche e antropologiche», Vol. I, n° 1 (2006), pp. 27-50.

Rugue de Turalba). Il testo copiato nel 1762 da uno del XVII secolo (a sua volta copiato da uno ancora più antico) riporta, oltre alle regole a cui ogni confratello doveva adeguarsi, anche una serie di testi destinati alle diverse cerimonie tra cui le *Coplas qui si deven cantare sa quenabura Santa, cun bogue lastimosa in Santa Ruge pustis de su interru et sermone, pro sa soledade de Maria cum meda devoçione*[635].

Il testo poetico doveva essere cantato il Venerdì santo successivamente alla "sepoltura", cioè alla processione del Cristo morto, a conclusione della cerimonia della Deposizione, e dopo l'ascolto del sermone in onore del dolore della Vergine Maria. La ritualità teatralizzante del '600, anche in Sardegna, portò ad una sintesi perfetta tra la liturgia cattolica e l'esigenza di una devozione popolare che voleva, attraverso l'immagine sacra e la musica, rivivere in totale coinvolgimento emotivo il mistero della passione-morte di Cristo, aiutati in questo dalle parole del sacerdote che ne chiariva il significato attraverso il sermone. Il momento della predicazione dovette essere alquanto importante nella funzione comunicativa del rito della Deposizione, poiché gli attori, evidentemente muti, non potevano comunicare attraverso la voce con il popolo, ma era il sacerdote che dall'alto del pulpito guidava i personaggi nelle loro azioni dandone un senso al fedele\spettatore, come appare nel dipinto ad olio di un anonimo pittore iberico conservato nel monastero delle Agostiniane della cittadina di Medina del Campo del 1722 [Fig.151]. L'immagine è una vera e propria fonte storica della cerimonia, non una rappresentazione generica del rito ma la cronaca dipinta di quello che veniva officiato nel convento delle Agostiniane di Medina del Campo, il Venerdì santo al principio del XVIII secolo, come si legge nella didascalia della parte bassa della tela che recita: "*Este quadro mando pintar Franz.co Bueno y Rosa Gomez su muger por tener devocion con este sancto paso que se egecuta el viernes sancto en el convento de san Agustin desta villa de Medina del Campo. Anno de 1722*"[636]. Il centro della scena è dominato dalla croce su cui è appeso il Cristo. Su di essa due diaconi si adoperano allo schiodamento, mentre sul lato sinistro il predicatore dal pulpito gli guida. Sulla destra invece, un altro sacerdote in piviale offre, forse un chiodo, all'immagine dell'Addolorata, accanto alla quale è già disposto il feretro che accoglierà il simulacro del Cristo per la processione\sepoltura.

[635] A. VIRDIS, *Sos Battudos*…, cit., pp. 162-165.
[636] A. SÁNCHEZ DEL BARRIO, *La función del esenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes*, in «Revista de Folklore», n° 187 (1996), pp. 20-25.



Fig. 151 *Descendimiento de la cruz*, olio su tela, 1722, Monastero delle Agostiniane, Medina del Campo.

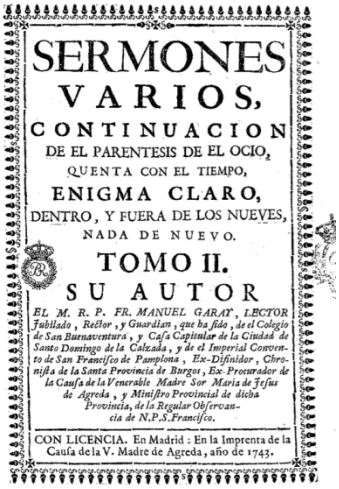

SERMONES
VARIOS,
CONTINUACION
DE EL PARENTESIS DE EL OCIO,
QUENTA CON EL TIEMPO,
ENIGMA CLARO,
DENTRO, Y FUERA DE LOS NUEVES,
NADA DE NUEVO.
TOMO II.
SU AUTOR
EL M. R. P. FR. MANUEL GARAY, LECTOR Jubilado, Rector, y Guardian, que ha sido, de el Colegio de San Buenaventura, y Casa Capitular de la Ciudad de Santo Domingo de la Calzada, y de el Imperial Convento de San Francisco de Pamplona, Ex-Difinidor, Chronista de la Santa Provincia de Burgos, Ex-Procurador de la Causa de la Venerable Madre Sor Maria de Jesus de Agreda, y Ministro Provincial de dicha Provincia, de la Regular Observancia de N.P.S.Francisco.
CON LICENCIA. En Madrid: En la Imprenta de la Causa de la V. Madre de Agreda, año de 1743.

Fig. 152 Manuel Garay, *Sermones Varios* […], Madrid, 1743.

La forza comunicativa del sermone della Deposizione la si può comprendere leggendo proprio uno di questi testi, come quello scritto dal padre osservante Manuel Garay del convento della cittadina di San Domingo de la Calzada (provincia de la Rjoca) nel 1743[637]. Il testo, contenuto nella sua opera più ampia *Sermones varios*, è interessante perché presenta le rubriche esplicative del momento in cui quelle parole dovevano essere accompagnate dai gesti degli attori. La predica viene introdotto dall'esegesi di Giole 3, 13-14 "*Mittete falces quoniam maturavit messis, venite et discendite qui plenum est torcular*", sulla scia di una serie di altri versetti sacri sulla figura del Cristo sofferente letti alla luce di Isaia 63, 3[638]:

> «[…] *26.* Venite, descendite: quia plenum est torcular.
>
> *El lagar de la Cruz yà està lleno de tormentos:* Plenum est torcular. *Mi hijo le ha pisado solo:* Torcular calvavi solus. *Miradele yà racimo exprimido, por tantas heridas desangrado. Nada le ha faltado de padecer, todo lo ha consumado en el penar:* Venite, et descendite. *Venid, y pues, y baxadmele de la Cruz».*

[637] Sermon XVIII *Del descendimiento, predicado en la Parroquial de Santa Maria de la ciudad de Viana, cabeza del Principado de el Reyno de Navarra*, in MANUEL GARAY, *Sermones varios continuación de el Parentesis de el ocio: quenta con el tiempo, enigma claro, dentro y fuera de los nueves, nada de nuevo*, Tomo II, Madrid (en la imprenta de la causa de la V. Madre de Ágreda), 1743, pp. 313-317. La prima edizione dell'opera venne stampata a Pamplona nel 1740, per i tipi della vedova di Alfonso Burguete. F. AGUILAR PIÑAL, *Bibliografia de autores españoles del siglo XVIII*, Tomo IV, Madrid 1981, p. 60.

[638] Il predicatore introduce il momento della deposizione riflettendo sulla figura dell'uva che ormai matura dev'essere tagliata dalla vite e pigiata nel tino. Il rimando è quindi al versetto di Isaia 63, 3 "*Torcular calcavi solus et gentibus non est vir mecum, calvavi eos in furore meo et conculcavi eos in ira mea et aspersus est sanguinis eorum super vestimenta mea et omnia indumenta mea inquivanvi*".

Rivolgendosi poi direttametne alla Vergine, sicuramente presente come scultura, presenta l'ingresso in scena degli attori che rappresentano Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, portando con sé le scale da poggiare sulla cocre come spiegato dalla rubrica.

> «*Si Señora: Sossigue el mar de vuestra pena, que yà vienen aquiellos Varones nobles, y robustos, que han de hacer baxar al Rey, para colocarle en vuestro brazos, como mejor Solio Real:* Assumpsit, etc. [Arrìman las escals] *Yà vienen los Varones escogidos por la Divina Providencia, Joseph, y Nicodemus, con escalas, y todo lo necessario, para baxar de la Cruz su Santissimo Cuerpo. Caminad, Varones justos, arrimad con veneracion las escalas, por donde aveis de subir, para poderle baxar».*

Riflettendo sull'immagine della scala che univa la terra al cielo vista nel sogno da Giacobbe, dove gli angeli salivano e scendevano dal Paradiso (Gn 28, 10-21), qui il predicatore chiarisce che gli attori (Giuseppe e Nicodemo) sono uomini e non angeli, e sono sacerdoti. Il particolare è interesante perchè ci informa indirettamente che a personificare Giuseppe e Nicodemo non erano due laici, ma due sacerdoti come appare anche nel dipinto delle Agostiniane di Medina del Campo, e non componenti delle locali confraternite come appare dalle fonti sarde del XVII secolo.

> «*O Dios inmenso! Aqui es donde mas necessito vuestro auxilio, y amparo. Yà veo, Dios mio, la Escala, que viò Jacov, imagen de la Santissima Cruz, y en lo alto de ella por la parte que toca al Cielo, al dulce Crucificado:* Dominum innixum scale, Dominus in cruce pendens. *Alli assistian Angeles, y aqui, aun que Sacerdotes, son hombres los que ha de assistir a baxar aquel fructo e las almas, deshecho à tormentos, para colocarlo en el doloroso Solio, y regazo de tan afligida Madre».*

La serie degli atti successivi ripete lo schema del rito praticato ancora oggi in Sardegna. Per prima cosa Giuseppe e Nicodemo chiedono il permesso di poter deporre il corpo di Gesù alla Madre, prostandosi davanti a lei (come specificato dalla rubrica). In questo sermone il predicatore, attraverso l'uso della prosopopea, fa parlare direttamente la Vergine che rivolgendosi ai due attori e al popolo ne da il permesso e ne assicura la benedizione.

«*En tan tierno, como mysterioso passo, es precioso pedir lincencia y tomar la benedicion à Maria Santissima* [Toman la benedicion à Maria Santissima]. *Postrados à sus plantas, a decidla estas voces: Benedita entre las mugeres, y aora la mas atribulada, dadnos vuestra santa benedicion, y licencia para baxar de quel sangriento Leño à vuestro Santissimo Hijo. O piedad la vuestra!* [digo en ombre de Maria]. *O misericorda, digna de mil benediciones, y premios de eterna gloria!* Benedici vos à Domino, qui fecisti misericordiam hanc cum Domino vostro. *Benditos seis de mi Hijo Santissimo los que execlitais con el esta misericordia. El os pague tanto beneficio, y fineza. De su mano recibais la benedicion de accion tan piadosa. De mi parte os doy mi benedicion, y licencia. Baxando de la Cruz a mis brazos el fructo de mis Entrañas».*

Seguono poi le azioni sceniche con le quali viene tolto prima il *titulus crucis*, poi la corona di spine e infine i chiodi. Su tutti il predicotore ne compie una riflessione, richiamando passi biblici e contemplando il significato avuto nella Passione, presentadoli per ultimo alla Vergine.

«*Quita del rotulo* [quitan el rotulo de la Cruz] *Este es el que le pusieron por mofa, y escarnio, siendo assi, que con el bortò (?) el decreto, que estaba dado contra todo el linage humano:* Delens, quod adversum nos erat Chirographum decreti, quod erat contrarium nobis. *Entregad esse rotulo à la dolorosa Madre, que aunque bañada de lagrimas, dando triste ayes, explicarà los cifrados caracteres: I.N.R. I. O dulcissimo Jesus, Hijo del Eterno Padre, y mio! Nazareno sois y Rey de los Judios*: Jesus Nazarenus, Rex Judeorum. *Jesus, que quiere decir Salvador,* Jesus Salvator. *Nazareno, que quiere decis florido:* Nazarenus, id est, floridus. *O què significacion tan propria! Flor es Jesus de los campos, y azucena de los valles, y nunca mas fragante que quando las espinas de los tormentos fueron cansa de tantas penas. Rey es de los Judios; y aunque por mofa se lo pusieron, es su legitimo Rey, por descendiente de David. O Dios despreciado! O ingrato, y ciego Pueblo! Atiende, Pueblo devoto, y Christiano, la cifra que encierra el rotulo*: Injuriarum non recordabor in aeternum. *De las injurias no me acordarè por todas las eternidades; porque soy Dios de micericordia, perdonando à mis enemgios. Lleguen pidiendo el perdon todos, etc.* (Segun el Orador gustàre estenderse, assi en este, come en los demas passos). [Quitan la Corona] *Atended, almas, lo que dice Maria Santissima al poner en sus manos una Corona de penas, en la que es*

Corona de Espinas. O Carona de todas las Coronas, y Cabeza de la Iglesia! O Corona del que es gloria, y corona de los hombres! O espinassantas, que entrando por la cabeza de mi Santissimo Hijo, aveis llegado à lastimar mi conrazon! Espinas, que acostumbrais à lastimar los pies, quien os ha subido a taladrar la cabeza de mi Esposo? O juncos criados en el agua de Mar, aora regados con la sangre del Cordero innocente! Sed para mi Corona de penas, siendo rosa entre las espinas. Suspended, Señora, vuestro llanto, entre tanto, que contempla mi auditorio el fruto, que ha producido la tierra maldita: Spinas et tribulos germinavit tibi. *Para ti Señora, en esta ocasion: Tibi, son las espinas, que han taladrado à vuestro Hijo Santissimo las fienes.\\ Suspended los ayes, y aplicad el oido à los recios golpes, que da el martillo sobre los yerros de nuestros pecados, que en mans, y pies calvaron en la Cruz à nuestro Redentor. Advertid, piadosos Varones, como repetis los golpes sobre los duros clavos, por no rasgar de nuevo à Maria las entrañas. Presas estan con ellos aquellas manos, que el Artefice Divino fabricò à torno:* Manus ejus tornatiles, et aureae plenae byacintis. *Meditad el oro, atravessado con hierro en manos tan liberales, que por injurias retornan favores, y beneficios medicinales.* [Quitanse los clavos] *Da del colpe primero en el calvo, que atraviessa la derecha mano. Meditad con San Bernardo, que el clavo clama:* Clamat calvus. *Clavo es de la mano derecha, de quien dice David tiene el Hijo de Dios riquezas inestimables para todos sus escogidos*: Delectationes in dextera ejus usque in finem. *Llegad con confianza, que la mano tiene abierta, para favorecer à todos con su misericordia. No aguardeis su quite el calvo de la siniestra, donde estàn representados los rigores de justicia. Baxad con la confideracion al clavo de los pies, y oìrèis còmo clama: Clamat clavus. Los pies han venido à parar clavados en una Cruz, en pago de los buenos passos, qui diò toda su vida por neustra Redencion. O duros clavos! O clavos dichosos, pues aveis merecido sustentar al que sustenta los Cielos! De vosotros ha estado pendiente el peso de la Divina Justicia, y à favor de el contrapeso de los pecados del Mundo la Divina misericordia. Clavadme a mi el corazon, dice Maria, para que, yo muera tambien crucificada».*

L'ultimo momento, quello più intenso, vede la deposizione della scultura del Cristo, presentato poi alla Madre che ne piange il corpo, invitando il fedele a viere con lei quel momento per bocca delle parole del predicatore.

[Baxan el Crucifixo] *Dexas, Señora, los clavos, y bolved à la Santissima Cruz los ojos. Mirad baxar en los brazos de piedad santa al que subiò à la Cruz. Oìd, piadosos Varones, lo que os dice la Reyna de los Cielos. No me priveis de tener en mis brazos à mi Hijo difunto, pues los hombres me le quitaron, quando vivo. Dadmele à mi, y le aplicarè à mis pechos, para regarle con lagrimas.\\ Atended, almas compassivas, como Maria Santissima de lo que atiende, y mira en el Divino Cadaver de su Hijo, hace una Divina anatomìa de tan sagrado y desfigurado Cuerpo. O vida muerta! Dice. O lumbre de mis ojos obscurecido! O Sol de mi vida eclypsado! O Rosa de el Paraìso! Quien marchitò tu color encarnado? O piadosos ojos, que con tanta gracia, y misericordia mirabais à los pecadores! Quien aora os tiene eclypsados? O boca llena de mil gracias, de donde tanta suavidad de doctrina ha procedido! Quien os dio hiel, y vinagre? O manos, que fabricaron los Cielos, y fueron tan liberales en facer beneficio! Quien tan impiamente os ha rasgado con hierros? O pies Santissimo! En què han venido à parar tantos mysteriosos passos! O pecho Divino! Quien te ha abierto? Una lanza cruèl. Pero tan grande herida solo pudo abrirla el amor por la Redencion humana. O diciosa puerta para entrar en la gloria! O ventana de la Arca de el Noè Divino, donde en el mayor diluvio sierve para salvarse todo el linage humano! Suspended, Señora, tan justo, como debido sentimiento, y entregad à vuestro Hijo, para conducirle al Sepulcro, à cuyo acompañamiento ofrecen todos raudales de lagrimas, llorando sus pecados, y diciendo de corazon contritos: Señor mio Jesu Christo. Amen. Amen».*

La parola predicata dava quindi un senso ai gesti dei personaggi e indirizzava il fedele alla contemplazione dei diversi gesti compiuti sull'immagine scolpita di Cristo, la cui funzione veniva quasi a travalicare il senso di oggetto-scolpito, per arrivare a quello di una teofania.

La stessa struttura del testo del padre Garay la si ritrova nel sermone del domenicano sardo Juan de Aragon, del 1632. Dopo aver ottenuto il permesso dalla Vergine di poter deporre il Corpo di Cristo, il predicatore invita i due personaggi di Giuseppe e Nicodemo di accostarsi alla croce, inginocchiati le fanno la riverenza:

«Ganada la licencia, Ioseph noble, y Nicodemus letrado, procura escalera, y savana limpia, y preciosos unguentos. Salen de Ierusalem guiados al Calvario por la senda, que la sangre descrubia. Que de vezes se apartarian del camino por no

pisar la sangre Real, y quantas podemos entender besarian la que en el suelo estava.

Mira Ioseph donde entrais no veis la zarca (riferito alla croce) *donde hablò Dios a Moysen, que sin quemarse la Divinidad, arde la humanidad con el fuego de sus dolores, que ahora se acaba de apagar con la muerte? no veis todo esse cuerpo abrasado donde nos habla Dios lo que a Moysen, que viendo la aflicion de su pueblo descendio hasta morir en la Cruz para librarlo de Faraon? Como osais entrar calzado Iosepf?»*

Saliti sulla croce avvolgono il corpo con un bianco telo, assicurandolo al legno. Tolgono la corona di spine e i chiodi, che baciati vengono poi presentati alla Vergine; infine il Cristo viene schiodato e deposto davanti alla Madre, fino al momento della processione\sepoltura.

«Suben Ioseph, y Nicodemus a lo alto de la Cruz, donde avia legiones de Angeles, que querian llevar al Cielo, el cuerpo, sino que en su testamento se dio a los hombres, hecha una toalla medio del cuerpo, y temblando el Santo Ioseph, comienza a desdoblar las puntas de los clavos, que alli fixaron nuestros pecados, el otro le quita la Tiara al Sumo Pontifice, la Corona de espinas, que aunque no tenian redobladas las puntas, pero bien hincadas por aquella cabeza de gloria. Sacaron primero el clavo de la mano derecha, y besandole por aver enclavado tanto el amor de Dios con el de los hombres, quitaron luego el de la izquierda, cuyos golpe hazien eco en el corazon de la Madre. Desclavados los brazos se caen descoyuntados, los arriva se turban con lagrimas al coger el fructo, los de abaxo con las mismas lo piden, San Iuan pide los clavos, las Marias la corona, la Magdalena da priessa, que desclaven los pies, y sustentando uno con la toalla el cuerpo, baxò el otro a desclavarlos, besando aquel calvo, que tanto juntò, y hermanò, el rigor de la justicia con la suavidad de la misericordia, paraque diga David Misericordiam, et iuditium cantabo tibi Domine*. Baxan el Santo cuerpo, y todos a baxo levantan los brazos para recibirlo. Abrazase por los pies la Magdalena, y los demas ayudan con tiernos suspiros, que el campo entristecen. Llevando a su Madre, que lo pariò, paraque lo reconozca y dizenle ea Señora paciencia, que el hijo que pediades vivo, la Synagoga pleyteò que se dividiera con la muerte por aver faltado Salomon de Israel, que hiziera justicia. Ai sin se le arrancò el alma, y la dio al Padre, que la criò, veis ay la otra mitad, que es el*

cuerpo, que vos dites»[639].

Momento conclusivo del rito era appunto la rappresentazione della "sepoltura" di Cristo, che schiodato dalla croce, per la particolarità di avere delle braccia mobili, veniva composto in una sorta di feretro per essere portato in processione. Solitamente anche questo momento doveva essere accompagnato da una predica, prima dopo o durante la funzione. Il padre Baltasar Paez scrive il suo *Sermon del Entierro de Christo Nuestro Señor* (1633), che venne declamato "*en esta procession que vistes entrar por la Iglesia, trahian sacerdotes la imagen del Señor muerto sobre sus ombros, para ser visto de todos, y muover vuestra devocion, y afecto con tal devoción*". Il momento viene descritto come un vero e proprio rito funebre, con tutta la scena propria che queste funzioni avevano nel XVII secolo[640]. A Milano una delle funzioni più importanti della Settimana Santa nel XVII secolo era proprio quella della processione dell'*Entierro*. Istituita nel 1633 presso la chiesa gesuitica di San Fedele rappresentava il momento culmine di tutte le cerimonie della Settimana, quando l'immagine del Cristo morto veniva solennemente portato in processione per tutta la città, assieme al simulacro della *Virgen de la Soledad*. La matrice iberica di questo rituale, che si ritrova già in Spagna agli inizi del XVII secolo, quale parte integrante della scenificazione dei diversi momenti della Passione, o *pasos*, tra cui appunto quello che rappresentava "*el traslado al Sepulcro*". A Milano a gestire il rito era la pontentissima *Congregazione del SS.mo Entierro*, una confraternita formata unicamente da nobili italiani e iberici. Il rito acquistò un particolare aspetto teatralizzante perché, a differenza delle altre processioni della Settimana Santa, non aveva un carattere penitenziale (che avrebbe impegnato chi sfilava ad avere il volto coperto), ma la forma di un vero seppellimento barocco, in cui tutta la nobiltà partecipava come rappresentante del proprio ceto sociale e della propria grandezza al funerale dell'unico vero Re[641]. Anche nella Sardegna del XVII secolo veniva data grande importanza alla processione del Cristo morto. Ad esempio a Sassari, al termine della funzione del Discendimento che venne ufficiato nella Cattedrale di S. Nicola almeno fino al 1765, l'intero Capitolo Turritano aveva l'obbligo di partecipare alla solenne processione, sin dal 1634, quando a tal scopo

[639] JUAN DE ARAGON, *Sermon para la Soledad de la Virgen Maria Señora Nuestra de el P. F. Ioan de Aragon Predicador general, de la Orden de Predicadores, en el Convento de Santo Domingo de Caller*, Cagliari 1632, p. 29.

[640] «*y porque no nos hallamos presentes a este entierro, para consuelo de esta armangura y testimonio de nuestra gratification y estamos aqui presentes y con esta procession solenizamos la memoria desta sepultura*». BALTASAR PAEZ, *Sermon del Entierro de Christo Nuestro Señor*, In *Sermones de la Semana Santa, predicados por el dotor fra Baldasar Paez, predicador de su Magestad, y Padre de Provincia de la Orden de la Santissima Trinidad*, Valencia 1633, p. 319.

[641] C. BERNARDI, *Il tempo sacro: Entierro*…, cit., p. 609-620; A DALLAJ, *Le processioni a Milano nella Controriforma*, in «Studi Storici», Vol. XXIII, n°1 (1982), pp. 167-183.

fu donata al Capitolo una casa dal nobile don Francesco de Castelví, a nome della confraternita della S. Croce. Nel documento notarile in cui le parti prendono il suddetto accordo viene anche definito l'itinerario della processione, che dalla Cattedrale doveva concludersi nell'oratorio della S. Croce, dove avveniva la "sepoltura" del simulacro[642]. Così avveniva anche ad Alghero, dove alla processione del Cristo morto dovevano partecipare i Consiglieri civici e il Capitolo della Cattedrale (6 canonici e 4 beneficiati), in vesti corali e con torce accese in mano[643].

La funzione dell'*Entierro* promosse la diffusione in Spagna delle sculture lignee del Cristo deposto. Ebbe questa specializzazione lo scultore castigliano Gregorio Fernandez (1576-1636) che nelle sue numerose opere di tale soggetto non fece che ripetere un modello in cui gli elementi accessori (occhi di vetro, denti di avorio, unghie di osso) rendevano ancora più impressionante e vicino alla realtà quel legno intagliato. La stessa disposizione del corpo acquistò una forma standar con il braccio destro disteso, e quello sinistro poggiato sul ventre; ciò si ripete anche in altre sculture del *Cristo deposto* come quello attribuito allo scultore Juan Sánchez Barba [Fig.155], dell'inizio del XVII secolo (chiesa della Vergine del Carmine, Madrid)[644]. In ambito italiano troviamo la medesima disposizione nel *Cristo deposto* scolpito da Michele Perrone, destinato però sempre alla Spagna (Real Monasteiro de la Encarnación, Madrid), firmato e datato 1690[645], e ancora l'intenso *Cristo deposto* di Nicola de Mari, datato 1699[646] (chiesa di S. Antonio Abate, Agnone) e al principio del XVIII secolo il *Cristo deposto* di Procida, opera di Carmine Lantriceni (documentato dal 1724 al 1741) del 1728[647]. In Sardegna si hanno pochi esempi d'immagini scolpite del Cristo deposto se non in poche sculture databili alla fine del XV inizi del XVI secolo come quello della chiesa di S. Benedetto di Cagliari

[642] A. VIRDIS, *Sos Battudos*…, cit, nota 45 p. 68.
[643] A SERRA, *Los Germans blancs*…, cit., pp. 36-43.
[644] J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia*, in «Anales de Historia de Arte», n° 1 (1989), pp. 197-208; J. J. BLANCO MOZO, *Juan Sánchez Barba (1602-1673) escultor*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», n° 5 (2003), pp. 79-98; E. Á. COTILLO TORREJÓN, *Sobre ocho esculturas inéditas de Juan Sánchez Barba*, in «Espacio, Tiempo y Forma», Serie VII, Historia del Arte, Tomo 20-21 (2007-2008), pp. 113-132.
[645] I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea*…, cit., pp. 160-162; M. M. ESTELLA, *La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión*, in *La scultura meridionale in età moderna*…, cit., pp. 93-110; R. A. MORAL, *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età barocca: presenza e influsso*, in *Scultere d'età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna* (a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO), Roma 2007, pp. 75-86.
[646] D. CATALANO, *Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)*, in *La scultura meridionale in età moderna*…, cit., pp. 221-244.
[647] T. FITTIPALDI, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, p. 40; L. GAETA, scheda n° 70, *Santi Filippo e Giacomo, attribuito a Carbine Lantriceni*, in R. CASCIARO, A. CASSIANO (a cura di), *Scultere d'età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*, Roma 2007, pp. 306-307; F. GIACONELLA, voce *Carmine Lantriceni*, in *Splendori del barocco defilato: arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento* (a cura di E. ACANFORA), Firenze 2009, pp. 280-281. Secondo lo Spano (*Guida*…, cit., p. 174), nella chiesa di S. Francesco di Cagliari era conservato un San Vito che recava sulla pedana l'iscrizione "*Carmine Lantriscine sculpsit Neapoli 1740*", oggi non più esistente. M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 268.

[Fig.153] o quello della chiesa di S. Francesco ad Alghero [Fig.154], che presentano nella rigidità della figura, panneggio del perizoma stretto ai fianchi e mani incrociate sul ventre, cronfronti con le figure del Cristo deposto dei gruppi dei *Compianti* isolani a cui, a mio avviso, facevano parte anche le sculture di Alghero e Cagliari. L'assenza di questa tipologia d'immagini nella scultura isolana si può spiegare proprio per il fatto che nell'isola la commemorazione della sepoltura di Cristo non era che parte integrante del rito della Deposizione, in cui era sempre il simulacro del Cristo in croce, avendo le braccia articolate, a fungere da Cristo deposto.

Si conservano invece alcune immagini dipinte del Cristo deposto, ad esempio quello della casa gesuitica per gli esercizi spirituali "Pozzo di Sicar" (Quartu Sant'Elena), di probabile provenienza gesuitica databile alla prima metà del XVII secolo [Fig.157], che riprende in modo più schematico e rigido il *Cristo deposto* dipinto da Mateo Cerezo per la chiesa di S. Lorenzo a Valladolid [Fig.156], o quelli di qualità inferiore nella chiesa di S. Giuseppe [Fig.158] e in quella di S. Sisto a Sassari.

L'immagine del corpo deposto del Signore poteva fungere da fulcro di allestimenti destinati alla devozione popolare durante la Settimana Santa come quello che fu commissionato il 29 marzo del 1617 al pittore Michelangelo Mainas e allo scultore Monserrato Carena. Ai due artisti in società i Cappuccini del convento di Cagliari chiesero l'erezione di una sorta di Calvario o Sepolcro, da allestire davanti alla loro chiesa, in cui si doveva collocare l'immagine del Cristo deposto, con un angelo ai suoi piedi e uno al suo capo, insieme ai diversi personaggi presenti alla scena evangelica della sepoltura[648]

[648] M. CORDA, *Arti e mestieri*…, cit., p. 154.



Fig. 153 *Cristo deposto*, legno intagliato e policromato, fine del XV secolo, inizi del XVI secolo, chiesa di S. Benedetto, Cagliari.



Fig. 154 *Cristo deposto*, legno intagliato e policromato, fine del XV secolo, chiesa di S. Francesco, Alghero.



Fig. 155 Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente*, legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, Museo de Bellas Artes, Madrid.



Fig. 156 Mateo Cerezo, *Cristo deposto*, olo su tela, chiesa di S. Lorenzo, Valladolid.



Fig. 157 *Cristo deposto*, olio su tavola, prima metà del XVII secolo, Casa gesuitica degli esercizi spirituali "Pozzo di Sichar", Quartu Sant'Elena.



Fig. 158 *Cristo deposto*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giuseppe, Sassari.



Fig. 159 *Santo Cristo de la Misericordia*, legno intagliato e policromato con inserti, XVI secolo, chiesa di Nuestra Señora de la Calle, Palencia.

VI CAPITOLO

IL CROCIFISSO DELLA DEPOSIZIONE: LE OPERE

L'immagine scolpita del Cristo articolato, utilizzato nelle diverse funzioni della Deposizione (dal XIV al XVI secolo), fu oggetto di studio di Gesine e Johannes Taubert nel loro importante lavoro *Mittelalterliche Kruzifixe mit shwenkbaren Armen*[649](1961). I due studiosi analizzarono la funzione che questa tipologia di scultura ebbe all'interno della liturgia medievale e offrirono un ampio catalogo delle immagini più antiche presenti nel territorio tedesco (e non solo). Dallo studio emerge come già nella prima metà del XIV secolo fossero utilizzate le figure del Cristo articolato, una delle quali venne eseguita non in Germania ma in Italia verso il 1339, da uno scultore toscano individuato in Giovanni di Balduccio (1300 c.-1349 c.) per il Battistero di S. Giovanni a Firenze[650] [Fig.160]. Per la stessa città, nei primi dieci anni del '400 anche Donatello scolpì un Cristo con le braccia mobili, quello per la chiesa di S. Croce (1410 c.) [Fig.161]. La scultura presenta le braccia che possono muoversi grazie ad una finta articolazione posta

[649] Pubblicato in «Zeitschrift des Deutschen vereins fürkunstwissenschaft», n° XXIII, 1-4 (1969), pp. 79-121.
[650] T. VERDON (a cura di), *Museo dell'opera di Santa Maria del Fiore*, Milano 2005, p. 57.

all'interno della zona clavicolo-omerale della spalla, ad imitazione del naturale movimento delle braccia[651]. La presenza di questo elemento fu probabilmente richiesta dalla committenza, non a caso francescana, perché l'immagine doveva essere destinata alle diverse funzioni che nella Basilica di S. Croce venivano celebrate durante la Settimana Santa[652]. Seppur non citato nello studio tedesco, una delle immagini più antiche munita di arti mobili si trova in Spagna, nella cittadina di Segovia in cui si venera l'antica immagine del *Cristo de los Gascones* [Fig.162]. Si tratta di una scultura lignea del XIII secolo che, seppur nella rigidezza dell'intaglio presenta, oltre alle braccia mobili, anche la zona dell'avambraccio, ed una profonda apertura nel costato, destinata forse ad accogliere qualche reliquia[653]. Nello studio sul potere comunicativo delle immagini di David Freedberg (1989), l'autore prende in considerazione l'azione psicologica delle immagini articolate, soprattutto dei Crocifissi, che ben si prestavano ad agire sull'emotività dei fedeli, non solo attraverso la resa plastico-formale dell'opera, quanto attraverso tutti i mezzi utilizzati per colpirne l'immaginazione. Alla possibilità che queste immagini avessero le braccia snodabili per essere deposte dalla croce e venir destinate alla "sepoltura", si aggiunga che molte di esse potevano addirittura modificare la posizione del volto, delle gambe e dei gomiti. A questo si univano particolari mezzi tecnici attraverso i quali dalla ferita del costato (attraverso una piccola pompetta) si poteva far schizzare fuori del liquido rosso, ad imitazione del sangue, nonché l'uso di cappelli, barba di pelo naturale e perizoma in tessuto[654]. Si accentuava l'elemento "reale", arrivando ad immagini di un patetismo esacerbato, completamente disarticolate, che colpivano per la crudezza come nel *Santo Cristo de la Misericordia* (XVI secolo) della chiesa di Nuestra Señora de la Calle di Palencia [Fig.159].

Attraverso questi mezzi il fedele veniva completamente introdotto nel mistero celebrato, così non stupisce se ancora oggi alcune immagini di questa tipologia, che godono di grande devozione nella penisola iberica, colpiscono per la viva "realtà" che da essi traspare. Si avvicinano al *Santo Cristo* di Galtellì (seppur la scultura non presenti le braccia articolate), diverse opere della tipologia del Cristo mobile diffuse nella penisola iberica. Tra le più rinomate rimane sicuramente il *Santo Cristo* di Burgos, i cui miracoli furono annotati già nel XVI secolo in appositi libri de *Los Milagros del Santo Crucifixo de Burgos*, che presenta le braccia mobili e il viso incorniciato da una fluente chioma di

[651] G. TAUBERT, J. TAUBERT, *Mittelalterliche Kruzifixe*…, cit., p. 81.
[652] M. LISNER, *Intorno al Crocifisso di Donatello in Santa Croce*, in *Donatello e il suo tempo*. Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze 1966, pp. 107-129.
[653] J. CASTÁN LANASPA, *Cristo yacente llamado "de los Gascones"*, in *El Árbol de la Vida*. Catalogo dell'esposizione *Las Hedades del Hobre*, Segovia 2003, pp. 355-356; S. DÍEZ GONZÁLEZ, *El Cristo de los Gascones*, in «Revista de Folklore», n° 45 (1984), pp. 92-95.
[654] D. FREEDBERG, *Il potere delle immagini*…, cit., pp. 424-426.

capelli naturali[655]. L'immensa devozione verso la scultura favorì la diffusione della sua "vera" immagine dipinta, per esempio nelle diverse versioni eseguite da Mateo Cerezo *el vejo* (Museo di Burgos) non solo in Spagna ma anche nel Nuovo Mondo e perfino in Sicilia. La scultura datata alla fine del XIV, inizi del XV secolo trova elementi di contatto con altri Crocifissi articolati, come il miracoloso *Cristo* della cittadina di Finisterra (Galizia), el *Señor da la barba dourada*, il *Cristo* della Cattedrale di Orense, e il *Cristo deposto* (un Crocifisso con le braccia snodabili) della chiesa del monastero di S. Chiara della cittadina di Palencia [Fig.163][656]. Di quest'ultimo colpisce la resa realistica del corpo intagliato e policromato, che riprende la tipologia dei Crocifissi definiti "dolorosi" (per l'acerba descrizione delle carni sofferenti); presenta inoltre una diversa articolazione delle giunture che lo rende, deposto, quasi un vero corpo morto, con barba e capelli naturali[657].

Questa tipologia di sculture articolate, con l'aggiunta di elementi posticci, esistente già nel XIV secolo, come evidenziato nel catalogo dei Taubert, viene riproposta ancora in opere della fine del '400 ed inizi del '500. A tale epoca risale il *Cristo* del Museo statale di Döbeln (Sassonia), in cui, abbandonato l'elemento tragico dei Crocifissi dolorosi, il Cristo si pone frontale, con le gambe dritte, un piccolo perizoma aderente ai fianchi, privo di capelli che doveva avere sicuramente di pelo naturale[658] [Fig.164].

Una delle immagini più antiche del Cristo con le braccia snodabili tutt'oggi conservato in Sardegna è quello della chiesa di S. Croce di Oliena, datato tra la fine del '400 e la prima metà del '500[659], posto in relazione con la pittura del cosiddetto Maestro di Castelsardo[660], attivo nell'isola nello stesso periodo[661]. La stessa similitudine viene evidenziata nel *Crocifisso* della chiesa S. Sisto di Sassari, tra le sculture più antiche tuttora conservate in Sardegna[662]; come, a mio avviso, il modo analogo di rendere l'arcata

---

[655] *Libro de los milagros del Sancto Crucifixo de San Agustin de la ciudad de Burgos*, Burgos 1622. Tra le fonti più importanti sul *Cristo* di Burgos si ricordi: JUAN SIERRA, *Historia y milagros del Santissimo Christo de Burgos, que se venera en el Convento Real de N. Padre San Agustin de dicha Ciudad*, Burgos 1737.

[656] P. ANDRÉS GONZÁLEZ, *Los monasterios de Clarisas en la Provincia de Palencia*, Palencia 1997, p. 157.

[657] M. J. M. MARTÍNEZ, *El santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» (BSAA), Tomo 69-70 (2003-2004), pp. 207-246.

[658] G. TAUBERT, J. TAUBERT, *Mittelalterliche Kruzifixe*…, cit., p. 80.

[659] S. NAITZA, *La scultura del Cinquecento*…, cit., pp. 112-113.

[660] Sulla figura dell'anonimo pittore conosciuto come "Maestro di Castelsardo", attivo tra la fine del '400 e gli inizi del '500, a cui vengono attribuite opere presenti in Sardegna, Spagna (Barcellona) e Corsica si vedano i diversi contributi presenti nel volume curato da Alessandra Pasolini con l'annessa esaurite bibliografia. A. PASOLINI (a cura di), *I retabli sardo-catalani dalla fine del XV agli inizi del XVI secolo e il Maestro di Castelsardo*, (Atti delle giornate di studio, Cagliari, Cittadella dei Musei, 13-14 dicembre 2012), Cagliari 2012.

[661] M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*…, cit., p. 137.

[662] W. PARIS, scheda n° 1, *Crocifisso*, inizi del XIV secolo (?), in *Retabli. Sardinia: sacred art of the fifteenth an sixteenth centuries. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*, Cagliari 1993, pp. 80-81; A. PALA, *Il Crocifisso ligneo di San Sisto a Sassari*, in *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna* (a cura di R. CORONEO), Cagliari 2009, pp. 135-148.

epigastrica si trova anche nel *Cristo deposto* della chiesa di S. Lucia di Ozieri, databile anch'esso alla fine del '400 primi del '500 [Fig.167]. Nella chiesa di S. Giusta, nell'omonima cittadina in provincia di Oristano, si conserva un'interessante *Crocifisso della deposizione* [Fig.165]. Frontale e ieratico, privo di elementi tragici; semplice nell'intagliato e nella resa del dato anatomico ma attento nella resa della dimensione drammatica che si compiva nella cerimonia della Deposizione per avere non solo le braccia mobili, ma anche le ginocchia e il collo. Questa "verità" veniva accresciuta anche dall'aggiunta di una parrucca di capelli naturali, oggi perduta. La scultura già datata da Lucia Siddi alla fine del XV secolo[663], rientra in quella tipologia di sculture evidenziate dai Taubert della fine del XV inizi del XVI secolo (ad esempio il *Crocifisso della deposizione* di Döbeln, Sadmuseum) per l'impostazione arcaicizzante, la molteplicità degli snodi delle articolazioni (che nel XVII secolo si ridurranno a quelle delle braccia) e per l'aggiunta di elementi posticci (parrucca, perizoma). Simile è il *Cristo* dell'Oratorio della Santa Croce di Sedilo [Fig.166], che presenta la stessa rigidezza e semplicità nella resa dell'anatomia del corpo che appare frontale e ieratico, con le articolazioni di gambe e braccia mobili come nel Cristo di S. Giusta e privo di capelli intagliati, anche qui di certo da doversi aggiungere. Questa tipologia di Crocifisso dall'intaglio semplice, privo di capelli scolpiti e con le numerose articolazioni mobili si ritrova anche nel piccolo (misura 1.60 cm circa) *Crocifisso della deposizione* di Bortigali [Fig.168], che presenta però gli occhi in pasta vitrea, evidentemente sostituiti in epoca successiva[664]. Un altro esempio della diffusione del rito nella Sardegna della fine del '500 è anche il *Crocifisso* della chiesa di S. Barbara di Villacidro. Nell'inventario dei beni della parrocchia, redatto nel 1591 a seguito della visita pastorale dell'arcivescovo di Cagliari Francisco del Vall, si legge che nella chiesa esistevano già due crocifissi: *Item, en altre altar un crucifixi gran ab una cortina blanca vella// Item, altre crucifixi mas veich*[665]. Il primo viene definito "grande", ed occupava una propria cappella all'interno della chiesa, il secondo viene definito unicamente "vecchio". Tutt'oggi si conservano due Crocifissi, uno di dimensioni ragguardevoli (misura 1.80 cm d'altezza) con le braccia snodabili per il rito della deposizione, il secondo più piccolo della tipologia del Crocifisso doloroso. Possiamo

[663] L. SIDDI, *Le sculture lignee*, in *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo* (a cura di R. CORONEO), Cagliari 2010, pp. 209-218.
[664] Dalla documentazione archivistica pubblicata da M. Porcu Gaias (2000, p. 76) risulta che lo scultore sardo, originario del paese di Aidomaggiore, Paolo Canopia fu pagato nel 1711 per un *Crocifisso della deposizione* per la parrocchiale di N. S. degli Angeli a Bortigali. Da quanto ho potuto verificare personalmente nel locale oratorio della S. Croce si conserva un grande *Crocifisso*, privo degli arti mobili e stilisticamente datato entro la prima metà del XVII secolo, e quest'altro più piccolo *Crocifisso* con gli arti mobili per la cerimonia della deposizione, ben più antico. Per quanto mi è stato fatto vedere non risultano altri Crocifissi della deposizione; evidentemente quello eseguito dal Canopia nel 1711 dev'essere andato perduto.
[665] G. PINNA, *Villacidro: la visita pastorale di Mons. Del Vall (1591) e il cammino della comunità fino al XVII secolo*, Villacidro 2008, pp. 232-233.

quindi individuare nel primo *Crocifisso*, definito come grande nell'inventario del 1591, ossia quello della deposizione che mostra nell'intaglio semplificato del corpo gli snodi per il movimento delle braccia non solo nella zona clavicolo-omerale ma anche nella zona dell'avambraccio, come gli esempi già citati del XVI secolo.

Alla fine dello stesso secolo viene datato il *Cristo della deposizione* dell'Oratorio della Santa Croce di Orosei in cui la Serra, a suo tempo, poteva leggere la data 1571[666] (oggi non più leggibile) ascrivendolo a matrice sardo-iberica, mentre la Scano[667] lo riporta ad una zona d'influenza napoletana. Attraverso questa piccola panoramica possiamo ragionevolmente ritenere che, nonostante le fonti scritte a noi giunte ci parlino del rito della Deposizione solo dagli ultimi anni del '500 e soprattutto dalla prima metà del XVII secolo, è possibile che già dalla fine del '400, primi del '500 il rito fosse praticato in Sardegna.

.

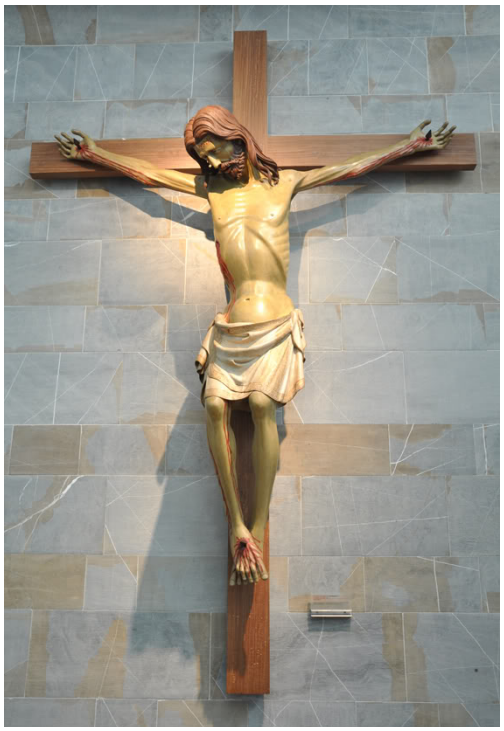


Fig. 160 Giovanni di Balduccio (attr.), *Crocifisso con braccia mobili*, 1339, Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, Firenze.



Fig. 161 Donatello, *Crocifisso con braccia mobili*, legno intagliato e policromato, 1410-1415, chiesa di S. Croce, Firenze.

[666] R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., p. 77.
[667] M. G. SCANO, *L'apporto campano*…, cit., p. 128.



Fig. 162 *Cristo de los Gasgones*, legno intagliato con policromia, XIII secolo, chiesa di S. Justo, Segovia



’

Fig. 163 *Cristo deposto*, legno intagliato e policromato, monastero di S. Chiara, Palencia.





Fig. 164 *Cristo della deposizione*, 1510 circa, Stadmuseum, Döbeln.



Fig. 165 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, fine del XVI secolo, chiesa di S. Giusta, Santa Giusta.



Fig. 166 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, fine del XVI secolo, oratorio della S. Croce, Sedilo.



Fig. 167 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, fine del XV inizi del XVI secolo, chiesa di S. Lucia, Ozieri.



Fig. 168 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, fine del XVI secolo, oratorio della S. Croce, Bortigali.

VI.1. *Il XVII secolo: l'importazione campana e l'ambito sardo-napoletano*

Gli studi sulla scultura lignea nella Sardegna del XVII secolo hanno evidenziato l'influenza della statuaria napoletana nell'isola, non solo per quella che veniva importata dalla penisola, ma anche per quella prodotta in loco da scultori provenienti dal Napoletano. Si ebbe un'intensa produzione scultorea in legno almeno fino agli anni cinquanta del '600 quando l'imperversare della peste nell'isola (1652-1656), il conseguente calo demografico, la crisi interna sociale e politica, che si coniugò con la generale decadenza in cui si avviava la Spagna di Filippo IV (1605-1665), portarono ad un rallentamento della produzione artistica, che comunque garantì la diffusione di modelli, forme e modi di realizzare opere in legno affini a quelli napoletani[668].

Quanto affermato in generale per la statuaria lignea nella Sardegna del '600 vale in special modo per la produzione di Crocifissi, che sicuramente fu la tematica più rappresentata tra Medioevo ed età moderna, e che del '600 sono giunte a noi numerose testimonianze. Inoltre la capillare presenza in Sardegna del rito della Deposizione, la cui origine è stata trattata precedentemente, portò alla diffusione dell'immagine del Cristo provvisto di arti mobili che implicava la necessità di rappresentare il Cristo sulla croce non vivo o agonizzante ma ormai morto, per essere deposto e "sepolto" nella paraliturgia del Venerdì Santo.

Non lontano dall'ambito della produzione napoletana dei primi del XVII secolo può ricondursi l'inedito *Crocifisso* (di dimensioni minori a quelle naturali, 160 cm di altezza) della chiesa della Purissima di Cagliari [Fig.179], la cui attenta resa anatomica e il piccolo perizoma dorato che si adagia sul basso ventre lo riportano a tale ambito[669]. Di questa cultura artistica posso qui citare alcuni esempi significativi come il *Crocifisso* realizzato da Angelo Laudano (documentato tra il 1593 e il 1613) nel 1593 per la Cattedrale di Nicotera (Vibo Valentia) [670], simile al nostro *Crocifisso* per l'impostazione classica del corpo in croce, privo di dolore, e soprattutto nell'intaglio del volto, con corona di spine intagliata nel blocco della testa e infine nell'identica disposizione del panneggio del perizoma. Questo modo di descrivere la figura del Cristo in croce si

[668] Per un inquadramento generale: M. G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 147-177; approfondito nella fondamentale mostra *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola* allestita a Cagliari e a Sassari nel 2000 e il relativo catalogo, in modo particolare il saggio: M. G. SCANO NAITZA, *Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 21-55.

[669] Per alcuni esempi di Crocifissi prodotti a Napoli tra la fine del '500 e i primi del '600 si veda anche il contributo di P. L. DE CASTRIS, *1550-1650. Le immagini della devozione tridentina*, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento* (a cura di P. L. DE CASTRIS), [s. l.], 2009, pp. 41-61.

[670] P. L. DE CASTRIS, scheda n° 20, *Angelo Laudano, Crocifisso, legno intagliato e dipinto, h cm 202, Nicotera (Vibo Valentia), Cattedrale*, in *Sculture in legno in Calabria*…, cit., pp. 161-163.

afferma e diffonde sia nelle zone dell'Italia meridionale come della Spagna nella seconda metà del '500. La circolazione di uomini e di opere, nonché il ruolo preponderante delle stampe nella diffusione di iconografie e modelli compositivi deve aver garantito la conoscenza di questa composizione molto apprezzata, presente prima in pittura e poi tradotta in scultura. Va considerata fondamentale per questa impostazione "classica" della figura del Cristo in croce la lezione data da Michelangelo, soprattutto in alcuni suoi disegni. In particolare in quello individuato come l'ultimo della serie di disegni sulla figura del Crocifisso, eseguito verso il 1556 e ora a Londra al British Museum[671] [Fig.169]. Il veicolo di diffusione della composizione michelangiolesca dev'essere però individuato nella circolazione delle stampe che ne permise la conoscenza, come quella eseguita dall'olandese Philippe de Soye, conosciuto anche come Sericus, che fu allievo e amico del più conosciuto Cornelis Cort (1533-1536), che insieme a lui si trasferì a Roma verso il 1565 rimanendovi fino al 1675[672]. Di lui si conserva al Britisch Museum una *Crocifissione* (1568)[673] che richiama chiaramente la figura del Crocifisso di Michelangelo, di cui ne attesta la paternità anche la scritta posta ai piedi della croce [Fig.170]. Lo stesso Cornelis Cort tradusse in incisione diverse immagini del Crocifisso, tra cui quella tratta da un disegno (1575) del miniaturista Giulio Clovio (1478-1578)[674], che lavorando a Roma non poté rimanere estraneo dalla lezione di Michelangelo [Fig.171]. Questa, come diverse altre stampe, ad esempio quella realizzata da Agostino Carracci (1557-1602) nel 1582 o quella dell'olandese Jan Sadeler I (1550-1600) [Fig. 172], fu mezzo utilissimo per la diffusione del modello, tradotto poi in pittura da diversi artisti che lavorarono nella seconda metà del '500.

Nello stesso 1556 in cui Michelangelo avrebbe realizzato il suo Crocifisso, sempre a Roma, nella chiesa di S. Maria della Consolazione, Taddeo Zuccari (1529-1566) affrescava la cappella Mattei realizzando una grande *Crocifissione* [Fig.173]. Deteriorata dal tempo la si può leggere anche nell'opera miniata attribuita da Federico Zeri (1957) a Vespasiano Strada (1582-1622) ora alla Galleria Pallavicini (Roma)[675]. Il Cristo in croce è calmo nella morte, il corpo perfettamente frontale, attentamente descritto nell'anatomia e il volto, quasi di profilo si volge verso destra. Da Roma la composizione si diffuse anche nel meridione d'Italia, dove a Napoli risiedette fino alla morte il pittore di origini toscane Marco Pino (1525-1583), non estraneo all'ambiente romano in cui fu

[671] *Crocifisso con la Madonna e San Giovanni*, (inv. 1895-9-15-510r), British Museum (Londra), in *Corpus dei disegni di Michelangelo* (a cura di C. DETOLNAY), Vol. III, Novara 1978, p. 72.
[672] J. STRUTT, *A Biographical dictionary of engravers*, Vol. II, Londra 1786, p. 156.
[673] Britisch Museum, inventario n° 1980,U.1452.
[674] Britisch Museum, inventario n° 1895,0915.1407.
[675] F. ZERI, *Pittura e Controriforma*…, cit., pp. 39-40.

collaboratore di Pierin del Vaga e Daniele da Volterra fino al 1557 quando si trasferì a Napoli. In questa città ha lasciato diverse Crocifissioni nelle quali ripete il medesimo modello già codificato in pittura da Taddeo Zuccari, come nella *Crocifissione* della chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli in cui appare evidente la derivazione da Michelangelo, ancor di più nelle figure di Giovanni e dell'Addolorata [Fig.174]. Cito ancora come il fortunato modello fu ripetuto nella tela per la Congrega di S. Sofia, sempre a Napoli e nella tela di *S. Caterina da Siena che contempla il Crocifisso* (1560-1570), oggi al J. Paul Getty Museum di Los Angeles[676] [Fig.175].

Il modello arrivò anche in Spagna nella stessa seconda metà del '500, e fu tradotto poi in scultura da Diego de Vega nel suo *Santísimo Cristo del Descendimiento* (1578), per la chiesa di S Anna a Archidona (Málaga) [677]; da cui non poté rimanere estraneo anche Pablo de Rojas quando scolpì il suo *Crocifisso* della Cappella del Seminario Maggiore di Granda (prima del 1580)[678] [Fig.176]. Si ritrova la stessa impostazione della figura, simile intaglio del volto di profilo volto sulla destra, tutto indagato in un'attenta analisi dell'anatomia del corpo. L'italiano ma operante in Spagna Pompeo Leoni (1533-1608), l'adottò nel suo *Crocifisso* (1606-1607), che insieme alla Vergine e S. Giovanni faceva parte di un Calvario per la chiesa dello scomparso convento di S. Diego di Valladolid[679]. L'interpretazione di Pompeo però appare più personale, in una ricerca marcata della definizione anatomica, in una muscolatura accentuata e potente. La fortunata iconografia non conobbe limiti territoriali, perché come in pittura così anche in scultura la si ritrova ripetuta nelle opere certe dello scultore pugliese Vespasiano Genuino (1552-1637), diventando quasi un "marchio di fabbrica" delle sue opere, realizzate con la collaborazione di una fiorente bottega ancora nel primo quarto del '600. Sicuramente conoscitore di modelli napoletani e dell'opera pittorica di Marco Pino descrive, ad esempio, nel suo *Crocifisso* per la chiesa conventuale dei Cappuccini di Rutigliano il medesimo modello (posizione frontale del corpo, gambe tese, come le braccia quasi parallele al braccio trasversale della croce, viso volto a destra quasi di profilo), con un'attenzione marcata per la possente anatomia del corpo[680] [Fig.177]. A questa

[676] P. L. DE CASTRIS, *Marco Pino. Il vent'ennio oscuro*, in «Bollettino d'arte», n° 84-85 (1994), pp. 71-86; ID, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573*, Vol. II *Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 185-232.
[677] J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una maniera*, in *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica 1580-1625* (a cura di L. GILA MEDINA), Madrid 2010, pp. 411-454, (qui pp. 448-449).
[678] J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Pablo de Rojs, Cristo Crucificado, Capilla del Seminario Mayor diocesano (antes 1580)*, in *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Granada 2015, pp. 222-229.
[679] J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, scheda n° 60, *Retablo mayor del convento de San Diego*, in *Museo Nacional de San Gregorio. Catalogo*, Madrid 2010, p. 186-187.
[680] P. L. DE CASTRIS, *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto*…, cit., pp. 31-35; R. CASCIARO, *Napoli vista da fuori*…, cit., pp. 53-55.

medesima epoca (fine del '500 primi del '600) e ambiente culturale meridionale, non estraneo nemmeno alla scultura iberica castigliana di primo seicento (Pompeo Leoni) mi pare di poter ricondurre anche il bel *Crocifisso*, ancora inedito[681] e recentemente restauro (2008), oggi nella chiesa di S. Domenico di Cagliari [Fig.178], per la stessa impostazione frontale della figura, nella marcata descrizione anatomica, nella leggere flessione delle gambe verso sinistra nel viso, che quasi di profilo si volge verso destra.

Questa disamina mi pare utile per poter affermare, ancora una volta come la circolazione di uomini e opere nel Mediterraneo dell'età moderna abbia permesso la diffusione di modelli che rendono più problematica, senza il conforto della documentazione, lo studio delle opere. Se poi, tornando alla nostra scultura della Purissima la confrontiamo con il *Crocifisso* del gruppo del Calvario della chiesa del Gesù Nuovo di Napoli [Fig.180], sorvolando il problema storiografico della definizione della personalità artistica di Francesco Mollica (a cui viene attribuito[682]), ma evidentemente realizzato da una personalità "napoletana" ed eseguito per quella chiesa consacrata nel 1601, possiamo ritrovare in esso elementi affini. La scultura napoletana, in cui la perfezione dell'intaglio dell'anatomia del corpo in cui vengono indagati i muscoli contratti dal dolore manifesta tutt'altra accuratezza rispetto alla semplificazione del corpo del Cristo di Cagliari, che pur ne conserva comunque l'impostazione globale della figura; a cui sembra avvicinarsi ancor di più (per la linea curva in cui si dispone il corpo del Cristo, assente in quello del Gesù Nuovo) il *Crocifisso* della chiesa di S. Chiara a Napoli, anch'esso attribuito al Mollica[683]. Al *Crocifisso* del Gesù Nuovo si avvicina però se teniamo conto del particolare modo di rendere i baffi e la barba, che si apre sotto il mento, dividendosi in due ciocche, nonché la presenza della corona di spine intagliata sul capo (che sparirà poi nelle opere del pieno XVII secolo). L'elemento tragico delle lacrime dipinte sul viso, unito agli elementi già accennati, lo si ritrova però in opere anche iberiche della stessa epoca, come il drammatico *Ecce Homo* di Diego de Siloé del 1525 (Dueñas, chiesa di S. Maria) [Fig.183], anche se qui concepito in una dimensione più manierista, nella contorta

---

[681] Nemmeno lo Spano, nella sua guida alla città di Cagliari (1861), ci offre notizie su questo *Crocifisso*. Descrivendo la chiesa di S. Domenico prima che i bombardamenti del 1943 la danneggiassero irrimediabilmente, cita unicamente la presenza nel lato sinistro della chiesa di una cappella del Crocifisso, che egli trascura dal descrivere. G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 270.

[682] Sulle diverse posizioni sulla figura dello scultore Francesco Mollica attivo a Napoli tra la fine del '500 e i primi del '600 si veda: R. STAFFIERO, *La bottega dei Mollica e la scultura lignea napoletana tra XVI e XVII secolo*, in *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini* (a cura di G. B. FIDANZA), Pergola 2002, pp. 227-242; P. LEONE DE CASTRIS, *Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le province: dai busti del Gesù a quelli di Tricarico*, in *La scultura meridionale in età moderna*… cit., Vol. II, pp. 5-36. Inoltre si veda: P. LEONE DE CASTRIS, *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto tra produzione locale e importazione da Napoli*, in *Sculture di età barocca*…, cit., nota 1, p. 38.

[683] P. STAFFIERO, *Immagini della Passione di Cristo nella scultura lignea napoletana del primo seicento*, in *La scultura meridionale in età moderna*…, cit., Vol. II, pp. 349-361.

posizione delle braccia e del panneggio, assente invece nel *Crocifisso* cagliaritano. Non dissimile, a mio avviso, è anche il piccolo *Ecce Homo* della chiesa algherese di S. Francesco [Fig.182], custodito nella paratora della sagrestia, il cui volto languido, con corona di spine intagliata sul capo rimanda agli esempi sopra citati. L'impronta napoletana del primo seicento è riscontrabile anche nel *Crocifisso* della parrocchiale di Sardara [Fig.184] (per tradizione proveniente dall'antico centro abbandonato di Serzela)[684] che insieme all'*Addolorata* e al *S. Giovanni*, riccamente decorati con l'*estofado de oro*, completa la Cappella del Calvario. Se la generale impostazione della figura richiama esempi napoletani del primo seicento, il *Crocifisso* di Sardara appare più rigido nella descrizione anatomica e dei piani del volto, eseguito probabilmente da un operatore locale, o uno scultore forestiero che ben conosceva i modelli napoletani ma che aggiunse un gusto popolare anche nella semplice decorazione del rigido perizoma.

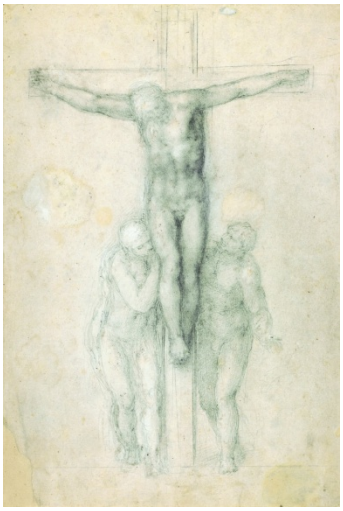


Fig. 169 Michelangelo, *Crocifissione*, carboncino su carta, 1556 circa, British Musem, Londra.



Fig. 170 Phelippe de Soye, *Crocifissione* da un disegno di Michelangelo, 1568, Britisch Museum, Londra.





Fig. 171 (sinistra), Cornelis Cort, *Crocifissione* da un disegno di Giulio Clovio, Biritsch Museum, Londra.

Fig. 172 (destra), Jan Sadeler I*, Crocifissione*, 1550-1600.

[684] A. PILLITTU, *Chiese e arte sacra in Sardegna*, Vol. IV, *La diocesi di Ales-Terralba*, Sestu 2001, pp. 150-151.



Fig. 173 Taddeo Zuccari, *Crocifissione*, affresco 1566, chiesa di Santa Maria della Consolazione, Roma.



Fig. 174 Marco Pino, *Crocifissione*, olio su tela, anni settanta del '500, chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli, Napoli.



Fig. 175 Marco Pino, *S. Caterina da Siena contempla il Crocefisso*, 1560-1570, J. Paul Getty Museum, Los Angeles (California).



Fig. 176 Pablo de Rojas*, Crocifisso*, legno intagliato e policromato, ante 1580, Cappella del Seminario Maggiore diocesano, Granada.

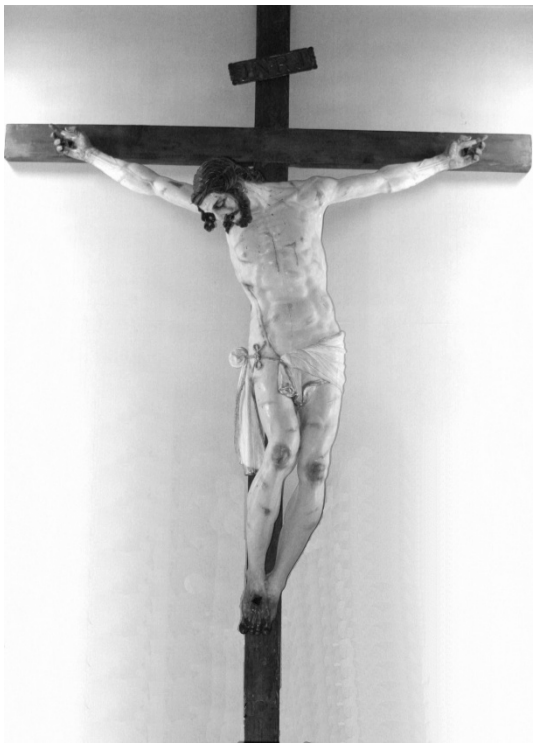


Fig. 177 Vespasiano Genuino, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primo quarto del XVII secolo, chiesa dei Cappuccini, Rutigliano.

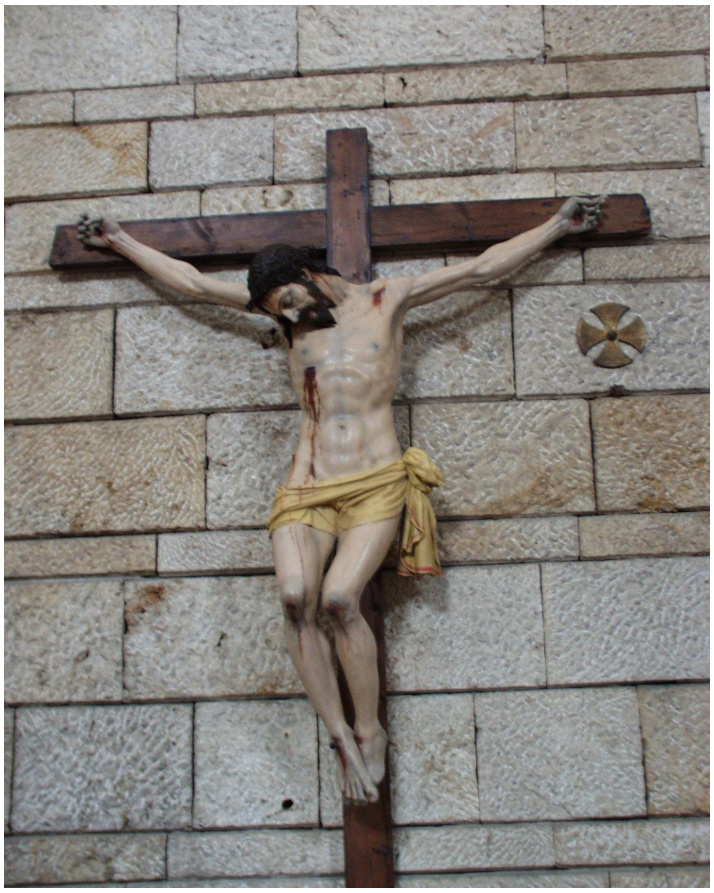


Fig. 178 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVI primo quarto del XVII secolo, chiesa di S. Domenico Cagliari.



Fig. 179 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVI inizi del XVII secolo, chiesa della Purissima, Cagliari.



Fig.180 Scultore napoletano (Francesco Mollica ?), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, chiesa del Gesù Nuovo, Napoli.





Fig. 181 (sopra) particolare del volto del *Crocifisso* della chiesa del Gesù Nuovo di Napoli, primi del XVII secolo; (sotto) particolare del volto del *Crocifisso* della chiesa della Purissima di Cagliari, fine del XVI inizi del XVII secolo.



Fig.182 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, primo quarto del XVII secolo, chiesa di S. Francesco, Alghero.

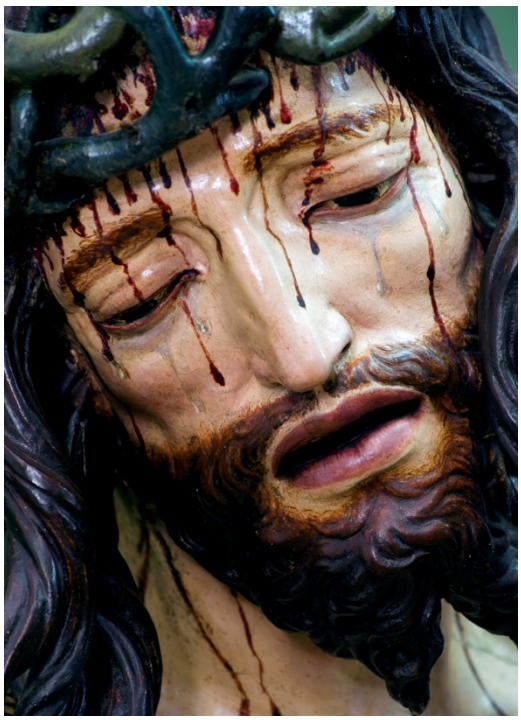


Fig.183 Diego de Siloé, *Ecce Homo*, legno intagliato dorato e policromato, 1525, chiesa di S. Maria, Dueñas (Palencia).



Fig. 184 *Calvario*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa della B. V. Assunta, Sardara.

A quest'ambito culturale napoletano si deve anche il *Crocifisso* della chiesa di S. Andrea a Sassari del principio del XVII secolo[685], dalle evidenti sproporzioni anatomiche tra le braccia e le gambe troppo esili e piccole per il busto e la testa, dall'ampia capigliatura che conserva residui della doratura originale, mentre il perizoma in *estofado de oro*, privo di intaglio, sembra quasi solo poggiato sul ventre del Cristo. La scultura è collocata all'interno della nicchia di un altare laterale il cui fondo, decorato con la scena del Calvario e dei dolenti, reca la firma del pittore Antonio Musina e la data 1698, troppo tarda per il Crocifisso, sicuramente presente[686].

Gli esemplari sardi sopracitati, pur non presentando arti mobili, ci permettono tuttavia di sottolineare la ricchezza di scambi artistici, culturali e umani di cui la Sardegna è stata testimone, con maggior vigore, dalla fine del '500 e per tutto il '600.

Accanto a questi esempi esistono una serie di opere, ancora non studiate, che possono essere attribuite ad operatori napoletani trapiantati nell'isola, che dovettero rispondere ad un crescente mercato isolano affamato di questo tipo di opere. Allo scultore napoletano Francesco Masiello[687] è possibile ricondurre l'esecuzione del *Cristo deposto* della parrocchiale di Sardara [Fig.188], solo citato da Aldo Pillittu nel suo volume sull'arte sacra nella diocesi di Ales-Terralba (2001)[688], la cui attribuzione vieni qui proposta per aver individuato la firma incisa nel retro del perizoma in *estofado de oro*. Il fatto che lo

---

[685] M. P. GAIAS, scheda n° 46, *Crocifisso*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 172-173; A. SARI, *Chiesa e Arte Sacra in Sardegna*. *Arcidiocesi di Sassari*, Tomo I, Sestu 2003, pp. 134-137.

[686] A. SARI, *Chiese e arte sacra in Sardegna*…, cit., pp. 164-165.

[687] Lo scultore napoletano Francesco Masiello (o Marsiello) è attestato a Cagliari tra il 1633 e il 1649, quando stila il proprio testamento davanti al notaio Diego Ferreli. La documentazione che lo riguarda è alquanto varia, nel senso che ci si riferisce a lui non solo come esecutore materiale di opere quanto anche come mercante e intermediario per l'acquisto di opere non prodotte unicamente nell'isola ma anche d'importazione dal napoletano. Il 19 febbraio del 1633 egli riceve la commissione da parte dei procuratori delle confraternite di S. Pietro e del Rosario del paese di Sanluri per la realizzazione di due sculture, una del *Cristo Risorto* ed una della *Vergine*, che doveva avere due teste sostituibili: una con l'espressione dolorosa l'altra con quella di giubilo (evidentemente era una struttura a manichino). La committenza precisava che le due sculture dovevano essere realizzate ad imitazione delle due che si conservavano nella chiesa cagliaritana di S. Anna. Queste due immagini doveva essere alquanto apprezzate dalla committenza locale se anche lo scultore napoletano Alessandro Casola, suocero del Masiello, ricevette nel 1624 la committenza per la realizzazione del *Risorto* e della *Vergine* per la villa di Cuglieri ad imitazione dei due simulacri di S. Anna e S. Efisio a Cagliari. Non si possiedono più le due opere sopra citate, mentre sempre a Sanluri si conservano le statue di *S. Giuseppe* e di *S. Giovanni Battista* (chiesa di N. S. delle Grazie) che a lui vennero richieste sempre nel 1633; come dello stesso anno è il *S. Francesco* conservato oggi nella parrocchiale di S. Biagio a Dolianova. Per quanto riguarda il bel *S. Michele arcangelo* della parrocchiale di Collinas il documento del 1645 (F. VIRDIS, *Scultori napoletani*…, cit., p. 147-148) parla più che di esecuzione di completamente di una scultura che il Masiello teneva già iniziata nella sua bottega, forse opera importata da Napoli che egli avrebbe poi policromato, dorato e grafito all'occorrenza, come richiesto per la villa di Collinas. Per un'altra bella scultura, il *S. Pietro Papa* di Solarussa, il documento dell'aprile del 1647 impegna il Masiello per l'aprile del 1648 (per centoquindici lire) "*lis fara y dara una jmagen de dit glorios sant Pere apostol// en tota perfectio la qual sera y la fara de grandaria de sis pams y mig grans a demes del peage y de trenta y al pontifical y tot dorada y scarfida en los llochs que sera mester a tot gusto y contento* […]" procuratori della chiesa di S. Pietro di Solarussa (F. VIRDIS, *Scultori napoletani*…, cit., p. 143). M. CORDA, *Arti e mestieri*…, cit., pp. 49-51, 54, 68, 177-182, 187-189; M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Scultori, intagliatori*…, cit., pp. 270-271; M. G. SCANO NAITZA, *Percorsi della scultura*…, cit., p. 46, p. 54, nota 108. Per una completa analisi dell'attività e delle opere del Masiello si veda: M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*…, cit., pp. 164-166.

[688] A. PILLITTU, *La diocesi di Ales-Terralba*…, cit., p. 151.

scultore oltre a scolpire si facesse anche tramite per l'importazione di opere da Napoli, rende problematico stabilire la sicura esecuzione di quest'opera, anche se la presenza della firma fa propendere nel ritenere che sia stato proprio l'artefice. L'immagine del Cristo non indugia nell'accuratezza anatomica, accennata nella marcata arcata epigastrica, nelle costole in evidenza e nella rigidità delle braccia e delle gambe. Il ridotto panneggio del perizoma è decorato con la tecnica dell'*estofado de oro*, tipico della scultura napoletana di questo secolo. Il volto, poi, presenta un intaglio sommario dei capelli, composti quasi in un blocco unico se non fosse per la ciocca che scende sul lato sinistro del viso, dall'espressione priva di qualsiasi tensione drammatica. Inoltre l'approssimazione anatomica della figura, che dimostra una scarsa abilità tecnica, la possiamo ritrovare in due opere certe del Masiello, il *S. Giuseppe* e il S. *Giovanni Battista* di Sanluri [Fig.187], commissionate allo scultore nel 1633[689]. L'impostazione rigida della figura, priva di qualsiasi ricerca di movimento, viene compensata dalla ricchissima decorazione in *estofado* che ne ricopre le vesti. È nel viso del *S. Giovanni* che si hanno i medesimi caratteri, nel modo di intagliare i capelli nel blocco unico del capo, nonché la generale fisionomia del volto.

Se non possiamo avere la certezza del nome del Masiello quale autore di questo crocifisso possiamo comunque affermare che questa scultura sia stata eseguita da una personalità di sicura formazione napoletana, potendo quindi accostare a quest'opera una serie di altri Crocifissi presenti nell'isola, includendoli nello stesso ambito culturale. Allo stesso Francesco Masiello sembra potersi ricondurre l'esecuzione del *Crocifisso della deposizione* della parrocchiale di S. Sebastiano di Sorradile [Fig.189], eseguito prima del 1642, quando allo stesso scultore la confraternita della S. Croce deve ancora trentacinque lire, «*de complement de aquelles settanta y sinch lliures prossehides del rescate de un Cristo, que li ha fet y consignat per dita vila segons la obligatio feta per dit Masiello* […]»[690]. Il documento (come i successivi citati) è stato recuperato dalla ricerca archivista di F. Virdis (2002), ma qui per la prima volta analizzato da un punto di vista storico-artistico, in correlazione con le altre opere riferibili al Masiello. Infatti, nella scultura di Sorradile, completamente ridipinta e alterata nella zona scapolo-omerale, con evidente sostituzione o manomissione della tela che ricopre lo snodo delle braccia, si ritrova la stessa impostazione della figura del *Crocifisso* di Sardara, nella sommaria descrizione anatomica delle parti e soprattutto nell'intaglio del volto, da cui però se ne discosta per

[689] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 69. Si veda anche: M. G. MESSINA, scheda n° 20, *San Giuseppe con il Bambino*, Francesco Marsiello, sec. XVII (1633), in *Estofado de oro*…, cit., pp. 132-134; ID, scheda n° 21, *San Giovanni Battista*, Francesco Marsiello, sec. XVII (1633), in *Estofado de oro*…, cit., pp.134-135.

[690] Documento n° 1/22, ASCA, Atti notarili legati, vol. 751, c. 245; pubblicato in F. VIRDIS, *Artisti napoletani*…, cit., pp. 142-143.

una diversa resa plasticità della barba e capelli, resa con più morbidezza rispetto all'intaglio del Masiello nel *Crocifisso* di Sardara. Gli stessi caratteri che comunque si ritrovano ripetuti poi in diversi altri Crocifissi presenti nell'isola, a testimonianza della medesima produzione in loco di scultori napoletani, mentre diversa appare qui la disposizione del perizoma, non tanto per l'assenza dell'*estofado de oro*, forse sostituito o celato sotto la pesante ridipintura, ma per il modo di rendere le pieghe del tessuto che si avvicina più a quello dei *Crocifissi* di Lunamatrona e di Guspini.

Nella parrocchiale di Pauli Arbarei, dedicata al martire spagnolo Vincenzo, si conserva una bella scultura del *Cristo della deposizione* [Fig.190]. Di dimensioni quasi naturali richiama il *Crocefisso* di Sardara nella descrizione anatomica e nel perizoma che si dispone, privo di ampie pieghe, annodandosi sul lato destro e ricadendo morbidamente sui fianchi, mentre per il volto richiama più il *Cristo* di Sorradile. Non dissimile appare l'espressione del viso, privo di drammatizzazione con l'intaglio sommario di barba e capelli nel blocco unico del legno, se non per il ciuffo che si raccoglie e cade nel lato destro, simile agli esempi citati del Masiello.

Dalla documentazione archivistica emerge un elemento a favore di questo accostamento, quando in data 27 ottobre 1644 il Masiello si obbligava con Ambrogio Serra, prevosto di Las Plassas e curato di Pauli Arbarei, per consegnare entro il mese di maggio del 1645 due statue della *Vergine d'Itria* e del *Cristo* con la sua croce da utilizzare per la cerimonia della Deposizione[691]. Ora il documento non parla di esecuzione quanto di consegna, per cui non siamo certi che l'opera sia stata eseguita dal Masiello, o che sia un prodotto d'importazione campana: si tratta comunque di un prodotto della cultura artistica napoletana della prima metà del '600. Il documento è importante perché ci permette di datare un'altra bella scultura della *Vergine d'Itria*, custodita nella parrocchiale di Villamar, di sicura provenienza napoletana ed eseguita *ante* 1645 perché presa da modello per quella di Pauli Arbarei[692]. L'immagine qui conservata trova infatti calzanti confronti con quella di Villamar (l'antica Mara Arbarei), oggetto di grandissima devozione nella zona della Marmilla, e con le numerose Vergine in *estofado de oro* datate

[691] «[…] *Francisco Masiello scultor y pintor napulita habitant en lo appendissi de la Llapola de Caller de son grat y certa sciencia ab tenor del present y publich y ver jnstrument* […] *promet y se obliga al reverent Ambros Serra* […] *que per tot lo mes de maig primo vinent li dara fetas y a perfectio acabades dos efigies eo bultos* […] *una de un Cristo ab sa creu de grandaria sis pams// en circa al natural (sic) ab la corona, tovalla y letrero dorats y grafits per fer actio del descavament* […]». Documento n°1/23 ASCA, Atti notarili sciolti, vol. 915; pubblicato in F. VIRDIS, *Artisti napoletani*…, cit., pp. 145-146.

[692] «[…] *dos efigies eo bultos çoes la una de Nostra Senyora de Itria ab la caxa y demes bultos necessaris confa a la que es en la vila de Mara Arbarei quala feta tot garfida y dorada ab la corona y peaña de altaria sinch pams grans fora dita corona y peaña e finalment sera tota acabada a perfecio en lo millor modo se puga fer* […]». Documento n°1/23 ASCA, Atti notarili sciolti, vol. 915; pubblicato in F. VIRDIS, *Artisti napoletani*…, cit., p. 145.

alla prima metà del XVII secolo.

Simile al *Cristo* di Pauli Arbarei è il bel *Crocifisso della deposizione* nella chiesa di S. Michele Arcangelo di Gonnostramatza [Fig.191]. Più piccolo nelle dimensioni rispetto agli esempi sopra accennati (misura 1,70 cm circa), conserva la policroma originaria, con la bella doratura a graffio della capigliatura che nell'intaglio a ciocche appena evidenziato e nell'impostazione generale della figura, nonché nel modo "piano" di disporre il perizoma privo di pieghe che lascia cosi ampio spazio alla ricca decorazione in *estofado de oro*, riprende il modulo compositivo dei Crocifissi di matrice napoletana degli anni Trenta e Quaranta del Seicento in Sardegna.

Più tardo appare a mio avviso il *Crocifisso della deposizione* della chiesa di S. Maria Maddalena di Uras [Fig.195], privo dell'*estofado de oro* (forse perduto?) e dal panneggio che cerca di rendere in maniera più naturale il disporsi del tessuto. Oltre a questo l'anonimo scultore isolano mostra di conoscere gli esempi sopra citati nello stesso modo di concepire la figura e l'intaglio del volto vicino al *Cristo* di Pauli Arbarei, ma qui proposto in una dimensione più attenta al dato naturalistico, nella descrizione delle vene delle braccia in evidenza e nella descrizione anatomica del torace. Posso ora citare una serie di sculture che a mio avviso discendono da queste opere del primo seicento, come il secondo *Crocifisso della deposizione* della chiesa di S. Giusta [Fig.196], alterato da una ridipintura moderna, e il bel *Crocefisso della deposizione* della parrocchiale di S. Sebastiano di Milis (1,80 cm di h circa) [Fig.197], piccolo centro dell'Oristanese. Di quest'ultimo colpisce la vicinanza con il *Crocifisso* di Pauli Arbarei, soprattutto se si confrontano i volti, quasi identici; differiscono però i perizomi, più mosso e privo dell'*estofado de oro* quello di Milis, a sua volta vicino a quello di Uras.

Il *Cristo* di Milis mostra evidenti impacci nelle proporzioni anatomiche tra gambe e braccia troppo esili rispetto al tronco e alla testa, forse a seguito di qualche intervento sull'opera. La difficoltà che occorre segnalare quando si studia questa tipologia di Crocifissi della deposizione è il fatto di non poter accertare che essi siano stati concepiti così *ab origine*, o piuttosto che siano stati realizzati come normali crocifissi e poi adattati all'esigenza rituale, venendo sottoposti a tagli e mutilazioni nella zona scapolo-omerale, che hanno alterato le proporzioni, rendendo difficile la corretta lettura dell'immagine[693].

Il raggio di diffusione di queste opere così vicine si estende anche al centro-nord

[693] Per lo studio dei diversi sistemi di articolazioni di questi crocifissi iberici, importante per la datazione, si veda la tesi di Master in *Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, di Ruth Fernández González, *Sistemas de articulación del Descendimiento*, direttori E. Gonzalez Martinez, J. V. Grafiá Sales, discussa presso l'Universitat Politècnica de València (2011) reperibile su:
[www. https://riunet.upv.es/handle/10251/15562].

Sardegna, dove nell'Oratorio della S. Croce di Bortigali, costruito nel 1613, si conserva un intenso *Crocifisso* [Fig.200], questo non destinato alla deposizione, che presenta i medesimi caratteri degli esempi sopra citati e mostra una particolare somiglianza con l'intaglio del volto e con il panneggio del perizoma del Cristo di Milis. Prodotto forse dalla medesima bottega locale che se pur non indugia nell'accuratezza dei particolari di mani e piedi presenta la stessa disposizione del volto, adagiato sulla destra, simile modo d'intagliare la barba e la solida massa compatta di capelli, con la ciocca che si separa sulla destra.

Non possiamo essere sicuri, facendo eccezione per il *Cristo* di Uras, che la soluzione adottata in questi Crocifissi per lo snodo delle braccia, con una copertura in pelle che nasconde e rende più naturale, la resa della zona scapolo-omerale, sia quella originale. È certo che negli esemplari più antichi troviamo per lo più snodi sferici in legno.

Altro elemento da prendere in considerazione è il cartiglio con la scritta INRI (*titulus crucis*) che presenta forma analoga in tutti i Crocifissi, tranne quello di Pauli Arbarei che non è originale. Non a tabula ansata come l'originale conservato nella basilica di S. Croce in Gerusalemme (Roma) ma a tabula ovale o mistilinea tra due volute a C, questa sì tipica del XVII secolo, che trova riscontri in esempi pittorici (anche sardi) dello stesso periodo, come quello posto ai piedi del Cristo nella scena della *SS. Trinità* nella chiesa di S. Caterina di Sassari dipinta dal pittore gesuita Giovanni Bilevelt, documentato in Sardegna tra il 1622 e il 1652 [Fig.185].

Non mi sembra da sottacere anche il fatto che queste sculture, che presentano caratteri affini, provengono da centri tra loro abbastanza vicini[694], come se ci fosse stata una reciproca influenza tra un centro e l'altro, dove forse esistette un prototipo di scultura del Cristo della deposizione molto apprezzato e a cui la committenza si rifece, oppure ad uno scultore e\o una bottega a cui i centri della zona del Campidano o della Sardegna meridionale erano soliti rivolgersi. Forse proprio nella Cagliari d'inizio '600 la bottega del Masiello dovette essere quest'importante, di certo non l'unico, centro non solo nella produzione di sculture lignee, la cui qualità formale non fu mai eccelsa, quanto soprattutto come tramite per l'importazione di opere in Sardegna, favorendo la diffusione di moduli che divennero poi esempi per la realizzazione di altre sculture in loco. Attraverso lo studio di questi Crocifissi emerge ancor di più come la Sardegna, posta al centro del Mediterraneo, non fu mai terra isolata e dimenticata, quanto centro d'incontro e divulgazione di modelli, culture e forme artistiche che in particolare nel sud dell'isola videro predominante la portata napoletana, per il fatto già assodato che a Cagliari

[694] Si veda la Cartina III in Appendice.



Fig. 185 Giovanni Bilevelt (attr.), *Ss. Trinità*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, (particolare), chiesa di S. Caterina, Sassari.

numerose erano le botteghe di operatori che non trovando mercato a Napoli cercarono fortuna in luoghi vicini, potendo così mantenere rapporti personali ed economici con la madre patria.

Ad uno scultore vicino ai moduli napoletani, cui si rifanno gli esempi di Sardara, Pauli Arbarei, Gonnostramatza ecc., si può ricondurre anche il *Cristo della deposizione* della chiesa dell'Immacolata di Serrenti [Fig.203], per la generale impostazione della figura, che si sviluppa però in forme più mosse, tanto da indurre ad avanzare la datazione verso la metà del XVII secolo. A quel modulo diffuso dai Crocifissi del primo Seicento rimanda anche il grande (misura 2,58 m di altezza) *Crocifisso* della Cattedrale di Lanusei: l'intaglio delle pieghe del perizoma ancora più mosso ed accurato di quello di Serrenti, mentre il volto richiama il tipo del *Crocifisso* di Milis e di Pauli Arbarei, risultando pertanto ascrivibile alla metà del XVII secolo[695]. Il *Crocifisso* di Lanusei manifesta come anche nelle zone dell'Ogliastra si fosse diffusa la tipologia di Crocifisso d'impronta sardo-napoletana, costituendo un utile esempio per altre committenze, come per il simile *Crocifisso della deposizione* della vicina parrocchiale di S. Andrea a Tortolì.





[695] T. LODDO, *Chiese e arte sacra in Sardegna. Diocesi di Lanusei*, Sestu 1998, p. 35. Il *Crocifisso*, oggi collocato in una delle cappelle laterali della chiesa-Cattedrale di Lanusei, potrebbe provenire dall'antico convento dei Francescani della stessa cittadina, giunto in Cattedrale a seguito delle leggi di soppressione degli ordini religiosi (1855). Nell'archivio del convento (ora in quello di S. Mauro a Cagliari) una nota del 21 ottobre 1772 parla della presenza nel "*conbento de la Purissima Conceción de la villa de Lanusei*" di un grande Crocifisso. Si veda anche: A. PISEDDU, *La Cattedrale di Santa Maria Maddalena in Lanusei*, Sestu 2009, p. 47.



Nella pagina precedente:

Fig. 186 (a sinistra) Francesco Masiello, *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa della B. V. Assunta, Sardara.

Fig. 187 (a destra) Francesco Masiello, *S. Giovanni Battista*, legno intagliato e policromato, 1633, chiesa della B. V. delle Grazie, Sanluri.

Fig. 188 Francesco Masiello, *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa della B. V. Assunta, Sardara.







Fig. 189 Francesco Masiello (?), *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, 1642, chiesa di S. Sebastiano, Sorradile.





Fig. 190 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Vincenzo, Pauli Arbarei.





Fig. 191 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Michele, Gonnostramatza.





Fig. 192 (sopra) particolare del volto del *Crocifisso* di Pauli Arbarei; (sotto) particolare del volto del *Crocifisso* di Gonnostramatza.



Fig. 193 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa di S. Maria Maddalena, Uras.



Fig. 194 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa di S. Giusta, Santa Giusta.



Fig. 195 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa di S. Maria Maddalena, Uras.



Fig. 196 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa di S. Giusta, Santa Giusta.



Fig. 197 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa di S. Sebastiano, Milis.



Fig. 198 *Crocifisso della deposizione* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo chiesa di S. Sebastiano, Milis.



Fig. 199 *Crocifisso* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, oratorio della S. Croce, Bortigali.



Fig. 200 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, metà del XVII, oratorio della S. Croce, Bortigali.



Fig. 201 *Crocifisso della deposizione* (particolare del perizoma), legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa di S. Sebastiano, Milis.



Fig. 202 *Crocifisso* (particolare del perizoma), legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, oratorio della S. Croce, Bortigali.

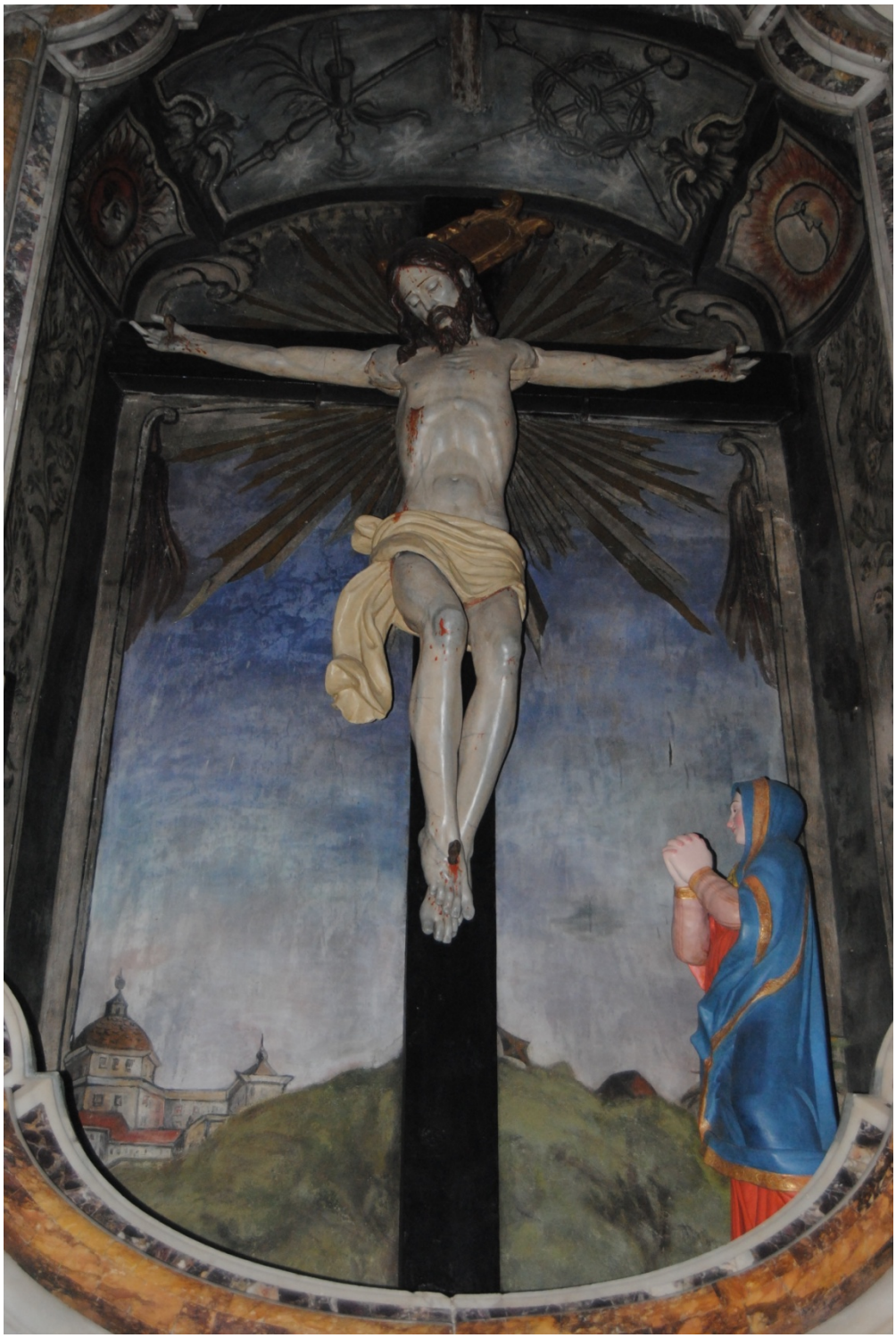


Fig.203 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVII secolo, chiesa dell'Immacolata, Serrenti.



Fig. 204 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVII secolo, chiesa dell'Immacolata, Serrenti.

A una possibile produzione napoletana, diversa dal circolo di opere accostate alla produzione del Masiello, comunque sia d'importazione o di uno scultore immigrato in Sardegna nella prima metà del XVII secolo, si deve anche il *Crocifisso* alla chiesa di S. Nicola a Guspini [Fig.209], che pur non presentando le braccia mobili per la deposizione rappresenta di sicuro un interessante caso di studio. La scultura è stata attribuita, anche se in maniera alquanto approssimativa, allo scultore sardo Giuseppe Angelo Puxeddu[696], sulla base di un documento nel quale si legge che il 13 febbraio 1634 lo scultore ricevette novanta lire cagliaresi per aver consegnato il Cristo alla parrocchia di Guspini[697]. Non possediamo però l'atto di commissione della scultura, ma solo il saldo per la consegna di un'opera che Puxeddu potrebbe non aver eseguito personalmente. A tal proposito la Scano ha evidenziato come l'intaglio della scultura di Guspini, nell'attenta resa anatomica dell'esile corpo, nonché per la generale capacità tecnica mostrata dall'autore, non ha nulla a che fare con le opere certe del Puxeddu, ben lontane da questo stile. La studiosa avanza quindi l'ipotesi che il Puxeddu avesse provveduto a vendere un Cristo non scolpito dalla sua bottega ma importato da Napoli, oppure già presente tra i beni della bottega di Giulio Adato che il Puxeddu acquistò dalla parrocchiale di S. Eulalia di

[696] M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Scultori, intagliatori*…, cit., pp. 275-276; F. VIRDIS, *Giovanni Angelo Puxeddu pittore e scultore della prima metà del Seicento in Sardegna*, Dolianova 2002.

[697] Il Virdis lo assegna perentoriamente alla bottega del Puxeddu sulla base del documento già pubblicato da G. GIACU, *Guspini e il suo "Santo Cristo"*, in «Nuovo Cammino. Rivista diocesana», n° 12 (1988), e in S. TOMASI, *Memorie del passato. Appunti di storia diocesana*, Vol. I, Villacidro 1997, p. 201. Il documento recita chiaramente: «[…] *norata llires moneda callaresa e son per una efigie del Santissim Crucifisci que lis ha dat y consegnat y de aquell han rescatat per dita jglesia que confessan haverlo hagut y rebut* […]». F. VIRDIS, *Giovanni Angelo Puxeddu*…, cit., p. 22; il documento è pubblicato a p. 67. Sempre che il documento citato si riferisca a questo *Crocifisso* e non, ad esempio, ad un'altra opera, come il *Crocifisso* a braccia snodabili per il rito della Deposizione che si conserva nella stessa chiesa parrocchiale, anche se appare stilisticamente più antico.

Cagliari, unica erede dei beni del defunto[698]. Che il Puxeddu non si limitasse a vendere opere realizzate dalla sua bottega emerge chiaramente nell'accordo sottoscritto nel 1631 con lo scultore napoletano Giovanni Antonio Amatuccio (in procinto di partire per Napoli), di rivendere nell'isola le opere che l'Amatuccio gli avrebbe invitato da Napoli, e quest'ultimo di smerciare a Napoli le opere che il Puxeddu avrebbe spedito dalla Sardegna[699].

L'intaglio del volto del Cristo di Guspini, con quel preciso modo di rendere la barba suddivisa in due ciocche distinte, la bocca semi aperta e la presenza della corona di spine intagliata nel blocco della testa riporta, ad esempio, al *Crocifisso* della Purissima di Cagliari, seppur reso in una dimensione più pacata, tanto da farci ipotizzare una datazione ai primi del '600 per il *Crocifisso* di Guspini. La generale impostazione della figura, nell'intaglio del viso e del panneggio si ritrova nel *Crocifisso della deposizione* della parrocchiale di Lunamatrona, ancora inedito (misura circa 1.75 cm di altezza) e recentemente restaurato [Fig.210]. Simile è il perizoma che, seppur in questo Cristo non presenti la decorazione in *estofado de oro*, conserva la disposizione del panneggio che si annoda morbido sul lato destro, ricadendo aderente alla vita, e per il lato opposto presenta un'identica porzione di tessuto. Come per Guspini, anche il *Crocifisso* di Lunamatrona presenta la corona di spine ancora intagliata nel blocco della testa, evidentemente realizzati dal medesimo ambiente culturale di chiara impronta napoletata. A questo esemplare si avvicina il più popolaresco *Crocifisso* di Ghilarza, sempre utilizzato per la deposizione, dal tipico perizoma succinto, annodato sulla destra, con sbuffo e lembo che cade, privo di pieghe, come nelle sculture della prima metà del XVII secolo.

Un posto a parte merita il *Crocifisso*, oggetto di grande venerazione, della chiesa francescana di S. Maria di Betlem a Sassari [Fig.205], ora addossato ad un pilastro della navata centrale ma che dal XVI sino al terzo decennio del XVIII secolo aveva la propria cappella fra quelle del lato destro[700]. Questa chiesa, officiata dai padri Francescani, doveva avere un Crocifisso di grandi dimensioni già nel 1537, quando l'algherese Monserrat Virgili ricevette la commissione per la realizzazione della Vergine e di S. Giovanni da porre affianco al Crocifisso. La Scano evidenzia però la difficoltà di poter identificare il *Crocifisso* oggi esistente con un'opera dei primi del '500[701], che appare invece più tarda, nella compostezza della figura, nell'anatomia appena descritta e nella

[698] M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*…, cit., pp. 132-133; L. SIDDI, scheda n° 10, *Crocifisso*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 116-117.
[699] F. VIRDIS, *Giovanni Angelo Puxeddu*…, cit., p. 18; il documento è pubblicato alle pp. 60-61.
[700] M. PORCU GAIAS, *Santa Maria di Betlem a Sassari: la chiesa e la città dal XIII secolo ai giorni nostri*, Sassari 1993, nota 25, p. 78.
[701] M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*…, cit., pp. 126-127.

totale indifferenza per il modulo offerto dal Crocifisso doloroso di Nicodemo che ebbe larghissima diffusione tra il XV e il XVI secolo. Ancora il piccolo perizoma che si annoda al lato destro lasciando scoperta gran parte della coscia destra si ritrova più che altro in esempi dei primi del XVII secolo, come anche la forma del cartiglio INRI; mentre insolita a me pare la capigliatura non tanto intagliata quando realizzata con corda o canapa gessata e dipinta.



Fig. 205 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, chiesa di S. Maria di Betlem, Sassari.



Fig. 206 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giorgio, Quartucciu.



Fig. 207 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giovanni, Cagliari.

Ad uno scultore locale ma influenzato da modelli iberici e napoletani presenti nell'isola si deve anche il *Crocifisso* della deposizione della parrocchiale di Villasor, anche se fortemente deteriorato (il restauro non ha permesso di recuperare la completa lettura della scultura), cui si avvicina quello di Quartucciu (non destinato a essere deposto), detto della "pioggia" per aver portato l'acqua dopo una grave siccità. In quest'ultimo le pieghe del perizoma si dispongono in modo analogo a quello dei Crocifissi della prima metà del '600 con una decorazione in *estofado de oro* (Fig.206).

Alla prima metà del XVII secolo dovrebbe invece appartenere il *Cristo della deposizione* della chiesa di S. Giovanni a Villanova di Cagliari [Fig.207], appartenente all'Arciconfraternita della Solitudine, fondata nel 1608 e trasferita qui dall'antica chiesa trinitaria di S. Bardilio. L'imponente figura del Cristo, oggetto ancora oggi di grande venerazione dai Cagliaritani, presenta il volto finemente intagliato, nell'attenta resa della morbida massa di capelli e dell'intaglio della barba; tradisce qualche imprecisione nelle proporzioni anatomiche, nella descrizione delle gambe troppo piccole per l'ampio torace e per il panneggio del perizoma non intagliato nel legno, ma aggiunto in tela gessata e incollata che va a coprire dei fianchi eccessivamente larghi (vi sia sotto il perizoma originario?). In riferimento a questo *Crocifisso* va letto un documento notarile del 1619, pubblicato da Francesco Virdis (2006), il quale lo assegnava perentoriamente ad un poco

conosciuto pittore sardo Antioco Piras[702]. Quest'ultimo promette ad un certo Antonio Cugia di consegnargli, entro il mese di gennaio del 1620, un Crocifisso di dimensioni naturali, che servirà per la cerimonia della deposizione da parte della Compagnia della *Soledad*. Il documento si conclude con la consueta clausola: se la scultura non fosse risultata accettabile dal committente, l'artista doveva far arrivare da Napoli, a proprie spese, un'altra scultura perfettamente rifinita[703]. Si potrebbe affermare che l'opera sia di un certo Antioco Piras, ma non si conoscono opere certe di questo artista sardo, nel documento definito pittore e non scultore, né esistono nell'isola altre opere, seppur non documentate, che si possano avvicinare al Cristo di S. Giovanni. È possibile dunque che la commissione affidata al Piras non sia andata a buon fine ed egli abbia dovuto forse far arrivare da Napoli un'altra scultura; in alternativa, si potrebbe pensare che questa sia un'altra scultura commissionata dalla confraternita fuori dall'isola (Napoli, Genova, la Spagna?). Il documento citato precisa però che l'immagine doveva essere a grandezza reale, quindi come effettivamente è il nostro *Crocifisso*, che misura quasi 1.80 cm; questo potrebbe dunque provenire da Napoli a causa dell'inadempimento contrattuale del Piras.

La necessità di rispondere alle esigenze di una committenza che richiedeva un gran numero d'immagini destinate al culto e soprattutto, per la Settimana Santa, al diffusissimo rito della Deposizione, portò molti centri a rivolgersi ad operatori locali che poterono produrre opere dalla qualità artistico-formale non eccelsa ma che rispondevano adeguatamente alle esigenze devozionali. Solo per citare alcuni esempi. Lo scultore locale Giovanni Angelo Puxeddu fu pagato nel 1645 dalla parrocchiale di Monastir per l'esecuzione di un *Crocifisso*, con la sua croce[704]. Oggi nella stessa chiesa si conserva un grande *Crocifisso* [Fig.213], con le braccia snodabili che seppur presenta chiari riferimenti nella disposizione delle gambe e dell'ampio perizoma con il Crocifisso di Nicodemo di Oristano, appare come opera del XVII secolo, in cui l'incertezza nella

[702] Di questo personalità isolana che visse a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, e che nei documenti appare come Piras o Pira, si sa ben poco, essendo alquanto scarsa la documentazione a lui connessa. I documenti lo riportano come di Sanluri o altre volte come naturale del quartiere di Villanova a Cagliari ma residente a Sanluri. Dagli stessi risulta che egli era un pittore, perché questa è la qualifica con la quale viene indicato, e mai come scultore. F. VIRDIS, *Artisti e artigiani*…, cit., pp. 35-36.

[703] ASCA, ANS, vol. 1295, not. Giovanni Battista Uda «*Dicto die (29 ottobre 1619) Cagliari// Antiogo Piras pintor natural del appendissi de Vila Nova y habitant// de la vila de Sant Lury promet a Antony Cugia present, etc. que per tot lo mes de janer 1620 dara ben fet de bulto de lleña stasionada y bien pinta y a perfection acabat y ben affigurat una polleta de la effige// de un Christo de la altaria que te dit Cugia la sua persona, qual fara ab la sua corona de espinas tot a sos gastos y despeses y tot be promet per dantly lo recapte necessarias fara de present al dit Cugia una creu axibe en pintada// que servesca per armar dit Christo capelleta y aco dara axibe fet dins dit mes de janer qual tot servira per lo devallament de la creu que te fa lo cap(a) de la Soledad lo di joves sant de dit any primo vinent de 1620, y fent// contrari vol li consent dit Piras etc. no dantlo hi dins dit temps que se puga fer provehir a sos gastos y despeses de Napols etc. y en paga de tot aço li promet dar y pagar quaranta lliures y les demes acabada dita faenat*»; pubblicato in F. VIRDIS, *Artisti e artigiani*…, cit., p. 355.

[704] F. VIRDIS, *Artisti e artigiani*…, cit., p. 63.

descrizione anatomica del volto, più abbozzato che scolpito, può riferirsi proprio ad uno scultore locale della prima metà del ‘600. Numerosi potrebbero essere gli esempi qui da citare, come il *Crocifisso* della chiesa parrocchiale di Villamar che presenta un modulo seicentesco nel piccolo perizoma addonato a destra [Fig.214], come anche il secondo *Crocifisso della deposizione* della chiesa di S. Sebastiano a Milis [Fig.208]. Il modello è quello dei Crocifissi della prima metà del XVII secolo, qui dall’incerta descrizione anatomica con evidenti grossolanità nell’intaglio delle gambe e braccia (grosse e tozze), mentre il locale scultore mostra un’attenzione maggiore nell’intaglio del volto, quello su cui naturalmente il fedele si doveva soffermare. Tra gli esempi locali degno di nota è il *Crocifisso* della parrocchiale di S. Pietro di Nuraminis [Fig.215], nella calma della morte che tradisce la ricerca, da parte dello scultore, di rendere in maniera proporzionata e corretta l’anatomia del corpo coperto dal piccolo perizoma che si annoda sulla destra con uno sbuffo e ricade lungo il fianco, in modo analogo agli esemplari palesemente prodotti in loco nel XVII secolo, ma con maggior naturalezza e minor rigidità.



Fig. 208, *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Sebastiano, Milis.



Fig. 209 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Nicola, Guspini.



Fig. 210 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giovanni Battista, Lunamatrona.





Fig. 211, (sopra) particolare del volto del *Crocifisso* di Guspini; (sotto) particolare del volto del *Crocifisso* di Lunamatrona.





Fig. 212 (sopra) particolare del perizoma del *Crocifisso* di Guspini; (sotto) particolare del perizoma del *Crocifisso* di Lunamatrona.



Fig. 213 Giovanni Angelo Puxeddu (?), *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, 1645, chiesa di S. Pietro, Monastir.



Fig. 214 *Crocifisso della deposizione*, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giovanni Battista, Villamar.



Fig. 215 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, metà del XVII seecolo, chiesa di S. Pietro, Nuraminis.

,



Fig. 216 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVII secolo, chiesa di S. Antonio di Padova, Cagliari.

All'interno dei soggetti legati alla passione di Cristo occorre evidenziare come anche nella nostra isola abbiano avuto una vasta diffusione i mezzi busti dell'Ecce Homo; non tutti di altissima fattura tecnica, comunque oggetto di profonda devozione popolare. L'*Ecce Homo* della chiesa cappuccina di S. Antonio di Padova a Cagliari [Fig.216], seppur nelle diverse scorrettezze formali e dall'intaglio sommario, rappresenta uno di questi esempi; grazie soprattutto a quell'inteso *pathos* che traspare dal volto dolente, accresciuto dogli occhi di vetro e dai denti finti che s'intravedono nella bocca aperta. Al contrario tra i più rinomati per la qualità estetica e formale, vi è sicuramente quello della Cattedrale di Cagliari [Fig.217], giustamente posto in correlazione con la scultura iberica della prima metà del '600 (in particolare quella sivigliana del Montañés), ma opera di un artista dalla cultura napoletana[705]. Infatti, nella Spagna della prima metà del '600 l'opera del Montañés aveva ormai inaugurato la fase naturalistica della scultura iberica, abbandonando la ricca decorazione in *estofado de oro* a favore di una policromia più attenta al dato storico-reale. Il mezzo busto di Cagliari presenta invece una bella decorazione in *estofado* che lo avvicina più ai busti-reliquiario napoletani della prima metà del '600, o a diversi altri esempi dello stesso tipo diffusi nel meridione d'Italia come *l'Ecce Homo* della chiesa di S. Nicola di Bari a Nocara, degli inizi del XVII secolo[706]. Della stessa epoca, anch'esso dal perizoma decorato in *estofado*, è il mezzo busto del Convento dei Cappuccini di Sanluri [Fig.218], dall'intaglio molto più semplice e privo di ricerca espressiva, che denuncia comunque la derivazione da modelli napoletani. Più intenso appare l'*Ecce Homo* della chiesa di Gonnostramatza[707], mentre della fine del XVII secolo potrebbe

[705] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 184; ID, *L'apporto campano*…, cit., pp. 135-136.
[706] P. L. DE CASTRIS, scheda n° 21, *Intagliatore napoletano di cultura iberica, Ecce Homo, inizi del XVII secolo (Antonio Gallo?)*, in *Scultura in legno in Calabria*…, cit., pp. 163-166.
[707] L. SIDDI, scheda n° 9, *Ecce Homo*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 114-116.

essere il bell'*Ecce Homo* a mezzo busto collocato all'intero della paratora della parrocchiale di Lunamatrona [Fig.222]. Intenso nella sua espressione, anche se evidentemente alterato da una ridipintura, mostra un accurato intaglio nella resa della morbida barba e della fluente chioma che richiama quasi il *Cristo alla colonna* della chiesa di S. Maria delle Grazie a Toledo (Napoli), attribuito ad un ignoto scultore napoletano degli inizi del XVII secolo [Fig.220][708]. Non dissimile appare anche all'espressione patetica e soprattutto al modo di rendere la barba del *S. Francesco* della stessa parrocchiale [Fig.221], che la Scano Naitza datava già alla fine del XVII secolo, posto poi in relazione con la scultura di Nicola Caso[709], per i mezzi busti dei santi Francescani del grande retablo da lui realizzato nella chiesa di S. Chiara di Cagliari (inizi del XVIII secolo)[710]. L'*Ecce Homo* di Lunamatrona s'inserisce quindi in quella produzione napoletana della fine del XVII secolo, da cui non si discosta troppo nemmeno l'*Ecce Homo* della chiesa parrocchiale di Sestu [Fig.219], anch'esso ridipinto e con un'evidente interpolazione degli occhi in pasta vitrea in sostituzione di quelli dipinti, che si presentano nell'*Ecce Homo* e nel *S. Francesco* di Lunamatrona.

La circolazione di questi manufatti devozionali non venne meno nemmeno nel XVIII secolo, testimoniati nell'isola dalla sopravvivenza di alcuni esemplari come l'*Ecce Homo* del Museo delle tradizioni popolari di Serramanna che, seppur desideroso di un restauro, manifesta l'appartenenza ad una cultura artistica sei-settecentesca [Fig.223]. È stato datato al XVII secolo, circoscrivendolo agli anni 1619-1629, senza però riferirne le fonti[711]. Se infatti, come detto, l'intenso *phatos* richiama opere del '600, l'assenza dell'*estofado de oro*, la base su chi poggi, che parrebbe quella originaria, e un marcato senso del movimento nel capo che si volge verso destra lo riconducono ad opere del XVIII secolo, di produzione campana come, facendo un esempio tra i più belli, l'*Ecce Homo* del Museo del Tesoro di S. Gennaro (Napoli). Non meno raffinato appare anche il mezzo busto della parrocchiale di S. Pietro di Bolotana già dalla Sfogliano (1984) citato come prodotto della cultura napoletana di metà '600[712] da portare forse ai primi del XVIII secolo [Fig.225], che andò evidentemente a sostituire un più antico *Ecce Homo* che già nel 1608 veniva definito molto antico[713]. L'opera colpisce per l'accuratezza dell'intaglio del volto, nella resa verista della morbida capigliatura, e nel poderoso manto rosso che

[708] P. L. DE CASTRIS, *Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto*…, cit., p. 35.
[709] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 263; ID, *L'apporto campano*…, cit., p. 171.
[710] P. BAGNARO, *Il retablo della chiesa di S. Chiara in Cagliari*, in «Biblioteca Francescana Sarda», IX (2000), pp. 72-73.
[711] C. GALLERI, *Museo delle Memorie e delle tradizioni religiose di Serramanna*, Cagliari 2000, pp. 22-23.
[712] R. SFOGLIANO, *Esempi significativi di scultura*…, cit., p. 340.
[713] M. PORCU GAIAS, *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane*…, cit., p. 68, nota 22.

teatralmente si apre sulle spalle facendo risaltare ancor di più il candore del nudo busto. Più che all'ambito genovese a cui è stato assegnato[714], bisognerebbe ripotarlo alla lunga tradizione di questa tipologia presente nelle zone meridionali del Mediterraneo (Napoletano, Spagna) di cui un altro esempio è il mezzo busto della chiesa di S. Nicola alla Carità a Napoli [Fig.226], o il bel *Ecce Homo* scolpito da Domenico di Venuta, influenzato a sua volta dall'opera di Giacomo Colombo, per la chiesa di Bagnoli Irpino[715]. Alla medesima cultura artistica potrebbe rifarsi anche l'*Ecce Homo* della moderna chiesa del S. Cuore a Quartu S. Elena [Fig.224]. Secondo la scheda di catalogo della Soprintendenza proverrebbe dall'antico convento delle Clarisse di S. Chiara a Cagliari, oggi distrutto, destinato alla devozione delle monache come era d'uso per questi oggetti, diffusi proprio nei conventi e trasferito nella chiesa di Quartu negli anni '50 nel Novecento[716]. Ancora inedito agli studi, completamente ridipinto in epoca recente, mostra però un accurato intaglio, soprattutto nella descrizione delle singole ciocche della riccioluta chioma. Intenso nel *pathos*, con il volto languido dal dolore si presta alla contemplazione del fedele frontalmente, privo di torsioni, la base pare quella originaria, coeva con l'intaglio generale dell'opera da datare al pieno XVIII secolo. Un altro *Ecce Homo* si conserva nella chiesa di S. Efisio a Cagliari, che lo Spano (1860)[717] riferiva come opera di un certo Cavalier Bernasco (insieme ad un S. Priamo della stessa chiesa). Frontale, dal *pathos* più contenuto, privo di quel dramma che caratterizza le sculture appena descritte, da datare alla fine del XVIII secolo se non già al principio del XIX secolo.

[714] R. CAPRARA, *Beni culturali dalla chiesa di Bolotana*, Firenze 2002, p. 160.
[715] L. GAETA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali* …, cit., p. 89. All'*Ecce Homo* della chiesa di Bolotana, a testimonianza della consonanza con modelli napoletani del pieno XVIII secolo, si avvicina anche l'*Ecce Homo* della chiesa di S. Gariele a Pozzuoli. Ne riprende la medesima posizione del mezzo busto, la ricerca realista, che si rifà a sua volta alla ricca tradizione scultorea partenopea sia in legno che in terraccotta (per quanto riguarda i presepi), l'ampio manto rosso che si apre sulle spalle evidenziando il candido busto coperto di piaghe. L'opera di Pozzuoli è firamata Giuseppe Sarno (1770-1810) e reca la data 1793, attestando quindi la patertintà di uno scultore che appartiene appieno alla ricca e feconda serie di scultori napoletani (Giacomo Colombo, Giuseppe Sanmartino, Giuseppe Picano) del XVIII secolo. G. BARRELLA (a cura di), *San Raffaele Arcangelo. Chiesa di Pozzuoli*, Quarto (Napoli) 2013, pp. 85-86.
[716] ACS B.A.P.S.A.E CaOr, Scheda OA 20/00045248.
[717] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 142.

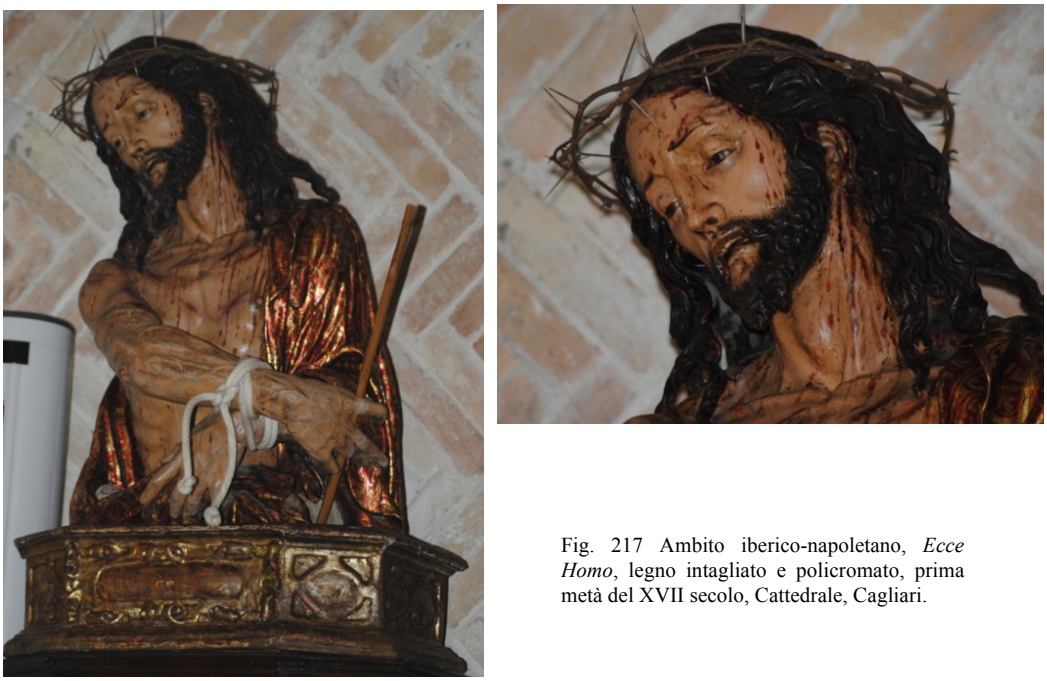


Fig. 217 Ambito iberico-napoletano, *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, Cattedrale, Cagliari.



Fig. 218 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, Museo dei Cappuccini, Sanluri.



Fig. 219 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, fine del XVII secolo, chiesa di S. Giorgio, Sestu.



Fig. 220 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, inizi del XVII secolo, chiesa di S. Maria a Toledo, Napoli.



Fig. 221 *S. Francesco* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, chiesa di S. Giovanni Battista, Lunamatrona.



Fig. 222 *Ecce Homo* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, fine del XVII secolo, chiesa di S. Giovanni Battista, Lunamatrona.



Fig. 223 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, Museo delle tradizioni popolari, Serramanna.



Fig. 224 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa del S. Cuore di Gesù, Quartu Sant'Elena.



Fig. 225 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, fine del XVII primo quarto del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Bolotana.



Fig 226 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, chiesa di S. Nicola alla Carità, Napoli.

VI .2 *Il XVII secolo: importazione iberica e produzione sardo-iberica*

La Sardegna trovandosi al centro del Mediterraneo fu da sempre luogo privilegiato di soste e di scambi nel lungo percorso che univa le due sponde di un impero, quello spagnolo, che dal XV secolo riuniva sotto un'unica corona la penisola iberica con le zone dell'Italia meridionale; al centro delle rotte marittime e commerciali vi era appunto la Sardegna che, come visto, fu legata in maniera importante con l'area napoletana e non di meno con quella iberica. L'appartenenza alla medesima corona si attuava in Sardegna attraverso la figura del Viceré, alterego dello stesso re e suo rappresentate supremo nell'isola, e dalla totale ispanizzazione della cultura isolana nei suoi diversi aspetti, dal pensiero politico, storico, religioso e in generale culturale, che ha portato alla persistenza fino ai nostri giorni di forme cultuali e tradizioni religiose di ascendenza ispanica che hanno acquistato forma definitiva proprio nel XVII secolo. Lo sviluppo socio economico di alcune città della penisola iberica, come Siviglia tra il XV e XVII secolo, portò allo straordinario sviluppo delle locali *Hermandad*, le quali contribuirono alla complessa articolazione della ritualità della Settimana Santa con un numero impressionante di associazioni che a loro volta si fecero committenti di opere devozionali[718]. Le possibilità economiche di queste associazioni permisero la commissione di importanti opere alle più affermate botteghe di scultori, che in tutta la Spagna si erano organizzate proprio per rispondere ad una committenza così importante e pressante. In Sardegna invece la diversa condizione socio-economica, la generale povertà delle comunità e di conseguenza delle confraternite locali, se si fa eccezione per quelle dei centri più grandi, limitò la disponibilità alla commissione o acquisto di opere d'arte. A parte questa sostanziale differenza, la struttura delle cerimonie paraliturgiche sono comuni in entrambe le zone del regno, l'elemento penitenziale delle confraternite sivigliane si ritrova anche in quelle isolane, come anche la contemplazione dei momenti della Passione, i *pasos* iberici corrispettivi ai Misteri isolani, e infine anche il rito della Deposizione, che se in molti centri della penisola iberica non viene più eseguito, la persistenza nel territorio delle sculture del Cristo con le braccia articolate testimonia la vitalità del rito nell'epoca

[718] Per una generale visione della questione si vedano i contributi del volume *Cofradías penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional* (Córdoba 2011) a cura di J. ARANDA DONICEL, Cordoba 2012, in particolare: F. LABARGA GARCÍA, *La Semana santa en la Rioja, Navarra y el País Vaso durante la Edad Moderna* (pp. 79-114); J. ARANDA DONCEL, *Conflictos y tensiones en las cofradías penitenciales cordobesas durante los siglos XVI al XIX* (pp. 115-172); M. F. GÓMEZ VOZMEDIANO, *El triunfo de la religiosidad barroca cofradías penitenciales en La Mancha de los Austrias* (pp. 173-212). Inoltre si vedano i tre volumi dell'importante opera *Sevilla Penitente* (a cura di J. R. GOMEZ), in particolare al Vol. I: J. SANCHEZ HERRERO, *El origen de las cofradias penitenciales*, pp. 13-42; F. GARCIA DE LA CONCHA DELGADO, J. DE LA PEÑA FERNANDEZ, *Historia de las Hermandades de Penitencia*, pp. 57-179; J. CARRERO RODRIGUEZ, *Los cultos internos en las cofradias*, pp. 181-204.

moderna[719]. Le sculture utilizzate durante i riti della Settimana Santa si ritrovano sia in Spagna sia in Sardegna come sculture da vestire: spesso sono semplici manichini, soprattutto le figure della Vergine o del Cristo, mentre la testa è scolpita con cura e le braccia articolate si prestavano a diverse posizioni[720]. Tra le immagini più venerate della scultura andalusa del XVII secolo vi sono i *Nazarenos*, ossia Cristo porta-croce, denominati in modo variato: *Jesús del Gran Poder* (Juan de Mesa, 1620); *Señor de la Pasion* (Juan Martínez Montañés, 1615) e il *Señor del Silencio*, attribuito a Francisco de Ocampo della Hermandad del Silencio, del 1609-1611 circa[721] [Fig.228]. Alla stessa tipologia appartiene il malridotto *Cristo* del Museo dei Cappuccini di Sanluri [Fig.227], con la struttura anatomica in legno solo abbozzato e braccia mobili, per poter comporre la figura in diverse posizioni ed essere vestita; o come il *Cristo alla colonna* della chiesa di S. Gavino di Aidomaggiore, dall'intaglio grossolano, ma che presenta le braccia mobili, per poter fungere sia da Cristo porta croce che appunto come Cristo alla colonna, simile al popolare *Cristo* a manichino vestito, con lunghi capelli naturali, della chiesa di S. Pietro a Villamar, entrambi ascrivibili al pieno XVII secolo.



Fig. 227 *Ecce Homo*, manichino da vestire, XVII secolo (?), Museo dei Cappuccini, Sanluri.

[719] Per una visione generale delle opere si veda: J. SANCHEZ HERRERO, J. RODA PEÑA, F. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO (a cura di), *Misterios de Sevilla*, Siviglia 1999; a cura degli stessi autori i quattro volumi dell'opera *Crucificados de Sevilla*, Siviglia 1997.

[720] J. M. DE MENA, *Semana Santa. La Imaginería y los Imagineros*, Siviglia 1980; J. M. PALOMERO PÁRAMO, *La imaginería procesional sevillana: misterios, nazarenos y Cristos*, Siviglia 1987; J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ, J. RODA PEÑA, *Imagineria procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Siviglia 1992; A. VILLAR MOVELLÁN, *Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza*, in *Cofradías Penitenciales*…, cit., pp. 21-78; J. RODA PEÑA, *La renovación del patrimonio escultórico de las hermandades penitenciales de Sevilla durante el reinado de Carlos II*, in *Cofradías Penitenciales*…, cit., pp. 237-272; J. LUIS ROMERO TORRES, *La escultura procesional y el trono en el patrimonio artístico de la provincia de Málaga*, in *Cofradía penitenciales*…, cit., pp. 273-310; J. A. CASQUERO FERNÁNDEZ, *La imaginería procesional de Semana Santa en la Diócesis de Zamora*, in *Cofradías Penitenciales*…, cit., pp. 311-370; L. A. DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, *La escultura en el Cádiz barroco*, in *Cofradías Penitenciales*…, cit., pp. 413-446; M. PÉREZ SÁNCHEZ, *Salzillo y el discurso rococó*: *la configuración de un nuevo modelo de procesión en la Murcia del setecientos*, in *Cofradías Penitenciales*…, cit., pp. 529-554.

[721] Tra i numerosi studi in merito si veda a titolo generale: J. RODA PEÑA, *El Nazareno en la escultura barroca sevillana* (IX simposio sobre Hermandades de Sevilla y provincia), Siviglia 2008. Inoltre si veda l'imponente pubblicazione in tre tomi dell'opera *Nazarenos de Sevilla*, a cura di J. SÁNCHEZ HERRERO, J. RODA PEÑA, F. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO (Siviglia, 2007) in cui vengono studiate e pubblicate tutte le sculture dei *Nazarenos* della città e provincia di Siviglia. Inoltre: F. LLMAZARES RODRÍGUEZ, *El "nazareno" en la escultura barroca castellana*, in *La imagen devocional barroca*…, cit., pp. 63-110; J. A. SÁNCHEZ LÓPEZ, *El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte*, in *La imagen devocional barroca*..., cit., pp. 111-186.



Fig. 228 Francisco de Ocampo (attr.), *Nuestro Padre Jesús del Silencio*, 1609-1611, chiesa di S. Antonio Abate, Siviglia. A destra, la struttura del corpo intagliato e non completamente definito nelle sue parti anatomiche con le braccia mobili che permettono alla figura di assumere diverse posizioni.

L'assenza di precisi riferimenti archivistici rende ancora più problematico riuscire a definire in maniera certa l'ambito di provenienza di alcune sculture lignee presenti nell'isola, il cui studio può basarsi sul confronto e l'analisi stilistica. Prodotto della prima metà del XVII secolo e riferito all'ambito iberico è il grande *Crocifisso* della chiesa di S. Croce a Cagliari, dall'anatomia del corpo indagata con attenzione, mentre l'angolo acuto formato dalle gambe e l'ampio perizoma richiamano in qualche modo la tipologia del Crocifisso doloroso, diffuso in Sardegna per la presenza del veneratissimo *Cristo di Nicodemo* di Oristano. L'anonimo scultore, dalla Scano individuato in una personalità di formazione iberica vicino all'opera dell'andaluso Juan de Mesa (1583-1627)[722], deve aver eseguito l'immagine rispondendo una precisa richiesta della committenza locale che ben conosceva l'importanza del prototipo oristanese. La stessa tipologia del Crocifisso di Oristano, seppur abbandonato l'elemento tragico del XIV secolo, la si ritrova nel bel *Crocifisso* [Fig.50] della chiesa del S. Sepolcro di Cagliari (fine del XVI secolo), in cui lo scultore ha elaborando una visione più naturale del corpo senza abbandonare la forte angolosità delle gambe e la conformazione del lungo perizoma che copre il ginocchio

[722] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 80; G. ZANZU, *Crocifissi dolorosi*…, cit., p. 34.

destro, lasciando scoperto il sinistro[723]. I caratteri del volto del Cristo, che presenta un'attenta resa dell'intaglio delle ciocche di barba e capelli, e nella ricerca del preciso dato anatomico, proiettano quest'opera nella produzione iberica della prima metà del '600, delle zone andaluse, non troppo lontano dal mondo di intagliare di un Francisco de Ocampo (1579-1639) ad esempio, di cui si veda il già citato *Señor del Silencio* (chiesa di S. Antonio Abate, Siviglia).



Fig. 229 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVI secolo, chiesa del Santo Sepolcro, Cagliari.



Fig. 230 Francisco de Ocampo (attr.), *Nuestro Padre Jesús del Silencio*, 1609-1611, chiesa di S. Antonio Abate, Siviglia.

[723] G. ZANZU, *Crocifissi dolorosi*…, cit., p. 33.

L'influenza di opere spagnole presenti in Sardegna[724], nonché la presenza di artisti di cultura e provenienza iberica, come il trasferimento di operatori sardi in Spagna[725] permisero il diffondersi di modelli iberici che trovano un bellissimo esempio nel *Cristo della deposizione* della chiesa della Misericordia di Alghero[726] [Fig.234].

La chiesa è sede della confratenita della B. V. della Misericordia, tra le più importanti di Alghero, la cui esistenza è certa almeno dal 1557[727]. All'interno della chiesa, stravolta da importanti lavori di rifacimento nel XX secolo, si conserva però il bel simualcro dorato della Vergine[728], all'interno di un moderno altare. Nella cappella di sinistra, accanto al presbiterio, è custodito il simulacro del *Cristo in croce*, a braccia snodabili, secondo tradizione arrivato dal mare nel 1606[729]. Una nave partita da Alicante per la furia del vento naufragò a Portoconte, qui tutti i passeggeri ed i loro beni dovettero sbarcare. Tra di essi vi era il commerciante genovese Nicola Busso a cui era stata affidata la cassa con l'immagine di un Crocifisso di cui però egli, ora, non intendeva più farsi carico. Scandalizzato l'arciprete spagnolo della chiesa di Taulera de la Reyna, don Giovanni

---

[724] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 155-177.

[725] In questa dimensione di mobilità di opere e di uomini anche alcuni sardi non furono da meno nel trasferirsi in altri luoghi per cercare una fortuna che in patria difficilmente avrebbero trovato. Questo è il caso dell'artista Pedro Raxis il vecchio che dalla Sardegna si trasferì in Spagna, dove è documentato nel 1528 quando prende moglie, ad Alcalà la Real, Caterina González. Della sua origine sarda siamo certi perché si sa che egli dovette tornare proprio a Cagliari, nel 1567, insieme ai figli Miguel e Juan, per ricevere la parte spettante dell'eredità paterna. Il fatto importante è comunque che proprio nella cittadina spagnola il Raxis riuscì ad aprire una bottega d'arte nella quale si formarono diverse personalità tra le quali quella del figlio Pablo de Rojas (trasformando il suo cognome). Egli, che fu essenzialmente scultore, contribuì al passaggio della scultura andalusa dal manierismo tardo cinquecentesco verso un naturalismo "idealizzato" che ebbe in Juan Martínez Montañés (di cui fu maestro) il più grande artefice agli inizi del XVII secolo. Della stessa famiglia fu anche Pedro de Raxis *el joven* (1555-1626), figlio di Melchiorre Raxis (secondogenito di Pedro de Raxis il vecchio), nipote di Pablo de Rojas con il quale lavorò, dedicandosi per lo più alla policromia e alla doratura delle opere eseguite dallo zio. L. GILA MEDINA, *En torno a los Raxis sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI*, in «Atrio: revista de historia del arte», n° 4 (1992), pp. 35-48; F. M. VALIÑAS LÓPEZ, *Historiografia y fortuna critica: Granada*, in *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica 1580-1625* (a cura di L. G. MEDINA), Madrid 2010, pp. 24-25; D. J. CARRASCO DE JAIME, *Hacia una teoria consensuada y conciliadora del estilo hispano-sardo: maestros pintores en Cerdeña y Pedro de Raxis el viejo en Alcalá la Real*, in «Cuadernos de arte e iconografia», Tomo XIII, n° 26 (2004), pp. 443-463; J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas*, in *La escultura del primer Naturalismo*…., cit., pp. 140-141; L. GILDA MEDINA, *Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador Alcalíno-granadino*, in «Archivio Español de Arte», Vol. LXXVI, n° 304 (2003), pp. 389-406.

[726] M. P. GAIAS, scheda n° 53, *Crocifisso*, Scultore spagnolo, sec. XVII (primo decennio), in *Estofado de oro*…cit., pp. 182-183. A. C. DELIPERI, *Guida di Alghero*, Vol. II, *La chiesa di Nostra Signora della Misericordia e l'Arciconfraternita del Gonfalone*, Sassari 1976.

[727] Divenne Arciconfraternita nel 1568 quando venne aggregata a quella romana del Gonfalone. A. SERRA, *Appunti sulle confraternite devozionali*…, cit., pp. 210-212.

[728] M. P. GAIAS, scheda n° 52, *Madonna della Misericordia*, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 180-182.

[729] A. ERA, *Un Cristo, un naufragio ed una mancata causa di rivendica*, in *Alghero. Cara de roses* (a cura di A. BALLERO DE CANDIA), Cagliari 1961, pp. 351-359. L'Era basa le sue affermazioni su quanto ha potuto leggere da una serie di documenti conservati (a suo tempo) nell'Ufficio del Registro di Alghero, in particolare negli atti controfirmati dal notaio Simone Giaume che fu in attività tra il 1570 e il 1606. Nei documenti di questo notaio furono ritrovate alcune carte che attestavano l'avvenuto naufragio della nave "S. Maria di Montenero" e un memoriale stilato per volontà dell'arciprete don Giovanni Mugnoz de la Mota da Yecla, che attestava quanto fosse avvenuto e quanto lui avesse fatto per salvare l'immagine del Crocifisso, controfirmato da testimoni. Cfr. A. NUGHES, B. GERACI (a cura di), *Il Cristo venuto dal mare: nel IV centenario del suo arrivo ad Alghero (1606-2006)*, Cagliari 2007.

Mugnoz de la Mota da Yecla, che aveva viaggiato con lui decise di prendersi cura della sacra immagine, farla sbarcare sulla terraferma e di consegnarla alla prima chiesa che avrebbe incontrato sulla strada che conduceva ad Alghero. Nella chiesa della Vergine della Pietà, dei Francescani Osservanti, fu collocato il simulacro nella cappella della nazione dei Genovesi dedicata a S. Caterina. Nel XVIII secolo i frati dovettero abbandonare la chiesa e trasferiti all'interno della città, prima nella chiesa di S. Barbara e poi in quella della Misericordia, fino a quando non furono cacciati dalle leggi di soppressione nel XIX secolo. In tutti questi spostamenti portarono con sé l'immagine del *Crocifisso* che infine lasciarono alla cura dell'Arciconfraternita della Misericordia. Sembra quindi che nel XVIII secolo la Confraternita sia entrata in possesso del simulacro ma può anche essere che già prima se ne servisse per le funzioni della Settimana Santa attestate ad Alghero in maniera indiretta già nel 1625 e poi ufficialmente nel 1649[730]. C'è da osservare però che già nel 1660 la chiesa della Misericordia aveva una cappella del Crocifisso, in cui sicuramente si conservava una propria statua del Cristo in croce, forse utilizzato per i riti della Settimana Santa e sostituita poi con questa più intesa scultura. La fine anatomia e l'intensa espressione del volto lo riportano alla ricca produzione scultorea iberica della fine del '500 e dei primi del '600, che si sviluppò nelle zone della Castiglia (Valladolid) grazie all'opera dello scultore Gregorio Fernandez (1576-1636)[731]. Il *Crocifisso* citato più volte nella letteratura di ambito locale algherese è stato studiato criticamente da R. Sfogliano (1984)[732] e M. G. Scano (1991)[733]. Se le fonti del XVII secolo e l'analisi critica hanno assegnato il nostro *Crocifisso* all'ambito iberico, dobbiamo però evidenziare le consonanze con un'altra scultura dei primi del XVII secolo, realizzata a Napoli, il già citato *Crocifisso* del Gesù Nuovo (Napoli) [Fig.231]. Simile è la generale impostazione della figura, stessa tranquillità appare nella disposizione delle braccia tese, le gambe parallele; stessa cura nella descrizione anatomica (semplificata nel Cristo di Alghero). Il volto, privo di drammaticità, volge verso destra, adagiandosi sul petto, e simile appare il modo di rendere l'intaglio del panneggio, nel consueto sbuffo di tessuto nel lato destro e nel lembo, che cade aderente lungo la coscia destra. Questo modo di realizzare il panneggio, vicino agli esempi napoletani presenti in Sardegna, è completamente diverso dal tipico modo di intagliare il panneggio della scuola del Fernandez, in quella resa rigida e accartocciata del tessuto, con pieghe nette ed evidenti.

[730] A. SERRA, *Los Germans blancs*…, cit., p. 28.
[731] J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid 1991, pp. 42-70; M. GOMEZ MORENO, *La grande epoca della scultura spagnola*, Milano 1964, pp. 6-25. Recentemente sono stati pubblicati gli atti di un convegno sulla figura di Gregorio Fernandez: J. L. PONGA, P. PANERO GARCIA, *Gregorio Fernández: Antropología, historia y estética en el Barroco*, Valladolid 2008.
[732] R. SFOGLIANO, *Esempi significativi di scultura lignea*…, cit., p. 335.
[733] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 179-180.

D'altra parte occorre però evidenziare anche la profonda similitudine fisiognomica del volto del *Crocifisso* di Alghero con diversi Crocifissi castigliani della stessa epoca, come simile è l'impostazione della figura che si ritrova anche in altri crocifissi conservati in Spagna, come il *Cristo de Las Misericordias* del monastero delle Mercedarie di Siviglia (prima metà del XVIII secolo) [Fig.233]. Se comunque le consonanze con la produzione napoletana e iberica sono evidenti dobbiamo forse ipotizzare che il *Crocifisso* sia stato importato da Napoli in Spagna e da qui poi spedito nuovamente in Italia (l'imbarcazione era diretta a Genova)? In questo caso, a mio avviso, dovremo piuttosto abbandonare la generale classificazione della scultura lignea su base regionale (iberica, napoletana, sarda ecc.) e concepire piuttosto l'opera come prodotto di una personalità che sicuramente conosceva importanti opere realizzate sia a Napoli, sia in Spagna, e da queste ne abbia fatto una sintesi. Gli studi sulla scultura lignea dell'età moderna hanno ormi evidenziato più volte la circolazione di opere e di uomini per tutto il Mediterraneo[734], favorendo scambi e commistioni di cui questa scultura isolana n'è un esempio, ma non l'unico. Nella chiesa ex-gesuitica di S. Caterina a Sassari si conserva un *Crocifisso* [Fig.232], questa volta non destinato alla deposizione, che manifesta la comune discendenza da modelli napoletani e iberici. Il Cristo in origine doveva occupare la nicchia centrale del grande altare della chiesa gesuitica dedicata a Gesù e Maria, solennemente consacrata nel 1609, il cui grande altare fu iniziato nel 1625 e in cui si sarebbero dovute collocare le grandi tele dei *Misteri della Passione* attribuite al pittore gesuita Giovanni Bilevelt, ultimate verosimilmente nel 1637[735]. L'altare venne descritto nell'inventario redatto nel 1851, dopo la soppressione dell'ordine dei Gesuiti e prima che la chiesa fosse totalmente stravolta. Al centro della grande macchina barocca vi era il *Crocifisso* che ora occupa una nicchia della cappella centrale di destra. A questo lasso di tempo (1625-1637) quindi, deve ricondursi l'esecuzione dell'elegante figura del Cristo la cui impostazione richiama sia il *Crocifisso* di Alghero sia quello del Gesù Nuovo, a cui si avvicina per l'attenta resa dei particolari anatomici, nella descrizione della muscolatura contratta di gambe, addome e braccia. Il volto, invece, si avvicina più al Cristo di Alghero, e come questo, ad esempi di scultura iberica del primo Seicento, in particolare alle opere di Gregorio Fernandez. Il suo *Cristo de la Luz* [Fig.236] ne richiama l'immagine, seppur depurata da quell'elemento tragico che sovente si trova nella scultura del Fernandez (si vedano le varianti dei suoi numerosi *Cristo deposto*), richiamandosi anche al volto dell'*Ecce Homo* del Museo della Cattedrale di Valladolid e ancor di più a quello del *Cristo* del paso de la

[734] I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia e la Spagna: una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma 2008.
[735] P. M. GAIAS, *Sassari*…, cit., pp. 252-253; A. SARI, *Arcidiocesi di Sassari*…, cit., Tomo I, pp. 127-133.

Crucifixion detto "*Sed Tengo*", 1612-1636, oggi al Museo Nazionale di S. Gregorio di Valladolid [Fig.237][736]. Anche in quest'ultimo esempio vediamo lo stesso modo di realizzare il volto allungato, l'intaglio minuzioso di barba e soprattutto dei capelli, indagati nelle singole ciocche che si attorcigliano su se stesse. Al Cristo di Sassari, ma ancor di più a quello di Alghero, si avvicina in modo impressionante anche il *Crocifisso* dell'oratorio della S. Croce di Oliena [Fig.238]. Nel piccolo villaggio del centro Sardegna la locale confraternita della S. Croce poté dotarsi di questo splendido *Crocifisso*, non destinato alla deposizione, ma da collocare nell'altare maggiore del proprio oratorio. Prima che un recente restauro permettesse una corretta lettura della scultura, la Scano lo datava agli inizi del XVIIII secolo, inserendolo nell'ambito della produzione del napoletano Nicola Fumo[737]. Dalla successiva lettura del questionario inviato alle parrocchie dell'Arcidiocesi di Cagliari, a cui apparteneva Oliena nel 1777, si viene a sapere che tra il 1588 e il 1613 la confraternita dovette pagare il riscatto di un *Crocifisso* di "*maravillosa perfecion*" [738] che per prima la Porcu Gaias (2001)[739], poi la Scano (2007)[740], individuarono in questo *Crocifisso*. La Porcu Gaias lo assegnava ad uno scultore di ambito napoletano non estraneo all'influsso spagnolo, la Scano a bottega napoletana della fine del XVI inizi del XVII secolo, tesi sostenuta anche da Pierluigi Leone de Castris (2009), che lo avvicinava ad un anonimo *Crocifisso* di evidente provenienza napoletana realizzato nell'ultimo scorcio del XVI secolo[741]. La compostezza formale, il succinto perizoma che si annoda nel lato destro, la serenità del viso che reclinato sulla destra si poggia sul petto richiama modelli della scultura napoletana dei primi del XVII secolo, qui unito ad un'attenzione particolare per il dato reale nella descrizione delle vene in rilievo delle braccia, e nella muscolatura contratta delle gambe e dell'addome, come nel *Crocifisso* di Sassari. Anche qui però il volto richiama, come il *Cristo* di Alghero, gli esempi iberici della produzione del Fernandez: stesso modo allungato del viso, stesso intaglio di barba e capelli, mentre completamente diverso è l'intaglio del panneggio, non "castigliano" dei primi del XVII secolo, ma più andaluso, vicino al naturalismo del perizoma del *Cristo de la Clementia* di Juan Martínez Montañés, del 1603-1604 (Cattedrale di Siviglia). Potrebbe inserirsi nello stesso ambito

[736] J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, scheda n° 61, *Gregorio Fernandez, Paso de la Crucifixion (Sed Tengo)*, in *Museo Nacional Colegio de San Gregorio*…, cit., pp. 190-191.
[737] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 263
[738] M. CARTA, *Nell'anno del Signore 1777. Risposte dei parroci della Diocesi di Galtellì al questionario di Francesco Maria Corongiu, Vicario Generale Capitolare, sede vacante, dell'Arcivescovato di Cagliari e Unioni*, Orosei 1995, p. 259.
[739] M. P. GAIAS, *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel capo del Logudoro dal '500 al primo '700*, in *Estofado de oro*…, cit., p. 68.
[740] M. G. SCANO NAITZA, *L'apporto campano*…, cit., pp. 136-137.
[741] P. L. DE CASTRIS, scheda n° 19, *Intagliatore napoletano, fine del sec. XVI, Crocifisso, Castrovillari (Cosenza), chiesa di S. Giuliano*, in *Sculture in legno in Calabria*…, cit., pp. 159-160.

culturale che ha prodotto il *Crocifisso* di Alghero, quello di Sassari (S. Caterina) e quello dell'oratorio della S. Croce di Oliena il bel *Crocifisso* della parrocchiale di Barumini, dedicata all'Immacolata [Fig.241]. All'interno della prima cappella laterale destra (accanto al presbiterio) si trova l'ancona lignea di forme tardo-rinascimentali intagliata, dorata e policromata, nella cui sommità, all'interno del timpano è ancora visibile la pittura di Dio Padre. L'ancona accoglie la scultura del *Crocifisso* di dimensioni quasi al naturale (misura circa 1.80 cm), su una croce che pare non originale. La stessa classica impostazione, con il capo reclinato sulla destra, il fine intaglio di barba e capelli, la resa naturalista delle vene in evidenza di braccia e piedi lo assimila agli esempi sardi dell'ambito iberico-napoletano, qui con un'attenzione maggiore per il senso del movimento. Le gambe infatti non sono parallele tra di loro ma leggermente volte verso sinistra, cosicché il perizoma scende sulla coscia sinistra lasciano quasi scoperta la destra, mentre il solito nodo laterale permette il formarsi di un ampio lembo di panneggio, il tutto finemente decorato in *estofado de oro*.

Problematica appare la possibilità di individuare, senza riferimenti archivistici certi, l'ambito di provenienza del *Crocifisso* della chiesa di S. Giacomo di Sassari [Fig.242]. Il bel *Crocifisso* dall'elegante anatomia, privo di torsioni e placido nella morte fu trasferito in questa chiesa dopo che agli inizi del '900 l'antica chiesa annessa al monastero di S. Isabella del Portogallo, in cui si trovava, venne demolita. Il *Crocifisso* si trova all'interno di un retablo privo di nicchia, su uno sfondo ligneo dipinto a verde e graffito in grandi volute fitomorfe dorate. L'ancona si trovava già all'interno della chiesa delle Isabelline, in una cappella laterale, commissionata dalle monache nel 1762 allo scultore Antonio Usai[742]. La datazione dell'ancona appare però troppo tarda come riferimento per la scultura del Cristo che evidentemente esisteva già, forse realizzato nei primi anni venti o trenta anni del '600 quando la nobildonna Margherita Tavera (morta nel 1638) decise di fondare il proprio monastero, dotandolo di una nuova chiesa e probabilmente anche di un bel crocifisso. Appare remota la possibilità che il *Cristo* venga dall'antico monastero delle Terziarie francescane, che esisteva dal 1490 e abbandonata nel 1580, nello stesso luogo in cui la Tavera fondò la propria chiesa. La figura richiama i Crocifissi già citati degli inizi del XVII secolo, soprattutto nell'assenza di tensione nella descrizione anatomica, seppur attentamente indagata. Il perizoma, annodandosi sul fianco destro, ricade in maniera morbida come nel *Cristo della Misericordia*, qui però sembra sia stata resa più attenzione al senso di movimento, nel lembo che cada sul lato destro,

[742] E. COSTA, *Sassari*…, cit., Vol. III, pp. 1326-1331; M. P. GAIAS, *Sassari*…, cit., pp. 271-272.

privo della decorazione in *estofado de oro*, presente invece nel *Cristo* di Alghero. Simile rimane il modo di adagiarsi sul davanti, lasciando intravedere gran parte della coscia destra come anche nel Cristo di S. Caterina (Sassari) e di tutti gli esempi sopra citati prodotti nella prima metà del '600. In questo caso però, più che verso la produzione castigliana di fine '500 e prima metà del '600 mi volgerei verso la produzione andalusa, vicino alla figura di Pablo de Rojas e della produzione statuaria di fine '500 a cui sembra avvicinarsi per il profilo allungato del volto, e per la calma con il quale viene espresso anche il momento del dolore che compare ad esempio anche nel *Nazareno* della chiesa parrocchiale di Huétor Vega (Granada) opera di Pablo de Rojas, scolpito alla fine del XVI secolo[743].

Alla metà del '600 può riferirsi anche il *Crocifisso* (non destinato alla deposizione) della chiesa della SS. Trinità di Sassari [Fig.243]. Collocato all'interno di una propria cappella che s'innesta nella semplice struttura della chiesa del convento dei Trinitari, già esistente nella prima metà del XVII secolo, poi ripresa agli inizi del '700 fino al completamento nelle forme attuali nella prima metà dello stesso secolo[744], presenta una descrizione del corpo in cui il dolore teso per la morte imminente si riflette nel volto, con la bocca spalancata nell'ultimo respiro. Forse al primo impianto della chiesa corrisponde anche questa scultura che mostra una forte drammaticità non solo nell'espressione del volto ma anche nella resa anatomica della muscolatura contratta, del torace gonfio e delle vene in evidenza. Potrebbe trovare un utile confronto non tanto con modelli iberici quanto con il *Crocifisso* ligneo della Basilica Maggiore dello Spirito Santo di Napoli [Fig.244], del quale ne condivide in qualche modo il corpo massiccio e l'espressione drammatica che Pierluigi Leone de Castris (2007) attribuisce allo scultore Giovan Luigi della Monica (attivo tra la fine del '500 e i primi decenni del '600), sulla base del calzante confronto con il *Crocifisso* ora nella chiesa di S. Maria di Costantinopoli a Napoli[745].

Infine vorrei citare il *Crocifisso* di dimensioni più piccole di quelle naturali (misura 1.60 cm circa) della Cattedrale di Cagliari [Fig.245]. Collocato su una croce moderna presenta una fine anatomia del corpo allungato, placido nella morte e nell'assenza di tensione drammatica che sembra quasi rifarsi ad un modello compositivo già presente nei disegni di Michelangelo, ossia nei sui Crocifissi dalle forme snelle e allungate (1550-1556)[746], che come già visto influenzarono lo sviluppo di un modello per la figura del Cristo in

[743] J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas*..., cit., p. 160-161.
[744] M. P. GAIAS, *Sassari*…, cit., pp. 293-300; A. SARI, *Arcidiocesi di Sassari*…, cit., Tomo I, p. 157.
[745] P. L. DE CASTRIS, *Sculture del primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazione da Napoli*, in *Sculture di età barocca*…, cit., p. 37.
[746] Michelangelo Buonarroti, *Crocifisso con la Vergine e S. Giovanni*, Gabinetto dei disegni, Louvre (inv. 700 r), in *Corpus dei disegni di Michelangelo*…, cit., Vol. III, pp. 68-69.

croce diffuso tra la fine del XVI e i primi del XVII secolo. A questo elemento va aggiunta, a mio avviso, l'influenza che ha avuto sull'anonimo scultore del *Crocifisso* di Cagliari l'opera dell'iberico Pedro de Mena (1628-1688). Lo stile dello scultore di Granada si connota per l'adesione al dato reale, anzi ad una sorta di iperrealismo, che annulla alcuni eccessi della scultura barocca della metà del XVII secolo[747]. Le sue figure prive d'idealizzazione, dai volti allungati, presentano un costante modo di rendere l'intaglio di barba e capelli che rimangono aderenti al capo, privi di volume come nel suo *Ecce Homo* del Museo Naciónal de Escultura di Valladolid[748] [Fig.248], o nel suo ancor più inteso *Ecce Homo* del monastero delle Descalzas reales di Madrid del 1673, (uno identico si conserva nello stesso museo di scultura di Valladolid)[749]. I volti, soprattutto quando rappresentano immagini della passione (si specializzò soprattutto nei mezzi busti di *Ecce Homo* e di *Addolorata*), presentano un'attenta policromia nel pallido incarnato con il particolare degli occhi velati dalle lacrime e arrosati dal pianto[750].

Alcuni di questi caratteri si ritrovano nel nostro *Crocifisso* cagliaritano. Il corpo snello dal morbido modellato dei piani del corpo e nell'attenta policromia (pare sia quella originale) del corpo livido e sanguinolento richiama l'ambito della sua scultura. Così anche il viso nell'intaglio dei capelli aderenti alla testa con gli occhi semi aperti e arrosati dal pianto. Infine il perizoma intagliato nel legno appare come una semplice tela di stoffa adagiata sui fianchi privo di risvolti, tenuto solo da una cordicella (oggi perduta) che riprende il modo di disporsi del perizoma del *Crocifisso* che Pedro de Mena realizzo per la chiesa di S. Domenico di Malaga [Fig.246], oggi non più esistente perché distrutto nel 1936[751]. Non solo questo sembra rifarsi al *Crocifisso* del maestro granadino (la cui produzione scultore su questo tema fu scarsa e oggi quasi completamente perduta dato che si conserva un unico *Crocifisso*, quello della Cattedrale di Malaga), ma l'intera impostazione della figura nonché il particolare modo di rendere le estremità di mani e piedi, dalle dita lunghe e affusolate.

---

[747] L. GILA MEDINA, *Pedro de Mena*, 2007; D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, *Los estilos de Pedro de Mena*, in *Pedro de Mena: III centenario de su muerte (1688-1988)*, Siviglia 1989, pp. 65-76; J. N. CASTRO, *Pedro de Mena en su centenario*, in «Toletum: bóletín de Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo», n° 26 (1991), pp. 97-115.

[748] M. A. MARCOS VILLÁN, *Ecce Homo*, in *Cuerpos de dolor: la imagen de lo sagrado en la escultura española 1500-1750* (a cura di M. ARIAS MARTÍNEZ), Siviglia 2012, pp. 84-85.

[749] X. BRAY, *Pedro de Mena (1628-1688), Christ the Man of Sorrows (Ecce Homo), 1673*, in *The Sacred Made Real*…, cit., pp. 140-142.

[750] N. E. GÓMEZ MORENO, *Pedro de Mena y los temas iconográficos*, in *Pedro de Mena: III centenario*…, cit., pp. 77-96.

[751] J. L. ROMERO TORRE, *Pedro de Mena: un nuevo cruxificado*, in «Jábega», n° 35 (1981), pp. 13-20; J. J. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, *Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena*, in «Archivio español de arte», Tomo 73, n° 290 (2000), pp. 37-50.



Fig. 231 scultore napoletano, (Francesco Mollica ?), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, principio del XVII secolo, chiesa del Gesù Nuovo, Napoli.



Fig. 232 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primo quarto del XVII secolo, chiesa di S. Caterina, Sassari.



Fig. 233 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, monastero delle Mercedarie di San Josè, Siviglia.



Fig. 234 *Crocifisso della deposizione*, 1606 circa, legno intagliato e policromato, chiesa B. Vergine della Misericordia, Alghero.



Fig. 235 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primi anni venti del XVII secolo, chiesa di S. Caterina, Sassari.

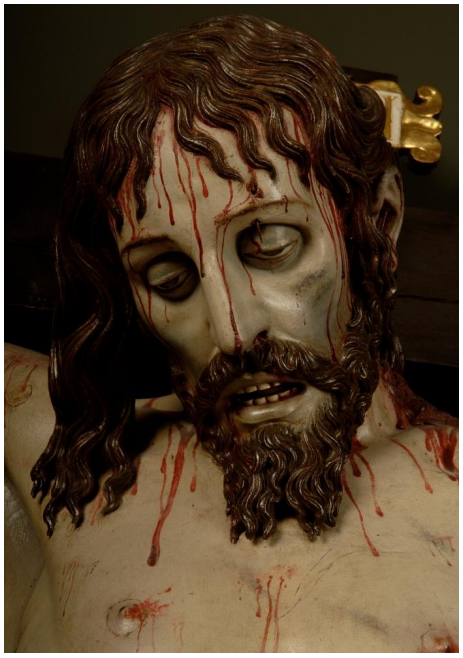


Fig. 236 Gregorio Fernandez*, Cristo de la Luz*, 1630 circa, legno intagliato e policromato, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

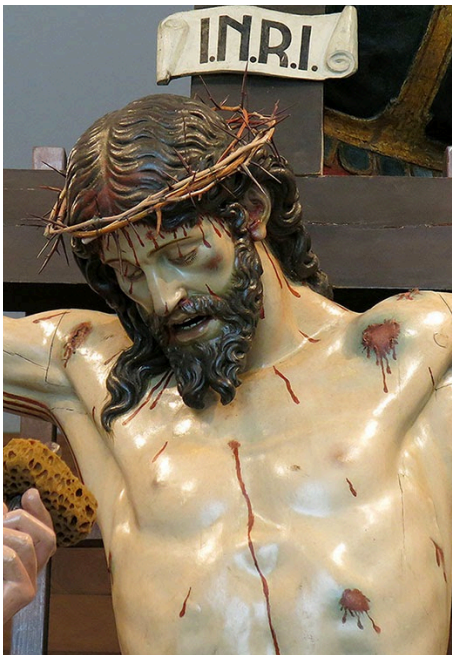




Fig. 237 particolare del volto del *Cristo* del paso *Sed tengo*, opera di Gregorio Fernandez (1612-13), Museo Nacional de Escultura, Valladoli.



Fig. 238 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, Oratorio della S. Croce, Oliena.



Fig. 239 *Crocifisso* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, 1606 circa, chiesa della Misericordia, Alghero.



Fig. 240 *Crocifisso* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, oratorio della S. Croce, Oliena.



Fig. 241 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa dell'Immacolata, Barumini.





Fig. 242 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primi vent'anni del XVII secolo, chiesa di S. Giacomo, Sassari.

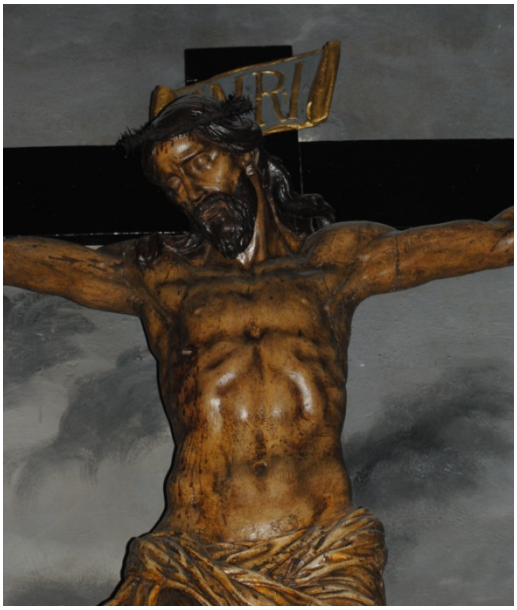


Fig. 243 *Crocifisso,* legno intagliato e policromato, metà del XVII secolo, chiesa della SS.ma Trinità, Sassari.



Fig. 244 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, Basilia Maggiore dello Spirito Santo, Napoli.



Fig. 245 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVII secolo, Cattedrale, Cagliari.

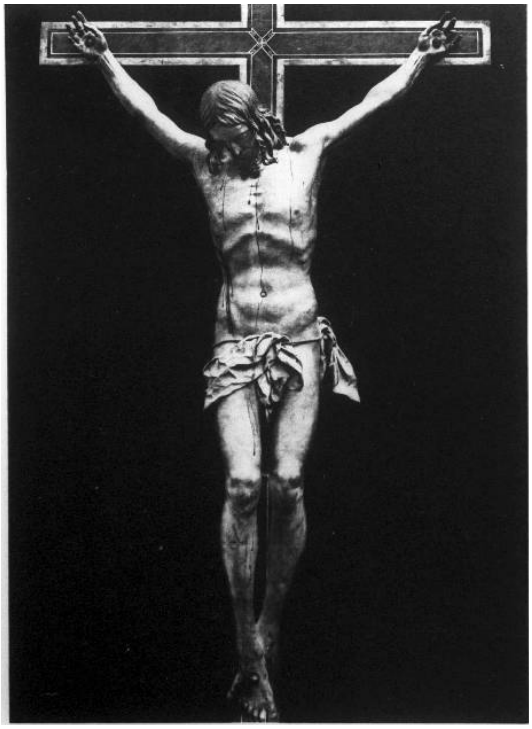


Fig. 246 Pedro de Mena, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, chiesa di S. Domenico, Malaga (oggi distrutto).



Fig. 247 *Crocifisso* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, seconda metà del XVII secolo, Cattedrale, Cagliari



Fig. 248 Pedro de Mena, *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, 1679 circa, Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

La presenza di queste immagi nel territorio isolano deve aver stimolato le richieste di una committenza che prendendole come modello, si affidava ad operatori presenti in loco, capaci di tradurre in un linguaggio più semplificato gli esempi più rinomati.

La confraternita della S. Croce di Galtellì, già esistente nel 1613[752], fece realizzare il suo *Cristo della deposizione* [Fig.252], collocandolo all'interno del proprio oratorio, che sembra derivare dai modelli sopra citati, ma più goffo e rigido come il *Cristo*, sempre della deposizione del vicino oratorio della S. Croce di Irgoli [Fig.253]. A questa produzione locale, influenzata da modelli iberici o napoletani, risulta ascrivibile anche il *Cristo della deposizione* dell'oratorio della S. Croce di Cargeghe[753] [Fig.249]. In questo piccolo centro della provincia di Sassari la locale confraternita della S. Croce edificò un proprio oratorio, in cui appare incisa la data 1630 nella trabeazione interna. All'interno la zona presbiteriale è occupa da un semplice altare ligneo, d'impronta rinascimentale, al centro del quale vi è la nicchia che ospita la statua del *Cristo*, affiancato dall'Addolorata e da S. Giovanni. Il *Crocifisso* manifesta un'attenzione non tanto alla muscolatura e alla resa anatomica, alquanto imprecisa, quanto nella cura nell'intaglio del volto, nella resa della morbida barba che si dispone in modo naturale attorno alla bocca semiaperta, da cui si intravedono i denti in un tentativo di marcato realismo espressivo. La generale impostazione della figura, il piccolo perizoma annodato nel lato destro e decorato con un semplice *estofado de oro* richiama gli esempi presenti nell'isola del primo Seicento, come anche per il *Cristo della deposizione* di Desulo [Fig.251]. Anche qui la locale confraternita della S. Croce eresse un proprio oratorio, collocando nell'altare l'immagine del *Crocifisso* con le braccia snodabili per il rito della deposizione, acquistato nel 1629 e posto all'interno di una nicchia dipinta nel 1732 da un tal Miguel Carta con le immagini della Vergine e di S. Giovanni[754]. Il Cristo si colloca in quel filone di opere locali non lontane da quelle prodotte per le confraternite di Galtellì e di Irgoli e anche per la chiesa parrocchiale di Dorgali. La parrocchiale di S. Caterina conserva infatti un bel *Crocifisso* (non per la deposizione), prodotto dalla stessa bottega che produsse quello identico della chiesa di S. Lucia, sempre a Dorgali. Entro la prima metà del XVII secolo collocherei il *Crocifisso della deposizione* della parrocchiale di S. Vincenzo di Orroli [Fig.250]. Il

[752] M. CARTA, *Le confraternite di S. Croce e delle Anime di Galtellì*, Nuoro 2010; ID*, Biglietto speciale per il paradiso. Confraternite della diocesi di Galtellì-Nuoro*, Nuoro 1991, pp.18-19. La diffusione nelle zone del centro Sardegna di queste associazioni dedicate alla S. Croce, che avevano un culto speciale verso il Crocifisso, può essere compresa anche tenendo presente che proprio agli inizi del '600 (1612) accadde a Galtellì il famoso miracolo della sudorazione della statua del SS. Crocifisso. Il miracolo favorì la devozione verso l'immagine miracolosa, che può aver quindi incentivato la fondazione di questo tipo di associazioni che fiorirono proprio nella prima metà del XVII secolo.

[753] M. PORCU GAIAS, *Diffusione della scultura lignea e organizzazione*…, cit., p. 72.

[754] Ibidem, pp. 67-84.

Cristo, nonostante presenti una ridipintura moderna che ne ha alterato la cromia, ripropone uno schema compositivo (corpo rilassato, gambe parallele, assenza di drammaticità, capo volto verso destra e poggiato sul petto) che si ritrova sia nei crocifissi di provenienza napoletana che iberica della prima metà del XVII secolo. L'intaglio del viso è accurato, nella ricerca di rendere la morbidezza della capigliatura e della barba, mentre l'espressione dolente con la bocca richiama quasi il *Crocifisso* della deposizione di Serrenti. Questi dati, insieme alla ricerca di movimento che traspare dall'intaglio del perizoma con il lembo che, non più accostato sulla coscia, si solleva mosso da un invisibile vento, possono indicare come l'opera sia stata realizzata da uno scultore memore dell'apporto sia iberico sia napoletano in Sardegna entro la prima metà del XVII secolo.

Potrei qui citare numerose altre sculture le cui incertezze anatomiche e la semplificazione con cui vengono indagati i particolari denunciano la provenienza da botteghe locali, costantemente operanti per tutto il Seicento, dal nord al sud dell'isola che hanno prodotto sculture che seppur non perfette rispondevano adeguatamente all'uso devozionale per le quali venivano richieste, facendone ancora oggi immagini venerate, conservate e tutelate. Un esempio può essere il *Crocifisso* della deposizione della chiesa di S. Michele di Iglesias, sede dell'Arciconfraternita del Monte che cura i suggestivi riti della Settimana Santa. Sommario nella descrizione anatomica, rigido nell'impostazione della figura, manifesta la sua discendenza da modelli della prima metà del XVII secolo, la cui solenne figura ne fa una delle sculture devozionali più venerate nell'isola ancora oggi.

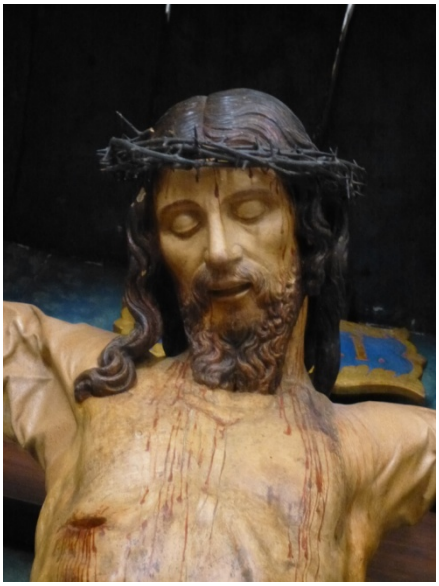




Fig. 249 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, oratorio della S. Croce, Cargeghe.



Fig. 250 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Vincenzo Martire, Orroli.

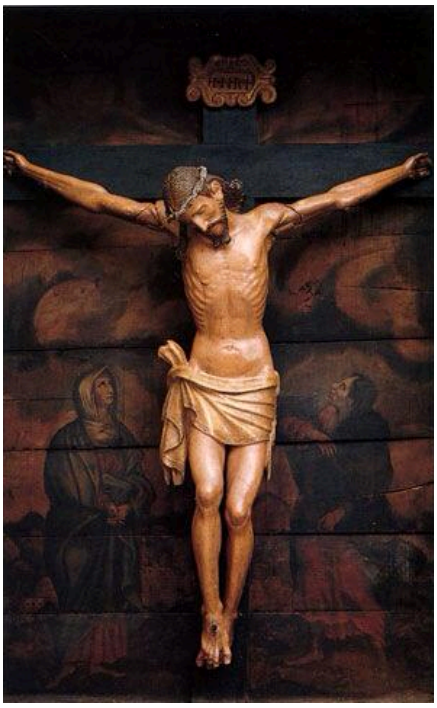


Fig. 251 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, 1629, oratorio della S. Croce, Desulo.



Fig. 252 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, oratorio della S. Croce, Galtelli



Fig. 253 *Crocifisso della deposizione*, prima metà del XVII secolo, legno intagliato e policromato, oratorio della S. Croce, Irgoli.



Fig. 254 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa della B. V. della Pietà (Cappuccine), Cagliari.



Fig. 255 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Antonio Abate, Cagliari.
(sotto), particolare del volto del Crocifisso di S. Antonio.





Fig. 256 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, Cattedrale, Sassari.

VI. 3 *Il XVIII secolo: l'influsso napoletano nella scultura di Giuseppe Antonio Lonis, produzione locale e importazione da Genova*

VI.3.1. *L'influsso napoletano nella scultura di Giuseppe Antonio Lonis e la produzione locale*

I moduli formali della scultura lignea seicentesca, che ben si accordavano con le esigenze di una società che richiedeva numerose sculture devozionali, continuarono ad essere presenti nella statuaria lignea della Sardegna del XVIII secolo. Persiste l'importazione da Napoli di numerose sculture tra cui, a mio avviso, anche l'inteso *Crocifisso* della Cattedrale di Sassari (fine del XVIII secolo) [Fig. 256], quello della chiesa delle monache cappuccine di Cagliari (seconda metà del XVIII secolo) [Fig.254] e ancora quello della chiesa di S. Antonio Abate di Cagliari [Fig.255]. Per quest'ultimo i riferimenti documentari ci permettono di datarlo alla prima metà del XVIII secolo. La chiesa di S. Antonio Abate fu consacrata, nelle forme attuali, nel 1723 e dall'inventario dei beni della chiesa redatto nel 1780, a seguito della visita pastorale dell'arcivescovo Vittorio Filippo Melano (1778-1797), sappiamo dell'esistenza del *Crocifisso* nella propria cappella, all'interno di un retablo di cartapesta il cui fondo presentava (come oggi) le figure

dell'Addolorata e di S. Giovanni[755], dipinte su tela e attribuite dalla Scano al pittore di origini romane Giacomo Altomonte (attivo in Sardegna dal 1718 al primo quarto del XVIII secolo)[756]. La prima metà del XVIII secolo ben si accorda con la lettura stilistica dell'opera. Il Cristo, la cui anatomia è stata indagata attentamente dallo scultore, si mostra nella tranquillità della morte, con il capo volto alla destra, con un mosso perizoma che si libera nell'aria. È fissato alla croce attraverso quattro chiodi per cui le gambe risultano parallele, prive di tensione drammatica, come il volto il cui fine intaglio della morbida massa di barba e capelli richiama lo stile napoletano del già citato Giacomo Colombo (1663-1731). A mio avviso il *Crocifisso* di S. Antonio è stato eseguito da uno scultore dalla formazione napoletana che ben conosceva le opere prodotte dalla ricca bottega del Colombo, diffuse in tutto il meridione d'Italia. I quattro chiodi, il mosso perizoma, la stessa attenzione nella resa dei particolari del volto richiamano ad esempio il *Cristo* eseguito dal Colombo per la chiesa di S. Paterniano a Fano, firmato e datato 1706, o quello della chiesa del SS.mo Crocifisso di Lagonegro (firmato e datato 1697)[757]. Oltre a questi, che non sono che esempi del ricco panorama di sculture lignee settecentesche in Sardegna, vi sono numerose altre opere prodotte localmente da scultori più o meno valenti. Tra le figure di artisti locali emerge quella di Giuseppe Antonio Lonis, nato a Senorbì nel 1720 e morto a Cagliari nel 1805[758]. Cresciuto in una famiglia di operatori nel settore della lavorazione del legno, da cui poté ricevere i primi rudimenti nell'arte dello scolpire che egli però, secondo quanto riferito dal suo concittadino Antonio Porqueddu (*Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi*, Cagliari 1779), perfezionò a Napoli sotto la guida dello scultore Gennaro Franzese. Qui si trattenne per undici anni in epoca imprecisa, ma da collocarsi prima del 1749. Dalla scultura napoletana del XVIII secolo il nostro sculture attinse largamente per giungere ad un'elaborazione formale attenta alla resa anatomica (non sempre perfetta) che eccelle nella cura dei particolari, soprattutto delle mani nervose

[755] A. PASOLINI, *Don Francisco Genovés e gli argenti dell'Arciconfraternita d'Itria a Cagliari*, in «Ricerca e confronti 2010», supplemento "Archeoarte", n. 1 (2012), pp. 685-705.
[756] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 224; ID, *Marmorari e pittori*…, cit., p. 716.
[757] M. V. FONTANA, scheda n° 70, *Giacomo Colombo, Crocifisso*, in *Splendori del barocco defilato*…, cit., p. 154.
[758] A. PORQUEDDU, *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi*, Cagliari 1779, p. 252; P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Vol. II, Torino 1838, p. 189; R. DELOGU, in *Sardegna*, TCI, Milano 1952, p. 56; M. CABRAS, *Gli oratori del S. Cristo e delle Anime Purganti nel quartiere di Villanova in Cagliari*, Cagliari 1966; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Venezia 1969, p. 33; A. PISEDDU, *Antonio Lonis, scultore del secolo XVIII*, Cagliari 1975; M. G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991, pp. 259-277; A. PISEDDU, *Profilo biografico di Giuseppe Antonio Lonis, scultore del secolo XVIII*, Senorbì 2004; F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis. Vita e opere di uno scultore nella Sardegna del XVIII secolo*, Dolianova 2004; M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte* (a cura di F. ABBATE), Roma 2005, pp. 305-326; F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis: il principale scultore sardo del Settecento*, Serramanna 2013. Per le numerose sculture attribuite alla sua bottega, presenti soprattutto nella città di Cagliari, si veda: G. SPANO, *Guida*…, cit.

e sensibili, congiunta alla ricerca di un naturalismo nella descrizione delle vesti che, abbandonato ormai *l'estofado de oro* del secolo precedente, si dispiegano in mossi panneggi; nonché nella descrizione attenta dell'espressività dei volti che dovevano, soprattutto nelle tematiche legate alla Passione, invitare alla commozione e alla devozione verso il dolore sofferto dal Redentore. Nel corso degli ultimi tempi le ricerche archivistiche e gli studi di Maria Grazia Scano Naitza hanno permesso di approfondire la personalità dello sculture e dei suoi rapporti con la scultura napoletana, ridimensionando in maniera critica una produzione scultorea diffusa in tutta l'isola. Le numerose opere che a lui si rifanno, sia per via documentaria sia per via stilistica, anche se non tutte omogene (rilevanti scarti qualitativi si riscontrano tra diverse opere a lui attribuite) non fanno che ripetere medesimi caratteri in cui sicuramente hanno svolto un ruolo notevole i collaboratori della sua bottega, che dovettero contribuire alla produzione artistica per assolvere le numerose richieste della committenza isolana.

Tra le prime opere certe dello scultore si menziona il *Cristo in croce* della chiesa di S. Barbara di Senorbì del 1749[759] [Fig.257], che nella forte tensione muscolare del corpo straziato dal dolore rappresenta l'attimo di abbandono al Padre, nell'iconografia del Cristo vivo, e il *Crocifisso* dalla parrocchiale di Sinnai [Fig.258], a lui attribuito[760]. Se quello di Senorbì mostra nell'intaglio del volto i caratteri propri della sua scultura (fronte schiacciata e ampia, corposa massa della barba, folta chioma con ciocche ricciolute volte verso la parte posteriore del capo) che poi ritroviamo anche nel gruppo dei *Misteri* del Santo Cristo (opera documentata del 1758), il *Crocifisso* di Sinnai appare completamente diverso sia nella generale impostazione della figura sia nella resa dell'intaglio della barba e del volto che si avvicina più al *Cristo prigioniero* nell'oratorio del S. Cristo a Cagliari [Fig.259], che interamente scolpito e policromato non fa parte del gruppo dei Misteri. Affine è il delicato modo di trattare l'incarnato, la resa delle mani nervose, dalle vene in tensione che evidenziano il tentativo di rendere l'intensa espressione psicologica del momento, nonché il particolare della guancia di destra livida per le percosse che si riscontra in entrambi i casi (Sinnai e Cagliari). All'ampia produzione del Lonis devono essere ascritti anche altri esemplari: il *Crocifisso* (1770) della chiesa di S. Mauro a Cagliari [Fig.260], anch'esso nell'iconografia del Cristo vivo sulla croce, che però non mostra l'intensità e accuratezza nella descrizione anatomica del Cristo di Senorbì; il

[759] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 277.
[760] M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., p. 310; ID, *Testimonianze dell'arte nell'arredo chiesastico*, in *Sinnai. Storia, arte, documenti* (a cura di S. LEDDA), Quartu S. Elena 2009, pp. 19-38.

Crocifisso delle parrocchiali di San Vito (1771)[761] e di Muravera (1778)[762], che riprendono la tipologia del Cristo presente anche nel gruppo dei Misteri del S. Cristo e in quello di S. Michele.



Fig. 257 Giuseppe Antonio Lonis, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1749, chiesa di S. Barbara, Senorbì.

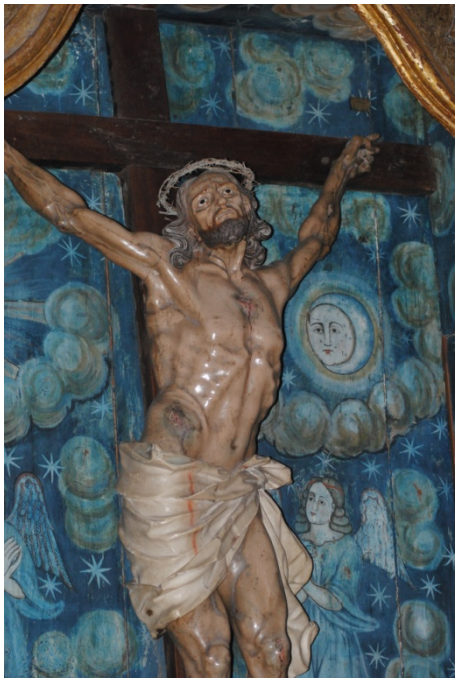




Fig. 258 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa di S. Barbara, Sinnai.

[761] Per il *Crocifisso* di San Vito è accertato il pagamento nel 1771 anche se non viene specificato il nome dello scultore (ASDC, CP, San Vito, III (1733-1774), f 95r, 3 agosto 1771), stilisticamente individuato in Giuseppe Antonio Lonis. M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., p. 311.

[762] M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., p. 310; S. MURGIA, *Muravera e le sue chiese nei documenti d'archivio*, Dolianova 2005, pp. 58-60.

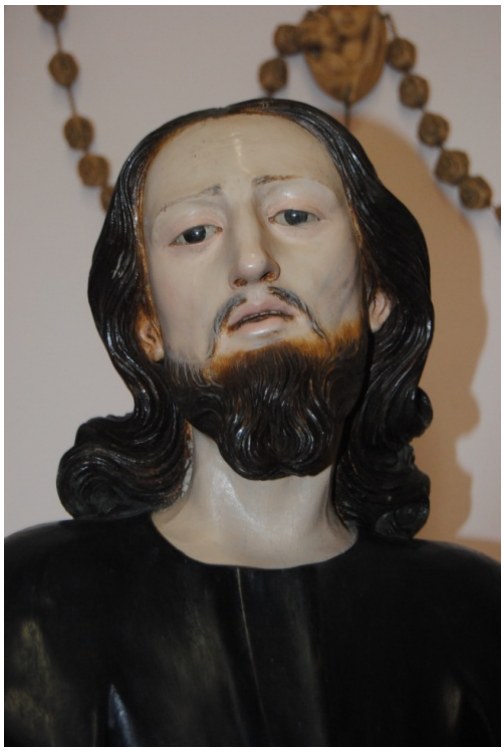


Fig. 259 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Cristo prigioniero*, metà del XVIII secolo, oratorio del S. Cristo, Cagliari.



Fig. 260 Giuseppe Antonio Lonis, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1770, chiesa di S. Mauro, Cagliari.

Al Lonis è documentato anche un pagamento per un *Crocifisso* della parrocchiale di Monserrato, dedicata a S. Ambrogio [Fig.262], da potersi forse individuare nel *Crocifisso* più piccolo degli esempi sopra citati, collocato oggi nel presbiterio della chiesa. L'annotazione archivistica, tratta dal registro della Causa Pia[763], si riferisce ad un pagamento allo scultore in data 20 settembre 1782 di 12 lire, 12 soldi e 6 denari per aver realizzato un Crocifisso per la parrocchia[764]. Rappresentato nell'iconografia del Cristo vivo in croce volge lo sguardo pateticamente verso il cielo, come il Cristo di Senorbì, il cui corpo appare però notevolmente più esile, coperto da un delicato perizoma che sembra quasi aleggiare e non possiede quella plasticità propria del panneggio del Lonis, evidentemente opera della fiorente bottega dello scultore.



Fig. 261 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, 1782, chiesa di S. Ambrogio, Monserrato.

[763] ASDC, CP, Pauly-Pirry, vol. 5, fol. 140 r.
[764] S. AGUS, *Arte e religione a Monserrato*, Dolianova 1996, p. 165.



Fig. 262
Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1782, ciesa di S. Ambrogio, Monserrato.

Alla bottega del Lonis vennero commissionati anche due *Crocifissi della deposizione*, documentati dalle fonti archivistiche. Il Crocifisso della parrocchiale di Segariu, realizzato nel 1787[765] (completamente ridipinto), e quello della parrocchiale di Guasila, del 1791[766] [Fig.265]. A questi due va aggiunto oggi anche il *Crocifisso* della deposizione della parrocchiale di Simala, dedicata a S. Nicola [Fig.263]. La scultura è collocata all'interno di un'edicola lignea realizzata da Antioco Diana nel 1788[767], momento in cui potrebbe essere stato realizzato anche il *Crocifisso*. Sia quello di Segariu, quello di

[765] Il riferimento documentale si trovano in M. G. SCANO, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., pp. 305-326, Per il *Crocifisso* della parrocchiale di S. Giorgio di Segariu è riferito un pagamento annotato nel registro della Causa Pia (ASDC, CP, Segariu, vol. V, f 83r, 1770-1824), nel quale si legge che il Lonis venne retribuito con centodiciasette lire e dieci soldi, nel 1787, per la realizzazione del *Crocifisso*, (qui nota 43, p. 312). Citato anche in F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis. Vita e opere di uno scultore nella Sardegna del XVIII secolo*, Dolianova 2004, pp. 61-62.

[766] «*pago a Joseph Antonio Lonis por un crucifijo de deesenzo, y clavos dicho, recibido 5 abril 1792*» (APG, Libro Duplicado (1766-1795), p. 370). Pubblicato in F. VIRDIS, T. PUDDU, *Res Miraliles. Argenti sacri ed ex voto della Parrocchia di Guasila*, Dolianova 2002, nota 171, p. 40.

[767] F. VIRDIS, T. PUDDU, *I Diana di Siliqua. Scultori e decoratori nella Sardegna del XVIII-XIX secolo*, Serramanna 2012, p. 23. Nell'annotazione documentaria riportata (AVDA, Simala, Amministrazione parrocchiale, vol. 4 (1752-1801). Ad Antioco Diana viene riferita anche la decorazione dell'altare della Vergine del Rosario della stessa parrocchia, molto simile infatti a quello del Crocifisso.

Guasila e questo di Simala presentano un'identica impostazione della figura, con lo stesso intaglio del perizoma con un nodo centrale che si ritrova in diverse altre figure realizzate dal Lonis, come l'*Ecce Homo* della parrocchiale di Pirri, e i due dei gruppi dei Misteri di Cagliari (S. Cristo, S. Michele). Il Cristo di Simala si discosta però da quello di Segariu e di Guasila per un'attenzione maggiore nella resa dei dettagli del volto, nella cura della policromia che presenta il livido segno nella guancia del Cristo, che ritroviamo anche nel *Cristo prigioniero* dell'oratorio del S. Cristo, probabilmente opere eseguite personalmente dal Lonis.

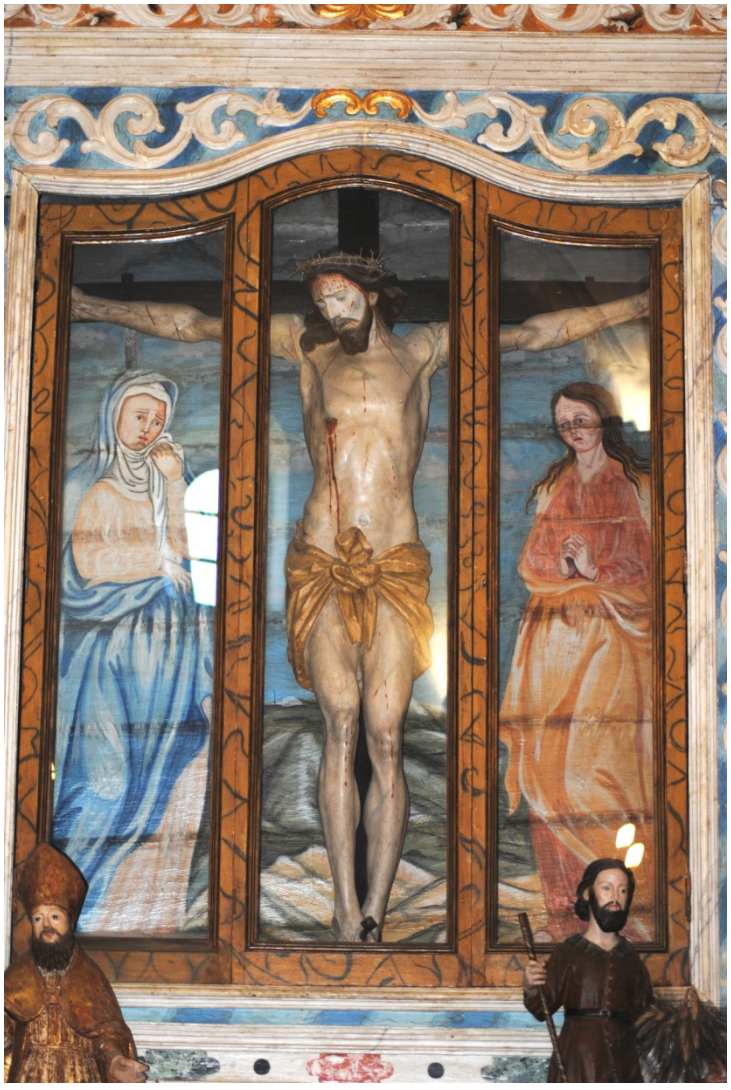


Fig. 263 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso della deposizione*, 1788 circa, chiesa di S. Nicolò, Simala.





Fig. 263 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso della deposizione*, (sopra) particolare del volto; (sotto) particolare del perizoma, 1788 circa, chiesa di S. Nicolò, Simala.

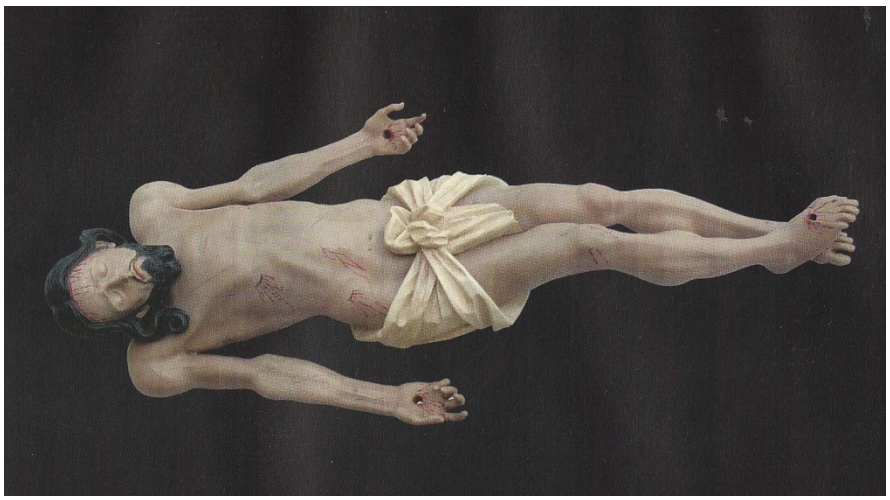


Fig. 265 Giuseppe Antonio Lonis, *Crocifisso della deposizione,* legno intagliato e policromato, 1791, chiesa della B. V. Assunta, Guasila.

Alla stessa bottega del Lonis è stato ricondotto un altro *Crocifisso della deposizione*, quello della Basilica minore di S. Elena a Quartu Sant'Elena. La scultura di cui si ha una nota di pagamento del 1764[768], è collocato oggi nell'altare sinistro del braccio del transetto. Manifesta chiaramente di discendere dallo stile codificato dal Lonis soprattutto nella resa della fisionomia del volto, simile ai suoi Crocifissi documentati. Se invece la descrizione del corpo appare più approssimativa, come quella del perizoma, questo evidenzia l'intervento della bottega, mentre il maestro si sarebbe dedicato per lo più al volto.

La diffusione delle opere del Lonis in tutto il territorio isolano influenzò l'opera di altri artisti locali come per l'anonimo scultore del *Crocifisso della deposizione* della parrocchiale di S. Sperate [Fig.266]. Collocato nella prima cappella laterale a sinistra dell'altare maggiore, all'interno di un altare marmoreo del XIX secolo riprende, in qualche modo, lo stile del Lonis nel modo simile in cui ha cercato di rendere la generale impostazione dell'anatomia del corpo e il perizoma, simile a quello dei suoi Crocifissi di Cagliari (soprattutto nelle figure dei Misteri); rimanendo comunque pur sempre lontano dalla produzione propria del Lonis, concependo in maniera totalmente diversa il modellato del volto, nella descrizione dell'intaglio di barba e capelli.

[768] I. FARCI, *Quartu Sant'Elena, arte religiosa dal Medioevo al Novecento*, Cagliari 1998, p. 93.





Fig. 266 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato fine del XVIII secolo, chiesa di S. Sperate, San Sperate.



Fig. 267 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Basilio, Serri.



Fig. 268 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Giovanni Battista, Samatzai.



Fig. 269 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Basilio, Serri.



Fig. 270 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Giovanni Battista, Samatzai.

Ancora non preso in considerazione dagli studi ma da includere, a mio avviso, nella produzione di opere che discendono dai modelli del Lonis è anche il *Crocifisso* (h.1.60 cm) della parrocchiale di S. Basilio a Serri [Fig.269], realizzato dallo stesso scultore locale che ha prodotto il *Crocifisso della deposizione* della parrocchiale di S. Giovanni Battista a Samatzai, questo più grande (misura sui 1.75 cm) e destinato alla cerimonia della Deposizione [Fig.270]. L'anonimo scultore mostra di conoscere l'intaglio del Lonis soprattutto nella fisionomia del volto, ripetendone il modo di rendere la barba e la massa di capelli. Questo è evidente se confrontiamo queste due sculture con il *Crocifisso* della deposizione di Simala, mentre appare semplificato l'intaglio del panneggio e nello studio dell'anatomia del corpo, privo di quella tensione che traspare dalle opere certe del Lonis.

Testimoniano la vitalità del rito della deposizione anche per il XVIII secolo numerose altre sculture del Cristo con le braccia mobili, richieste ad operatori locali che produssero opere nei limiti della formazione tecnica e dell'abilità esecutiva acquisita in patria. Tra i tanti esempi chiamo quelli di Guamaggiore, di Marrubiu, Morgongiori, Gonnoscodina o quello di Ussana [Fig.271]. All'interno della parrocchiale di S. Sebastiano il *Crocifisso* è collocato in un altare marmoreo, in una cappella laterale di sinistra. Il sontuoso altare venne presumibilmente costruito nel momento in cui la chiesa parrocchiale fu completamente stravolta al tempo del Rettore Raimondo Fundoni (1768-1794) che promosse la totale trasformazione dell'edificio ecclesiastico dalle forme

gotico-catalane a quelle tardo barocche[769]. Il *Crocifisso della deposizione*, nonostante mostri una resa plastica dell'anatomia alquanto elementare, come pure nell'intaglio del viso, in cui l'anonimo scultore non indugia nella ricerca dei particolari di capelli e barba, cerca di rendere l'idea del movimento nel piccolo lembo di perizoma che sollevandosi si adagia sul davanti e nell'inconsueta posizione delle gambe, volte nella parte opposta del volto.

Su questa linea di prodotti locali s'inserisce anche il *Crocifisso* di Villanovafranca (chiesa di S. Lorenzo) [Fig.272], però già più composto; quello di Genoni, marcatamente popolare, come quello di Donori collocato all'interno di un proprio retablo tardo settecentesco. Ancora ricordo il *Crocifisso* usato per la cerimonia della deposizione della chiesa di S. Pietro di Nuraminis, da individuare forse in quello pagato nel 1702 ad un certo Giovanni Casu (Caro o Caso), per un prezzo di 25 lire[770], o quello popolareggiante dell'oratorio della S. Croce di San Gavino Monreale [Fig.273]. Le opere del XVIII secolo prodotte localmente sono numerose, e qui sarebbe inutile elencarle senza poter dare ad oguna di esse uno studio critico che meriterebbe un ulteriore lavoro di ricerca.



Fig. 271 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Sebastiano, Ussana.

[769] T. PUDDU, *Argenti sacri della parrocchiale di Ussana*, in *Gloria de Plata: argenti sacri di Ussana*, Cagliari 1996, p. 7.
[770] F. VIRDIS, *Artisti e artigiani*…, cit., p. 172.



Fig. 272 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Lorenzo, Villanovafranca.



Fig. 273 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, San Gavino Monreale.

In questa produzione locale d'immagini devozionali sul tema della Passione del XVIII secolo vanno segnalate alcune sculture presenti nella zona dell'Oristanese che presentano i medesimi caratteri. Possiamo inserire in quest'ambito il *Crocifisso* della Cattedrale di Ales [Fig.276], collocato nel transetto destro all'interno in un altare dipinto ad imitazione del prospiciente altare marmoreo dedicato alla Beata Vergine del Carmelo, realizzato da Santino e Domenico Franco nel 1780 [Fig.275][771]. Esso è vicino stilisticamente al *Crocifisso* della Cattedrale di Oristano [Fig.279], collocato in una propria cappella a sinistra del presbiterio che, nonostante appaia modificato nella zona scapolo-omerale per le braccia troppo piccole (quasi ne avessero amputato una parte, era forse un Crocifisso della deposizione?), possiede una diversa resa nella descrizione plastica dell'anatomia, più suggerita attraverso tagli netti che non con morbidi passaggi di volume. Presenta comunque il medesimo modo di risolvere il perizoma, con il lembo di tessuto di destra che s'inserisce, annodandosi al centro, sopra quello di sinistra, che ricade poi lungo la coscia. Questo modo di raccogliere il perizoma deriva da modelli napoletani diffusi dalla fine del XVII secolo e per tutto il XVIII secolo, come ad esempio nel *Cristo de las Aguas*

[771] A. PILLITTU, *Diocesi di Ales-Terralba*…, cit., p. 78.

dello scultore napoletano Gaetano Patalano (chiesa di S. Antonio, Cadice)[772] [Fig.282], o come in diverse sculture di Giacomo Colombo (1663-1731), e qui cito solo come esempio il *Crocifisso* da lui firmato e datata (1697) della chiesa di Lagonegro, in provincia di Potenza[773] [Fig.283].

Alle sculture di Ales e di Oristano si avvicina il *Crocifisso della deposizione* della parrocchiale di Solarussa [Fig.277], che presenta un analogo modo di rendere il perizoma, mentre l'intaglio, attento al dato reale, analizza l'anatomia del corpo nella muscolatura e nelle vene in evidenza. La stessa fisionomia del volto non si discosta dai due esempi sopra citati, avvicinandosi ulteriormente all'*Ecce Homo* e al *Cristo alla colonna* del vicino centro di Busachi [Fig.278]. Custoditi all'interno della parrocchiale di S. Antonio facevano sicuramente parte di un gruppo più ampio, con i diversi Misteri della Passione.

A questi esempi infatti posso aggiungere anche altre opere, soprattutto Crocifissi, presenti in diverse chiese della zona vicino ad Oristano che presentano i medesimi caratteri, prodotti di una cultura locale che si rifece chiaramente a modelli di importazione napoletana. Interessante appare ad esempio il *Crocifisso processionale* (misura 90 cm di altezza) della chiesa parrocchiale di San Vero Milis [Fig.284]. Accurato nella descrizione dell'anatomia del corpo, identico modo di risolvere il perizoma, folta chioma dei capelli che dividendosi in grosse ciocche incornicia un volto dal dolore contenuto. A questo modello raffinato potrebbe essersi ispirato il locale scultore che realizzò per la medesima parrocchiale di S. Sofia il più grande (misura cm 175 di altezza circa) *Crocifisso della deposizione.* Rigido nell'impostazione della figura, dall'anatomia appena accennata e semplificato nella descrizione del perizoma, mentre appare più accurato nel volto, quello che doveva catturare l'attenzione del fedele.

Le ricerche archivistiche fino ad ora hanno evidenziato la presenza di una famiglia di artisti operante in quella zona, quella dei Canopia, originari di Aidomaggiore, centro della provincia di Oristano. Dalle fonti vengono individuati sia come pittori, intagliatori e scultori, tra cui si deve ricordare lo scultore Paolo Antonio Canopia (o Canopulo) a cui nel 1711 la locale confraternita della S. Croce di Bortigali commissionò un Crocifisso della deposizione, oggi non più esistente[774].

---

[772] A. DI LUSTRO, *Gli scultori Gaetano Patalano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli 1993, pp. 45-46.

[773] L. GAETA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*…, cit., pp. 87-104. Numerosi altri Crocifissi che vengono attribuiti allo scultore napoletano Giacomo Colombo presentano il medesimo modo di intagliare il panneggio del perizoma, come nel *Crocifisso* della chiesa di S. Gregorio di Bari, utilizzato nelle processioni con i diversi Misteri della Passione, o come il *Cristo* della Basilica di S. Nicola, sempre a Bari. I. LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca*…, cit., pp. 199-204.

[774] A. PASOLINI, *Retabli e altari a San Saturnino*, in «Biblioteca Francescana Sarda», n° 9 (2000), pp. 239, 336, 339; M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Scultori, intagliatori ed ebanisti*…, cit., p. 257; M. P. GAIAS, *Scultori, intagliatori ed ebanisti*…, cit., p. 293.



Fig. 274 *Altare dipinto del Crocifisso*, post 1780, Cattedrale, Ales.



Fig. 275 Santino e Domenico Franco, *Altare delle B. V. del Carmelo*, marmo policromo 1780, Cattedrale, Ales.





Fig. 276 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, Cattedrale, Ales.



Fig. 277 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Solarussa.



Fig. 278 *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Antonio di Padova,



Fig. 279 *Crocifisso*, legno intalgiato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, Cattedrale, Oristano.



Fig. 280 *Crocifisso,* legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, Cattedrale, Oristano.



Fig. 281 *Crocifisso della deposizione*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Solarussa.



Fig. 282 Gaetano Patalano, *Cristo de las Aguas*, chiesa di S. Antonio, Cadice.



Fig. 283 Giacomo Colombo, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1679, chiesa del SS. Crocifisso, Lagonegro.



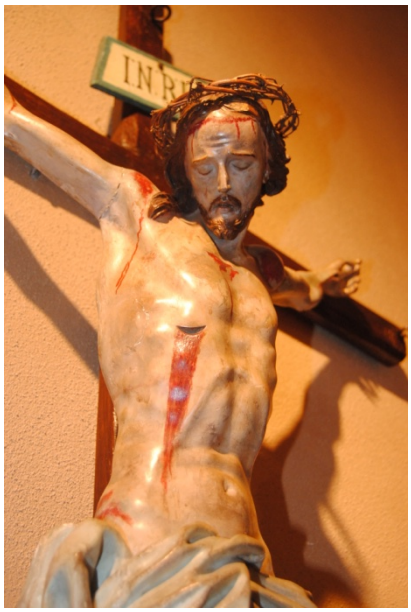


Fig. 284 *Crocifisso processionale*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Sofia, San Vero Milis.

VI.3.2. *L'importazione ligure nella scultura del '700*

Per quando riguarda la scultura lignea è documentato come proveniente da Genova il bel *Crocifisso* della Cattedrale di Cagliari [Fig.286], che occupa la propria cappella nel transetto sinistro; qui era collocato un più antico Crocifisso, che secondo lo Spano durante una prolungata siccità al tempo dell'arcivescovo Alfonso Lasso Sedeño (1596-1604) fu portato fino al mare per impetrare la pioggia[775]. Ancor prima che venisse recuperato il documento attestante la sua provenienza ligure, la Scano, attraverso un'attenta analisi stilistica, aveva indicato l'ambito degli scultori casalesi dei primi del XVIII secolo[776] come sua origine; e successivamente incluso dal Sanguineti nell'ambito della scultura di Anton Maria Maragliano (1664-1739)[777]. Questa lettura stilistica è stata confermata dal ritrovamento di un'annotazione documentaria da cui risulta che il *Crocifisso* cagliaritano fu donato alla Cattedrale dal nobile sardo Vincenzo Bacallar Sanna (1669-1726). Egli che a seguito di un'importante carriera diplomatica divenne funzionario del re Carlo II, soggiornò a Genova tra il 1715 e il 1725, come inviato della Spagna presso la Repubblica ligure. È in questo lasso di tempo che possiamo collocare la realizzazione e l'invio in Sardegna dell'opera, già presente nel 1725[778]. Il Cristo appare ormai morto, con il capo inclinato sul lato destro, il corpo sinuoso è analizzato con perizia nella sua struttura anatomica, mentre il panneggio abbondante del perizoma richiama, appunto, prototipi maraglianeschi. Ad Anton Maria Maragliano si richiama la generale impostazione della figura, in quella calma che caratterizza molti Crocifissi dello scultore genovese e che traspare soprattutto dell'intaglio del volto. Per primo il Sanguineti lo accostò al *Crocifisso* dell'oratorio dei SS. Giovanni Battista, Giovanni Evangelista e Petronilla di Savona, mentre la Pasolini ne mostrava l'assonanza con il *Crocifisso* della chiesa di S. Fedele di Genova (già dall'oratorio di N. Signora del Carmine); a mio avviso trova invece un identico confronto con il *Crocifisso* eseguito dal Maragliano tra il 1723 e il 1725 per l'oratorio di S. Giovanni Battista di Pieve di Teco [Fig.285]. Identica è la generale impostazione della figura, come l'intaglio del volto, diverso appare però il perizoma del *Crocifisso* di Cagliari, più mosso e articolato.

---

[775] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 46. Su questo *Crocifisso* si veda quanto già scritto nella nota 159, p. 68.
[776] M. G. SCANO, *Pittura e Scultura*…, cit., pp. 260-261.
[777] D. SANGUINETI, *Novità sull'opera di Anton Maria Maragliano. Documenti per le cappelle Squarciafico alle Vigne e dell'Angelo Custode in N. S. della Rosa*, in «Studi e documenti di storia ligure», Vol. XXXVI, fasc. II, luglio-dicembre 1996. In generale sulla figura del Maragliano si veda: D. SANGUINETI, *Anton Maria Maragliano*, Genova 1998; F. CERVINI, D. SANGUINETI, *Han tutta l'aria di Paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, Torino 2005; D. SANGUINETI, *Scultura Genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013, pp. 204-208.
[778] A. PASOLINI, *Un collezionista sardo nell'Europa del '700: il marchese Vincenzo Bacallar Sanna, plenipotenziario e ambasciatore di Filippo V in Olanda*, in «Studi Sardi», Vol. XXXIV (2009), pp. 355-386.

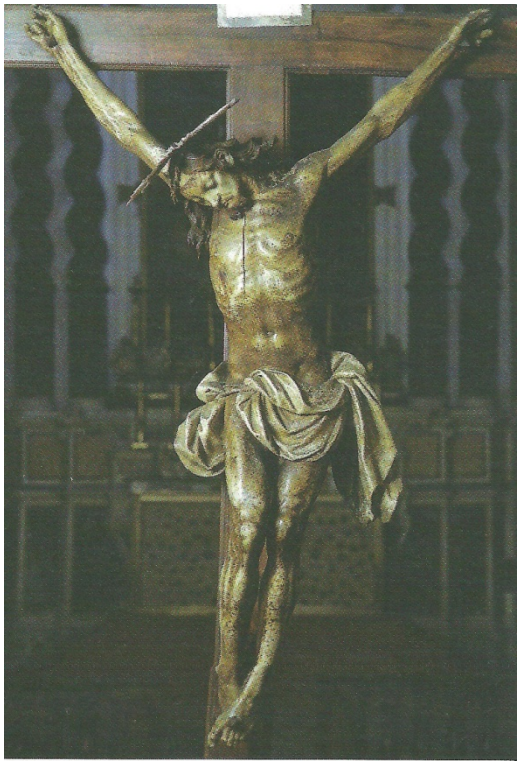


Fig. 285 Anton Maria Maragliano, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1723-1725, oratorio di S. Giovanni Battista, Pieve di Teco.



Fig. 286 Anton Maria Maragliano (attr.), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1725, Cattedrale, Cagliari.



Fig. 287 Anton Maria Maragliano, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1723-1725, oratorio di S. Giovanni Battista, Pieve di Teco.

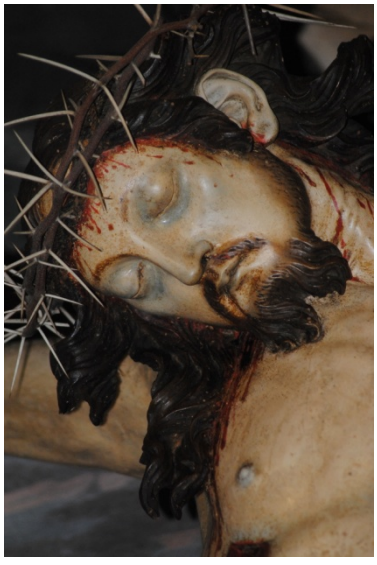


Fig. 288 Anton Maria Maragliano (attr.), *Crocifisso (volto)*, legno intagliato e policromato, 1725, Cattedrale, Cagliari.

L'impostazione della figura del *Crocifisso* della cattedrale si ritrova anche in un altro *Crocifisso*, conservato nella chiesa di S. Giuseppe a Pirri (frazione di Cagliari). L'antico *Crocifisso* [Fig.289], oggi sistemato nella zona presbiteriale della moderna chiesa, proviene dalla distrutta chiesa cagliaritana di S. Lucia alla Marina, sede dell'Arciconfraternita della Ss.ma Trinità e del preziosissimo sangue di Gesù, fondata nel XVI secolo. Lo Spano (1861) descrive il Cristo collocato nella nicchia dell'altare maggiore della chiesa[779], dove si trovava ancora nel 1924, durante la visita pastorale di Mans. Ernesto Maria Piovella (1867-1949), insieme a due grandi angeli di cartapesta[780]. A seguito della parziale demolizione della chiesa negli anni sessanta passò alla chiesa di S. Giuseppe. Il Crocifisso, che qui per la prima volta viene studiato, si presenta su una croce non originale (probabilmente sostituita nel '900), annerito dal tempo e dallo sporco. L'impostazione della figura richiama modelli maraglianeschi del primo ventennio del '700, con la disposizione delle braccia fortemente stirate, le vene in evidenza, il capo reclinato sul lato destro e poggiato su di esso, il bacino incavato e cassa toracica in evidenza; mentre il viso privo di tensione si placa nel sonno della morte (costante caratteristica dei Crocifissi del Maragliano), come nel *Crocifisso* della chiesa del Carmelo del paese di S. Fernando in provincia di Cadice (1733) [Fig.290], qui con un perizoma più abbondante. Altri confronti sono istituibili con il *Crocifisso* dell'oratorio di S. Giuseppe ad Albissola Marina [Fig.295]; secondo decennio del XVIII secolo, e con quello dell'oratorio di S. Antonio Abate alla Marina (Genova, 1710-1715 circa) [Fig.296], soprattutto per la resa del volto.

Un altro elemento di sostegno per la possibile provenienza genovese di questo *Crocifisso* viene, a mio parere, sulla base del confronto con un *Crocifisso processionale* presente nell'isola, di sicura provenienza genovese perché appartenente all'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari, già ascritto alla produzione ligure della prima metà del XVIII secolo, influenzata dal Maragliano[781] [Fig.293].

[779] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 194-196.
[780] ASPSE, Fondo Arciconfraternita della Ss.ma Trinità e del Preziosissimo Sangue di Cristo, Carte Sparse XX secolo.
[781] A. S. DEIDDA, *L'antica chiesa di S. Caterina e le opere d'arte dell'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari*, in A. S. DEIDDA (a cura di), *Genova in Sardegna. Studi suoi genovesi in Sardegna fra Medioevo ed Età contemporanea*, Cagliari 2000, pp. 213-214.



Fig. 289 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giuseppe, Cagliari (Pirri).



Fig. 290 Anton Maria Maragliano (attr.), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1733, chiesa di S. Fernando, Cadice.



Fig. 291 Anton Maria Maragliano (attr.), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1733, chiesa di S. Fernando, Cadice.



Fig. 292 *Crocifisso* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giuseppe, Cagliari (Pirri).



Fig. 293 *Crocifisso processionale*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa dei Santi Giorgio e Caterina, Cagliari.



Fig. 294 Particolare del volto del *Crocifisso processionale* della chiesa dei Santi Giorgio e Caterina, Cagliari.



Fig. 295 Anton Maria Maragliano, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1710-1715 circa, oratorio di S. Giuseppe, Albissola Marina.



Fig. 296 Anton Maria Maragliano, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1710-1715 circa, oratorio di S. Antonio Abate alla Marina, Genova.

Una trattazione a sé meriterebbe una delle opere più interessanti della scultura lignea di epoca moderna presente in Sardegna, il *Cristo in croce* della moderna chiesa della B. V. Maria Madre della Chiesa a Frutti d'Oro (frazione di Capoterra) [Fig.298]. L'assenza di riferimenti documentari certi non mi permette di affermare con sicurezza la paternità di quest'opera che già lo Spano (1861) definiva «del più forbito stile dei più bei tempi della scultura»[782]. L'opera, citata unicamente da A. Sari nel suo studio sull'iconografia del Crocifisso (1997-98)[783], anche se in maniera alquanto marginale, viene qui per la prima volta studiata ed inserita in un preciso ambito di produzione. Collocato nella croce originale, con capicroce in legno intagliati e dorati di chiara matrice ligure, il Cristo è di dimensioni naturali, (misura cm 1.80 circa). Proviene dalla chiesa scolopica di S. Giuseppe a Cagliari, le cui vicende costruttive si svolsero in un lungo corso di tempo, dal 1663, quando fu posta la prima pietra fino al 1700, quando furono terminate le prime quattro cappelle laterali, dovendo aspettare il 1735 per il termine dei lavori[784]. Fino al 1861, quando lo vide lo Spano, il *Crocifisso*, era collocato in una cappella laterale a sinistra, su un altare marmoreo[785]. Lo splendido Cristo è rappresentato nel momento drammatico del transito, in una sorta di coma prima di esalare l'ultimo respiro: gli occhi sono socchiusi e velati, persa ogni cognizione della realtà; la bocca aperta alla ricerca dell'aria. Il momento iconografico dell'agonia prima della morte, che richiama l'iconografia precisa del Cristo vivo in croce diffusa dalla fine del '500 e soprattutto per tutto il '600[786], non permetteva la resa di quella serenità che traspare ad esempio nel volto del *Cristo* della Cattedrale di Cagliari.

Se questa splendida rappresentazione non trova confronti locali può essere invece accostata all'ampia produzione di Crocifissi genovesi della fine del '600 e della metà del '700, affini nella descrizione del corpo allungato ed esile, dal ventre incavato, nella postura delle ginocchia che convergono verso il centro e nella descrizione minuziosa delle estremità. La produzione ligure tardobarocca e rococò è dominata, come si è detto, dalla figura del Maragliano, che però predilesse sempre la rappresentazione del Cristo morto in croce privo di dramma. Esiste invece una lunga tradizione di scultori in legno genovesi che hanno rappresentato il Cristo vivo in croce, nell'attimo del suo ultimo respiro. Valenti scultori in legno furono Domenico Bissoni (ante 1574-1637) e suo figlio

[782] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 101. La ricerca presso l'Archivio Generale delle Scuole Pie di Roma, come quella presso l'Archivio Arcivescovile di Cagliari, non mi ha permesso di ritracciare nessun documento utile su questo Crocifisso.
[783] A. SARI, *L'iconografia del Crocefisso dai primi secoli del Cristianesimo al Concilio di Trento*, in «Biblioteca Francescana Sarda», n° 7 (1997-1998), pp. 135-218.
[784] F. COLLI VIGNARELLI, *Gli Scolopi in Sardegna*, Cagliari 1982, pp. 16-17.
[785] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 101.
[786] F. NEGRI ARNOLDI, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in «Storia dell'Arte», n° XX (1974), pp. 57-80.

Giovan Battista Bissoni (primo decennio del XVII secolo-1657) che produssero diversi Crocifissi della tipologia del Cristo vivo in croce, come l'inteso *Cristo* di Giovan Battista nella chiesa di S. Luca a Genova (1640 c.) e della stessa tipologia anche il *Crocifisso* dell'Oratorio dei SS. Giacomo e Filippo di Gavi Ligure, attribuito all'ambito di Giovanni Andrea Torre (1650-1700) [Fig.300]. In questa dimensione culturale e artistica va collocato il nostro *Crocifisso*, in cui il fine intaglio del corpo in tensione con le braccia fortemente tese, la cui convergenza e angolazione delle gambe rimandano, oltre all'esempio già citato del *Crocifisso* dell'oratorio dei SS. Giacomo e Filippo, al *Crocifisso* della chiesa di Nostra Signora della Consolazione a Genova [Fig.299], del secondo decennio del XVIIII secolo opera di Bernardo Schiaffino (1680-1725). Da quest'ultimo il nostro *Crocifisso* riprende la tensione drammatica e la cura nell'intaglio, anche se diverge nella resa del panneggio del perizoma, più mosso quello della chiesa di Nostra Signora della Consolazione, mentre quello del *Crocifisso* di Capoterra appare più aderente e inciso.



Fig. 297 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa della B. V. Maria Madre della Chiesa, Capoterra (Frutti d'oro).



Fig. 298 *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa della B. V. Maria Madre della Chiesa, Capoterra (Frutti d'oro).

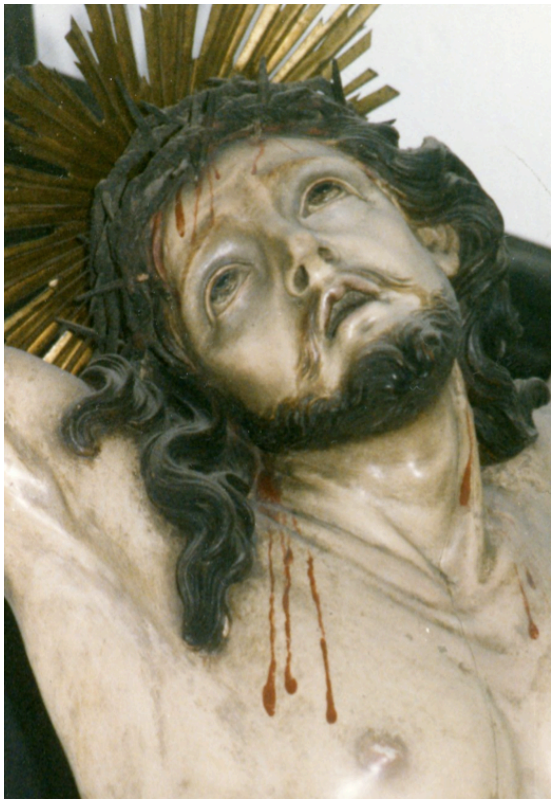


Fig. 299 Bernardo Schiaffino, *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, secondo decennio del XVIII secolo, chiesa della Madonna della Consolazione, Genova.



Fig. 300 Giovanni Andrea Torre (attr.), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, primo quarto del XVIII secolo, oratorio dei SS Giacomo e Filippo, Gavi Ligure.

Vorrei solo citare una serie di altre opere che manifestano, sia per via documentaria che stilistica, la loro provenienza ligure. Una di queste è la *S. Caterina* d*'Alessandria* del gruppo del martirio della santa, dell'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari, firmata da Giuseppe Anfosso (1792)[787], che doveva riprendere la composizione del gruppo realizzato dal Maragliano ora nella chiesa di S. Pietro in Vincoli (Sestri Levante). Stilisticamente la santa non meglio identificata (forse sempre *S. Caterina d'Alessandria* che subisce il martirio) della chiesa di S. Carlo Borromeo a Portoscuso, centro isolano di origine genovese, databile al pieno XVIII secolo, come anche agli *Angeli reggi lampada* della parrocchiale di Sinnai (ante 1762)[788], simili a quelli di provenienza genovese ma presenti a Cadice, nella chiesa di S. Giovanni di Dio (primo terzo del XVIII secolo). A questi esempi, a mio avviso, andrebbero aggiunti anche la *Vergine Assunta* della chiesa parrocchiale di S. Giacomo di Orosei [Fig.301], rappresentata nell'iconografia all'italiana della Vergine che ascende al cielo sorretta da una schiera di angeli. L'impronta ligure è palese non solo nella generale formulazione del gruppo, in quella schiera di angeli di grande formato che rendono il moto ascensionale della Vergine[789], che riprende quello eseguito dal Maragliano per l'oratorio di N. S. della Ripa (Pieve di Teco) [Fig.302], o quella di Pasquale Navone per la chiesa di Nostra Signora degli Angeli a Genova Voltri (1760-1770), ma ancor di più nella particolare decorazione delle vesti, con motivi floreali incisi nell'oro, tipica della statuaria lignea ligure del '600 e del '700[790]. Pure il *S. Francesco* della chiesa di S. Lucifero a Vallermosa [Fig.303], che nell'intenso *pathos* del volto mostra assonanze con quello scolpito dal Maragliano per la chiesa di N. S. dell'Orto a Chiavari nel 1715-1716, e in quello della chiesa della Santissima Concezione a Genova (1708-1709), come anche in quello di provenienza genovese nella Cappella del Pilar della chiesa di S. Lorenzo a Cadice (1720-1725)[791] [Fig.304]. Solo pochi esempi, tra i tanti possibili, che potrebbero ampliarsi notevolmente costituendo un interessante terreno di ricerca.

---

[787] C. CHILOSI, E. MATTIAUDA, G. BUSCAGLIA (a cura di), *I tesori delle confraternite*, Savona 1999, p. 45; A. SAIU DEIDDA, *L'antica chiesa di Santa Caterina*…, cit., p. 215; D. SANGUINETI, *Scultura genovese in legno policromo*…, cit., p. 387.

[788] A. PASOLINI, *La statuaria lignea di Sinnai attraverso alcuni recenti interventi di restauro*, in *Analisi e sistemi di gestione del territorio*. Atti del seminario di studi, 2005, pp. 67-80.

[789] Tipica formulazione compositiva che si ritrova in molti gruppi statuari genovesi della fine del XVII e per il XVIII secolo, ad esempio, di Anton Maria Maragliano è la figura dell'anima di S. Paolo eremita che viene assunta in cielo del gruppo di *S. Antonio Abate contempla la morte di San Paolo eremita*, dell'oratorio di S. Antonio a Mele; dello stesso scultore anche l'*Assunta* del santuario di S. Francesco di Paolo a Genova. In pittura, ad esempio, la tela con *l'Ascensione al cielo dell'anima di S. Giacomo il Maggiore*, di Domenico Piola (oratorio di S. Giacomo alla Marina, Genova).

[790] D. SANGUINETI, *Anton Maria Maragliano*…, cit., pp. 153-160.

[791] C. ARANDA LINARES, E. HORMINGO SÁNCHEZ, J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento: opere e documenti*, Genova 1993; R. LÓPEZ TORRIJOS, J. N. CASTRO, *Miscelánea sobre escultura genovesa en España,* in «Archivio Español de arte», Tomo 74, n° 295 (2001), pp. 313-319; J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Escultura genovesa: artífices del Setecientos ed Cádiz*, Cadice 2006.



Fig. 301 *Assunta*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giacomo, Orosei.



Fig. 302 Anton Maria Margliano, *B. V. Assunta*, legno intagliato e policromato, oratorio di N. S. della Ripa, Pieve di Teco.



Fig. 303 *S. Francesco*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Lucifero, Vallermosa.



Fig. 304 Ambito ligure, *S. Francesco*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, chiesa di S. Lorenzo, Cadice.



VII CAPITOLO

LA DEVOZIONE AL DOLORE DELLA VERGINE SOTTO LA CROCE: LA *SOLEDAD*

VII. 1 *Origine, diffusione e presenza della devozione al dolore della Vergine in Sardegna: la Soledad.*

La contemplazione della figura di Maria accanto a quella di Cristo, nel momento culmine della morte redentrice, fu presente già nel pensiero dei primi Padri della Chiesa. L'apologista S. Giustino (II secolo d. C), ad esempio, definì Maria la nuova Eva, sulla scia del paragone paolino di Cristo quale nuovo Adamo[792].

Ma fu dal IV secolo in poi, elaborando l'esegesi del passo di Giovanni 19, 25-27 e di Luca 2, 33-35, che i teologici cristiani, sia dell'Oriente[793] sia dell'Occidente[794], elaborarono un discorso teologico sulla partecipazione di Maria al dolore del Figlio. Nel IX secolo ebbe ampia diffusione la lettera *Cogitis me*, del monaco Pascasio Radberto (790-859/868)[795], sul tema dell'Assunzione della Vergine in cui l'autore dedicò un'ampia trattazione al dolore di Maria, perché come Cristo dovette prima soffrire e poi regnare in eterno, così dovette essere per la Madre. Fu soprattutto nei secoli XI e XII che la celebrazione del dolore di Maria entrò con preponderanza nella spiritualità occidentale, sulla scia del generale sviluppo della devozione verso l'umanità del Redentore promossa soprattutto dai Francescani e ufficializzata al principio del XIII secolo con la

[792] J. N. D. KELLY, *Il pensiero cristiano delle origini*, Bologna 1972, p. 209.
[793] G. GHARIB, *Maria presso la croce nella liturgia bizantina*, in «Theotokos», Vol. VII, n°2 (1999), pp. 387-416.
[794] P. SORCI, *Maria presso la croce nella liturgia romana*, in «Theotokos», Vol. VII, n° 2 (1999), pp. 417-448.
[795] E. DEL COVOLO, A. SERRA, *Storia della mariologia*, Vol. I, *Dal modello biblico al modello letterario*, Roma 2009, p. 240; F. SANTI, *La Madre di Dio in Pascasio Radberto (790-859/865) e la cultura politica carolingia*, in «Micrologus. Natura, scienza e società medievali. Rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino», n° 17 (2009), pp. 185-198.

composizione di diverse opere devozionali, come ad esempio l'*Officium de Passione Domini* del francescano S. Bonaventura da Bagnoregio (1221-1274). Non mancò la diffusione di numerose altre opere devozionali per lo più anonime, tra cui il famoso *Liber de passione Christi et dolore et planctu Matris eius* (attribuito erroneamente a S. Bernardo) che permisero, a loro volta, la diffusione di opere poetiche e artistiche sul dolore di Maria con accenti di profonda compartecipazione, come i diversi *Planctus*[796] o il celebre *Stabat Mater*, attribuito a Iacopone da Todi, morto nel 1301[797].

La crescente devozione al dolore di Maria fu sostenuta dalla fondazione di un nuovo Ordine religioso nella Firenze del '200, quello dei Servi di Maria, che scelsero la Vergine Addolorata come loro speciale patrona[798]. Nell'Europa del XV secolo si moltiplicarono le forme di devozione verso questo titolo mariano, e fu a Colonia, attraverso quanto stabilito dal Concilio provinciale tenuto in quella città il 22 aprile del 1423, che si decise di fissare una prima commemorazione liturgia in suo onore, con il titolo di *Commemoratio angustiae et dolorum beatae Mariae Virginis*. Nello stesso secolo il culto conobbe una capillare diffusione grazie anche alla fondazione di numerose confraternite, la prima delle quali fu fondata nel 1491 da Giovanni di Coudenberg, decano della chiesa di Saint-Gilles a Abbenbroeck nelle Fiandre[799]. In Italia si dovette aspettare la fine del '500 per vedere la diffusione di questo tipo di associazioni, soprattutto grazie all'azione svolta dall'ordine dei Servi di Maria, che fondarono la prima confraternita a Bologna nel 1598 i cui statuti furono riconosciuti da Clemente VIII nel 1604. Il XVII secolo fu il momento di maggiore estensione del culto verso la Vergine dei Dolori, grazie anche alle diverse disposizioni papali in suo favore: nel 1605 il pontefice Paolo V autorizzò il priore generale dei Servi di Maria di poter fondare ovunque le confraternite dell'Addolorata, il cui titolo "Confraternita dei Sette dolori della Beata Vergine Maria" fu stabilito da Innocenzo X nel 1645; mentre nel 1688 la Congregazione dei riti concedeva all'ordine dei Servi di Maria

---

[796] S. STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, Sulmona 1984.

[797] M. C. VISENTIN, *Il Planctus Mariae nell'arte*, in «Theotokos», Vol. VII, n°2 (1999), pp. 561-594; G. CATTIN, *Testi e musiche dei Compianti mariani fino al XV secolo nell'Italia del nord*, in *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo* (a cura di F. FLORES D'ARCAIS), Milano 2005, pp. 87-124.

[798] Nel 1233 sette mercanti fiorentini desiderosi di consacrarsi al servizio di Dio e di Maria decisero di abbandonare tutto e di ritirarsi a vita solitaria sul monte Senario, secondo la tradizione dopo un'apparizione della Vergine. Furono riconosciuti come Ordine nel 1304 da Benedetto XI, con la bolla *Deum Levamus*. Lo stesso appellativo di "Servi di Maria" dovrebbe rifarsi alla presunta apparizione che mosse i sette alla nuova vita spirituale, ma il porsi sotto la protezione della Vergine ben si accordava con la spiritualità fiorentina di quell'epoca. Infatti, il legame con la Vergine Addolorata, le cui prime forme di devozione si ebbero proprio in quel tempo e in quei territori, si espresse nel colore nero scelto per le vesti del nuovo Ordine. Lo stesso S. Pietro martire, Domenicano, parlando dei Servi di Maria disse: "*L'abito nero che voi portate, per voi sarà a manifestazione dell'umiltà della stessa Vergine Maria e a chiara significazione del dolore ch'ella soffrì nell'amarissima Passio del Figlio suo*". A. M. ROSSI, *I Servi di Maria*, in *Ordini e Congregazioni religiose* (a cura di M. ESCOBAR), Vol. I, Milano 1951, pp. 495-520.

[799] S. STICCA, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica medievale*…, cit., p. 84.

di poter celebrare una messa votiva, propria dell'Addolorata, la seconda domenica di settembre (fu trasferita al 15 settembre nel 1965). Nel 1714 l'Ordine poteva celebrare la Vergine con questo titolo anche il Venerdì di Passione, e infine il 22 aprile del 1727 la festa fu estesa a tutta la chiesa universale[800].

All'interno di questo culto verso il dolore della Vergine si colloca una particolare devozione verso la *Virgen de la Soledad*, diffusa nella Spagna dell'età moderna e nei nei suoi domini. Essa ebbe vasta diffusione dalla fine del '500 in rapporto ad una scultura ritenuta miracolosa, conservata nel convento madrileno di Nuestra Señora de la Victoria [Fig.306].

Prima di rintracciare l'origine e seguire lo sviluppo di questa particolare devozione occorre comprendere cosa s'intenda per *Soledad* (solitudine) di Maria. Il pellegrino domenicano Felix Fabri (1441 circa-1502) descrivendo la Basilica del Santo Sepolcro nel suo *Evagatorium Terrae sanctae, Arabie et Egypti peregrinationem* si sofferma su un altare davanti alla Cappella della Vergine, accanto a quella della Crocifissione. Egli riporta un'antica tradizione che vede in quell'altare il luogo in cui Maria stette nella più completa solitudine dal momento della morte del figlio fino a quella della resurrezione. La Vergine volle stare là perché quel luogo non era lontano dal sepolcro di Cristo, nel desiderio di poter restare materialmente accanto al proprio Figlio, e ancor di più perché non voleva tornare in città per il troppo dolore e per l'ignominia che la tormentava[801]. Il titolo mariano contempla quindi la Vergine nella sua solitudine, dopo la sepoltura di Cristo, priva ormai di lacrime, dal dolore contenuto e in atteggiamento di preghiera. Così la descrive anche il domenicano Juan de Aragon, predicatore generale del convento di S. Domenico di Cagliari, nel suo *Sermon para la Soledad de la Virgen* (1632):

> «*Venimos oy a ver un hombre Christo sin vida, y a una muger Madre sin consuelo. Dios muerto, y sin sangre, que ya la dio todo, y a su triste, y desconsolada Madre, casi sin lagrimas, que derrata, por se tantas las heridas. A*

[800] E. M. CASALINI, voce *Sette Santi, fondatori dell'Ordine dei Frati Servi di Maria*, in BSS, Vol. XI (1968), pp. 907-943.

[801] «[…] *in capellam gloriosae Virginis Mariae ed altare in facie capellae. Porro in illo loco, ut antiqua habet traditio, est locus, in quo beata Virgo Maria morabatur ex ea hora qua a cruce fuit ducta usque ad filii sui a mortuis resurrectione, nec fuit in civitate Jerusalem reducta* […]. *Cum ergo Dominus Jesus in cruce pendens matrem Johanni commendasset, abducta fuit a cruce, sed nullo modo longius permisit se duci a cruce filii sui, nec intrare civitatem voluit, sciens, quod in tota Jerosolyma non erat pro ea hospitium propter filii sui ignominiam, quae tanta erat, quod etiam matrem cuncti recipere horrebant. Duci ergo se permisit ad domicilium non longe a cruce, ut morienti filio et espiranti non desse, sed in omnibus his participaret, et quid post mortem de corpore filii ageretur, videre et scire voluit, ut si abjiceretur, sicut aliorum damnatorum corpora, ipsum sibi tolleret, vel si sepulturae traderet, sepulturae adesset, et officium funeri ehiberet, sicut et fecit*». FRATRIS FELICIS FABRI, *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabie et Egypti peregrinationem*, Vol. I, Stuttgardiea 1843, pp. 285-287.

ver un Difunto pobre, tanto que ni mortaja, ni sepultura tiene, y a una muger sola y triste, cercada de innumerables penas, y angustias. Oblíganos la muerte del hijo, y la soledad, y desconsuelo de la Madre, a gran sentimiento, y derramar lagrimas mas de el corazón, que de los ojos, que a veces están tiernos, y el corazón empedernido […]. *Pero si tiene fuerza alma, y te atreves a mirar, a esta tórtola viuda, a esta Divina paloma sin reventar de dolor alza los ojos, y mira quel rostro antes mas hermoso que el Sol mas bello que los flores, y la aurora, desfigurado y amarillo, rocido en gotas de sangre y cubierto con una sombra de muerte*»[802].

La predicazione divenne nel XVII secolo veicolo di diffusione del culto verso la Vergine Addolorata, agevolando la codificazione di un'iconografia in cui non solo il volto carico di dolore ma i gesti delle mani e l'atteggiamento del corpo "parlavano" al fedele. La *soledad* della Vergine venne descritta da diversi predicatori i cui testi si diffusero anche in Sardegna nel XVII e XVIII secolo. Il gesuita Antonio Viera nei suoi *Sermones varios* incluse un *Sermon de la Soledad de la Virgen Nuestra Señora* (1678), nel quale chiariva al fedele il culto che si tributava alla solitudine della Vergine con queste parole:

«*Aveis visto, Fieles, en la primer soledad à la Virgen Madre sola sin el Hijo vivo, con el alma crucificada en la Cruz de su soledad, clavada con los clavos de sus cuydados, passada toda con el eco del golpe de la lançada del Hijo? pues prevenid aora nuevas lagrimas para nuevas consideraciones de otra mas penosa soledad que donde se multiplican lastimas, y dolores, devido es que se multipliquen suspiros, y lagrimas. Fue mas penosa la segunda soledad en verse la Virgen sola sin el Hijo muerto, sepultado en el horror de una triste sepultura, que fue lastimosa la primera soledad; y la razon es, porque quando se via sola sin el Hijo vivo, muerto en los braços de la Cruz, viose solitaria en parte, quando se viò sola sin el Hijo muerto, lançado en la sepoltura* [...]»[803].

[802] JUAN DE ARAGON, *Sermon para la Soledad de la Virgen Maria Señora Nuestra de el P. F. Juan de Aragon, Predicador general, de la Orden de Predicadores, en el Convento de Santo Domingo de Caller*, Cagliari 1632.

[803] ANTONIO DE VIEIRA, *Sermon de la Soledad de la Virgen Nuestra Señora*, in *Sermones varios del Padre Antonio de Viera de la Compañia de Jesús*, Tomo II, Madrid (Por Antonio Gonçales de Reyes) 1678, pp. 193-207. Si veda anche: FELIPE DIAS, *Marial de la sacratissima Virgen Nuestra Señora. En que se contienen muchas consideraciones de grande spiritu, y puntos delicadissimos de la divina Scriptura* [...]. *Con un tratato al cabo de la Passion de Christo Nuestro Redemptor, y de la Soledad de la Sacratssima Virgen Nuestra Señora*, Barcellona (Por los eredes de Pablo Malo y Sebastian de Cormellas) 1597; DIEGO DE BAEZA, *Sermon tercero de la Soledad de Nuestra Señora*, in *Sermones en todas las fiestas de Nuestra Señor, tre cada uno*, Valladolid (Por Geronimo Murillo, impresor del Rey Nuestro Señor) 1651, pp. 280-296; FRANCISCO APOLINAR, *Sermon XIX de la Soledad de Nuestra Señora*, in *Sermones panegiricos en alabanza de Maria*

Ora possiamo chiederci qual è la prima immagine della *Virgen de la Soledad* che permise la diffusione della devozione?

La prima fonte scritta sull'origine dell'immagine si trova nella *Crónica General de la Orden de Minimos de San Francisco de Paula* (Madrid, 1619), redatta dal paolotto Lucas de Montoya, il quale descrivendo il convento di S. Maria de la Victoria di Madrid, narra dell'origine miracolosa della statua della *Virgen de la Soledad*, conservata in una cappella della chiesa madrilena[804]. Secondo l'autore l'immagine della Vergine fu realizzata dall'abile scultore manierista Gaspar Becerra (1520-1570)[805], su richiesta della regina Elisabetta di Valois (1545-1568), terza moglie del re Filippo II. Il dettagliato racconto degli avvenimenti fu pubblicato qualche anno dopo dal padre minimo Antonio Ares, nel suo *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad* (Madrid, 1640)[806]. Egli racconta come due frati dell'ordine dei minimi di S. Francesco di Paola del convento de la Victoria di Madrid, che avevano ottenuto un particolare favore dalla regina Elisabetta di Valois, grazie anche all'interessamento della sua cameriera maggiore la contessa di Ureña, Maria de la Cueva

---

Señora Nuestra Madre de Dios, concebida sin mancha ni deuda de pecado Original, (Por Mateo Fernandez, impressor del Rey Nuestro Señor) Madrid 1663; IVAN PABLO GARCIA, *Sermon de la Soledad de Maria Santissima,* in *Vespertinas sagradas que explican los mandamientos de la ley de Dios Nuestro Señor, y sermones de los mas usuales de la Semana Santa*, Alcalà (por Francisco Garcia Fernandez, impressor de la Universidad), 1682, pp. 251-270; JOSÉ BARZIA ZAMBRANA*, Desperador cristiano mariale de varios sermones de Maria santissima Nuestra Señora en sus festividades, en orden a excitar en los fieles la Devocion*, Barcellona 1692; JUAN BAUTISTA DE MURCIA*, Sermon XXXVI para el viernes sant por la tarde. De la Soledad de la Virgen Maria por la muerte de Santissimo Hijo*, in *Sermones para todos los domingos del año, y para las ferias de quaresma, y assuntos de la Semana santa. Obra utilissima de todos los curas de almas, ministros evangelicos, y aprovechamiento de los fieles*; Tomo II, *Que contiene los sermones desde el domingo de Ramos, hasta la feria tercera de Pasqua de Pentecoste*, Valencia (Por Antonio Belle, impresor) 1727, pp. 143-162.

[804] LUCA DE MONTOYA, *Crónica General de la Orden de Minimos de San Francisco de Paula*, Madrid 1619, pp. 98-100: «*Fuera de la Yglesia debaxo del quarto del convento que junta con ella, està edificada la capilla, de Nuestra Señora de la Soledad, uno de los Santuarios de mayor devocion de Castilla, por ser la Imagen milagrosa y devotissima, hizola el grande escultor Becerra, y diosela a este covento la Señora Patrona de nuestra Religion, y devotissima de nuestro Padre San Francisco de Paula, herencia de los Reyes Christianissimos de Francia, su antepassados. El edificio de esta capilla es gallardo, de tres naves, y su media naranja està la capilla mayor cubierta de luto siempre, llena de grandes cirios, mortajas y muletas, que los enfermos presentan en hazimiento de gracias, de las ordinarias mercedes que de nuestro Señor reciben, por intercession de la Virgen Santissima, ante cuya Imagen de la Soledad piden favores, està el resto de la Yglesia adornado de tablas de grandes milagros, que cada dia obra nuestro Señor. Los dos Altares colaterales tiene nel de la epistola un Christo devotissimo, con la Cruz a cuestas, y su soga a la garganta, venerando con suma reverencia, que verdaderamente pone notable devocion aun a la gente de menos epiritu: en el Altar del Evangelio està otro Christo en el sepulcro, no menos devoto y venerado de la gente.*[…] *Tiene esta capilla treinta lamparas de plata, sin otros candelericos que estan pendientes delante de la Santa Imagen, en que se ponen muchas candelas de cera; sale de su capiella dos vezes al año esta santa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad, con su cofradia, de las mas honradas de la Corte* […]».

[805] M. CAPEL MARGARITO, *Gaspar Becerra o El "miguelangelismo" español*, Jaén 1998; C. FRACCHIA, *La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», n° 9-10 (1997-1998), pp. 133-152; M. VIRIBAY ABAD, *Aproximación sobre Gaspar Becerra, romanista de Baeza (1520-1568)*, in «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», n° 186 (2003), pp. 586-625; G. REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*, Madrid 2007, pp. 157-247.

[806] *Anales de Madrid de Léon Pinelo. Reinando de Felipe III, años 1598-1621* (a cura di R. MARTORELL TÉLLEZ-GIRÓN), Madrid 1931, edizione anastatica 2003, pp. 296.

y Toledo, poterono visitare l'Oratorio privato della regina, in cui videro un bellissimo quadro. L'immagine, dipinta su tela, rappresentava la figura isolata della Vergine Maria addolorata, mentre in ginocchio adorava la croce, ormai deposta a terra. Tra loro pensarono di chiedere alla sovrana di poter trasferire l'immagine nella propria chiesa, ma prima di rivolgersi alla regina chiesero consiglio alla contessa di Ureña. La contessa confidò loro che la regina aveva portato con sé dalla Francia il quadro a cui era molto affezionata, e come fosse meglio chiederne una copia. Il frate Simón Ruiz volle però che fosse realizzata una scultura a manichino, così da poterla portare in processione e accrescerne la devozione popolare. Per questo lavoro ci si rivolse allo scultore Gaspar Becerra, già accreditato presso la Corte per numerosi e importanti lavori[807]. Allo scultore fu chiesto di scolpire il volto e le mani della Vergine, che per ben due volte presentò alla regina, la quale però ne rimase insoddisfatta. Sconfortato il Becerra si affidò alla preghiera, assistito dai frati del convento che chiesero a Dio di guidare il suo lavoro. Una notte, mentre pregava, sentì una voce che lo invitava a togliere dal fuoco il ceppo d'albero che bruciava perché da quel legno avrebbe scolpito l'immagine. La regione fu colpita per la perfezione del viso del simulacro, che essendo da vestire volle che indossasse le vesti vedovili della sua cameriera maggiore, la contessa de Ureña[808].

Così la Vergine fu vestita come imponeva la moda per le nobildonne vedove del tempo di Filippo II[809]: veste bianca, soggolo bianco stretto al viso e ampio manto nero[810], come è attestato anche da numerosi ritratti di regine vedove della stessa epoca, come quello di Maria d'Asburgo (1528-1603) [Fig.307], moglie dell'imperatore Massimiliano II, dipinta da Juan Pantoja de la Cruz; o nei ritratti della regina Maria Anna d'Asburgo, vedova di Filippo IV di Spagna, che Juan Correño de Miranda ritrasse nel 1665 e nel 1669 [Fig.308]. L'aspetto monacale delle vesti potrebbe ricondursi anche al fatto che alcune sovrane, come la citata Maria d'Asburgo, alla morte del conserte decidevano di ritirarsi a

[807] M. ARIAS MARTÍNEZ, *Miscelánea sobre Gaspar Becerra*, in «Boletín del Museo Nacional de Escultura», n° 11 (2007), pp. 7-15.

[808] M. ARIAS MARTÍZ, *"La copia más sagrada": la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid*, in «Botetín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», n° 46, Valladolid 2011, pp. 35-56.

[809] E. FERNÁNDEZ MERINO, *La Virgen de Luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*, Madrid 2012, pp. 107-128. Secondo Palomino de Castro, (*Parnaso Español y pintoresco y laureado*, Madrid 1724), l'origine di questo vestiario di lutto deriverebbe dalla pratica inaugurata dalla regina Giovanna la pazza, dopo la morte di suo marito Filippo il Bello (1506). A. REDONDO, *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siecles. Des traditions aux renovellements et à l'émergence d'images nuovelles*, Parigi 1994, pp. 54-61.

[810] Il significato del colore nero delle vesti della Vergine quale segno del suo dolore e del suo lutto per la morte del Figlio venne utilizzato già nel XII secolo ad esempio da Alano di Lilla che commentando il nero delle "tende di Cedar" del Cantico dei Cantici, svolge l'esegesi sul dolore della Vergine. ALANI DE INSULIS, *Elucidatio in Cantica*, in PL. 210, 57. Già nel XV secolo però il nero era il colore del lusso (utilizzato da ambasciatori, mercanti, ecc.), perché difficilissimo da ottenere in modo stabile, senza ciò variazioni di tonalità. D. DEVOTI, *L'arte del tessuto in Europa*, Milano 1974. Il colore nero come segno del lutto divenne generale nella cultura occidentale a partire dal XVI secolo. P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, Milano 1987, p. 105.

vita monacale prediligendo il monastero regio di Nostra Signora della Consolazione (Descalzas Reales) di Madrid, le cui monache professavano la severa regola delle Clarisse Colettine [Fig.][811]. Lo stesso abbigliamento e attestato anche in uso dalle sovrane vedove in atti pubblici e solenni, come ritratto dal pittore di corte Francisco Rizi (1614-1685)[812], cronista attento dell'*Auto de Fe* celebrato a Madrid del 1680, che egli dipinse tre anni dopo su commissione del Sovrano [Fig.309]. Al centro della tribuna d'onore è rappresentata la famiglia reale che assiste alla cerimonia: a sinistra il giovane re Carlo II, la sua consorte e alla destra la madre, Maria Anna d'Asburgo, già vedova di Filippo IV con indosso gli abiti vedovili[813].



Fig. 305 Peter Paul Rubens, *Ritratto di Suor Anna Dorotea* (figlia illegittima dell'Imperatore Rodolfo II d'Asburgo d'Austria), Monastero delle Descalzas Reales, Madrid.

[811] E. TORMO, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios historicos, iconograficos y artisticos*, Madrid 1917; A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales*, in «Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional», n° 138 (1998), pp.13-24; K. M. VILACOBA RAMOS, M. T. MUÑOZ SERRULLA, *Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: funetes archivísticas*, in «Hispania Sacra», Vol. 62, n°125 (2010), pp. 115-156; Sulla forma dell'indumento di queste monache si veda: E. LOPEZ, scheda n° 98, *Clarisse Colettine*, in *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente* (a cura di G. ROCCA), Milano 2000, pp. 363-365.

[812] Il pittore Francisco Rizi (1614-1685) è conosciuto anche con il nome italiano di Francesco Ricci, per la sua discendenza italiana. Il padre, Antonio Ricci, era un modesto pittore di Ancona che si trasferì in Spagna insieme a Federico Zuccari, quando questi fu chiamato per la realizzazione degli affreschi dell'Escorial (1583). A Madrid prese moglie da cui ebbe due figli, tra cui appunto Francisco che divenne ben presto un valido pittore, formandosi nella bottega di Vicente Carducho, acquistando sempre più fama fino a quando nel 1656 venne anche nominato pittore di Corte. D. ANGULO IÑIGUEZ, *Francisco Rizi: Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670*, in «Archivio Español de arte», Tomo 31, n° 122 (1958), pp. 89-116.

[813] M. V. CABALLERO GÓMEZ, *El Auto de Fe de 1680. Un lienzo para Francisco Rizi*, in «Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)», n° 3 (1994), pp. 69-140.



Fig. 306 Gaspar Becerra, *Nuestra Señora de la Soledad*, manichino vestito, 1565 (oggi scomparso) già chiesa di Nuestra Señora de la Victoria, Madrid.



Fig. 307 Juan Pantoja de la Cruz, *La regina Maria d'Asburgo*, olio su tela, Monastero delle Descalzas reales, Madrid.



Fig. 308 Juan Correño de Miranda, *La regina Maria Anna d'Asburgo*, olio su tela 1669, Museo del Prado, Madrid.

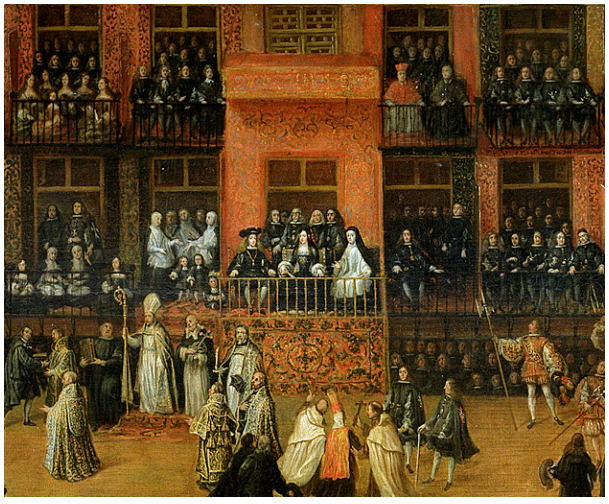


Fig. 309 Francisco Rizi, *Auto de Fe de 1680* (particolare), olio su tela, 1683 Museo del Prado, Madrid.

Nella chiesa cagliaritana di S. Anna si conserva una tela raffigurante S. Restituta proveniente dall'omonima chiesa, già descritta dallo Spano (1861) nella zona presbiteriale[814] [Fig.310]. Secondo la tradizione la santa venerata a Cagliari sarebbe la madre di S. Eusebio che, di origini sarde, lasciò l'isola insieme ai figli dopo la morte del marito per recarsi a Roma, dove Eusebio ricevette il battesimo, divenendo

[814] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 138.

successivamente vescovo della città di Vercelli (351 circa-371). Restituta tornò invece in Sardegna dove subì il martirio[815], venendo acclamata come santa non solo per l'offerta della sua vita nel sangue ma anche perché pur rimasta vedeva educò santamente i due figli, divenendo modello per ogni madre cristiana. La tela la rappresenta già nella gloria, rivestita come le vedove del tempo degli Asburgo di Spagna, con gli stessi indumenti che indossa la *Virgen de la Soledad*, in atteggiamento estatico mentre un angelo le porge la croce e la palma del martirio, e dalla cui bocca escono due versetti della Sacra Scrittura[816]. La tela fu attribuita da M. G. Scano (1984) al Maestro del Capitolo[817], l'anonimo pittore della prima metà del '600 a cui vengono riferite anche una serie di tele conservate nella Cattedrale cagliaritana, e che la stessa studiosa ha recentemente identificato nel pittore siciliano Giovanni Fulco (documentato a Cagliari tra il 1649 e il 1659)[818]. Il particolare legame con la cultura iberica è attestato anche dalla conoscenza che il pittore doveva avere della moda con cui erano solite vestirsi le vedove altolocate della Spagna del XVII secolo.



Fig. 310 Maestro del Capitolo (Giovanni Fulco?) attr., *S. Restituta Martire*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Anna, Cagliari.

La codificazione dell'iconografia della *Virgen de la Soledad* si fissò nella semplicità della figura della Vergine in ginocchio, con le mani giunte in preghiera, il viso dal dolore contenuto, con il particolare della bicromia delle vesti (abito bianco, soggolo bianco e ampio manto nero) e con un grande rosario che scendeva dal collo fino al petto. Il simulacro de la *Soledad*, circondata da fama miracolosa, divenne una delle immagini più venerate non solo a Madrid, ma in tutto il mondo ispanico,

[815] E. CROVELLA, voce *Restituta, matrona*, in BSS, Vol. XI (1968), p. 130.
[816] Sulla destra del quadro si legge "*Ego quasi vitis fructificavi* [*suavitatem odoris et flores mei fructus honoris et honestatis*]", tratto dal libro del Siracide 24, 23-24; mentre sulla sinistra "*Ego quasi oliva fructifera* [*in domo Dei speravi in misericordia Dei in aeternum et in saeculum saeculi*]", tratto dal Salmo 51, 10-11; ambedue con chiaro riferimento alle virtù che una donna cristiana deve possedere.
[817] M. G. SCANO, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in *Arte e cultura del '600 e del '700*…, cit., pp. 291-292; ID, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 47-55.
[818] M. G. SCANO, *Marmorari e pittori*…, cit., pp.707-727 (qui pp. 709-710).

anche grazie alla diffusione delle stampe che la rappresentavano, assieme alla fondazione di numerose confraternite con questo titolo, la prima delle quali venne fondata a Madrid nel 1567[819].

Questo è quanto afferma la tradizione, dove parte integrante della storia è svolta dall'intervento divino, sostenuto per giustificare l'immediata rilevanza della scultura nella spiritualità madrilena dell'epoca. Oltre a questo è indubbia la volontà di sottolineare il ruolo della regina nella realizzazione dell'opera per dar ragione della predilezione divina verso la monarchia degli Asburgo di Spagna; infine non va sottovalutata l'affermazione di un Ordine, quello dei Minimi di S. Francesco di Paola, nell'esaltazione della propria famiglia religiosa e della propria chiesa madrilena[820].

Si è cercato di ritracciare il prototipo dell'immagine portata dalla regina con sé dalla Francia al quale il Becerra si sarebbe ispirato, ma nulla è stato sinora rintracciato. L'atteggiamento dimesso, in ginocchio, con il viso chino nella contemplazione di qualcosa (la tradizione indica una croce o altri simboli della Passione), ha fatto supporre che l'immagine potesse essere legata ad una sorta di Compianto poiché per volontà della stessa regina fu realizzata anche una la scultura del *Cristo deposto* per la stessa chiesa della Victoria[821].

---

[819] J. L. DE LOS REYES LEOZ, *La Cofradia de la Soledad. Religiosidad y beneficencia en Madrid (1567-1651)*, in «Hispania sacra», n° 37-39, Gennaio-giugno 1987, pp. 147-184; J. A. DE LA TORRE BRICEÑO, *Algunos datos históricos sobre la Virgen de la Soledad patrona de Arganda del Rey*, in «Anales Complutense», vol. XIII, Alcalà de Henares 2001, pp. 129-154.

[820] E. SÁNCHEZ DE MADARIAGA, *La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco, in La imagen religiosa en la Monarquía hispánica*…, cit., pp. 219-240; J. P. CRUZ CABRERA, *La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora (vulgo Soledad de Santa Ana) y el oratorio de San Felipe Neri de Granada*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», n° 41 (2010), pp. 131-148.

[821] Nelle fonti seicentesche (LUCAS DE MONTOYA, *Cronica general de la Orden de Minimos de San Francisco de Paula*, Madrid 1619) si narra che la regina, non potendo recarsi personalmente nei luoghi della Terra Santa, mandò il padre minimo Diego Balbuena affinché compisse il pellegrinaggio a suo nome. Al suo ritorno la regina volle che in base al suo racconto si costruissero delle cappelle con le stesse misure del Santo Sepolcro di Gerusalemme, nella chiesa di San Bartolomé di Toledo e nella chiesa del monastero de la Victoria di Madrid, commissionando per entrambe le cappelle due sculture del Cristo deposto. M. ARIAS MARTÍZ, *"La copia más sagrada"*…, cit., p. 51.

Da questa ipotetica ma probabile origine, la *Soledad* passò ad essere una scultura isolata e nel 1611, per la grande devozione che la circondava, fu costruita una nuova e grande cappella, annessa alla chiesa de la Victoria, non sufficiente per accogliere la folla dei devoti, la quale fu ampliata dopo il 1649[822]. La scultura fu collocata all'interno di un imponente retablo (oggi scomparso), opera di José de la Torre e di Juan de Villeges (1660), di cui conosciamo le forme grazie all'incisione del 1726 del padre Matías de Irala (1680-1753) [Fig.311]. L'imponente struttura architettonica barocca presentava una nicchia centrale, che accoglieva il simulacro della *Virgen*, coronato in alto da una tela con la *Deposizione* del pittore iberico, ma di origini italiane, Francisco Rici (1614-1685), attorniata da angeli scolpiti che recavano i simboli della Passione[823].



Fig. 311 Matías de Irala, *Incisione del retablo maggiore della cappella della Virgen de la Soledad nella chiesa di Nuestra Señora de la Victoria*, 1726, Madrid (oggi scomparso).

[822] TOMAS DE OÑA, *Fénix de los Ingenios, que renace de las plausibles cenizas del certamen, que se dedicò a la Venerabilíssima Imagen de Nuestra Señora de la Soledad en la celebre traslacion a su sumptuosa capilla*, Madrid 1664. Si veda anche: F. DIEGO DE GUEBARA, *Sermon de los inefables misterios de el Patrocinio y Soledad de la siempre Immaculada Virgen Maria Madre de Dios Santissima, predicado en su celebre novenario annual y vuelta à su gran Capilla de la Victoria de Madrid, dia de san Francisco el Serafico, despues de el incendio, que abraso la Panaderia de la plaça de la Villa de Madrid en veinte de Agosto de mil seiscientos y setenta y dos*, Salamanca (por Melchor Estevez) 1672.

[823] JOSÉ LUIS ROMERO TORRES, *La condesa de Ureña y la iconografia de la Virgen de la Soledad e los frailes mínimos (I)*, in «Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna», n° 14 (2012), pp.55-62; ID, *La condesa de Ureña y la iconografia de la Virgen de la Soledad e los frailes mínimos (II)*, in «Cuadernos de los amigos de los Museos de Osuna», n° 15 (2013), pp. 90-98.
Per il XVIII secolo possiamo leggere una descrizione della cappella nell'opera del padre FRANCISCO DE PAULA SOPUERTA, *Realción histórica del ilustre y milagrosa origen de la copia más sagrada de Maria Santísima en su triste Soledad, que se venera en el convento de la Victoria, Orden de Minimos de San Francisco de Paula de Villa de Madrid*, Madrid (En la imprenta de Blás de Villa-Nueva) 1719.

Alla fine del XVIII secolo la grande devozione che si aveva verso l'immagine de la Victoria fu offuscata dall'attenzione posta verso un'immagine dipinta della stessa, che si trovava nella calle de la Paloma (Madrid), alla quale venivano riferiti numerosi miracoli. La *Virgen de la Paloma*, il titolo con il quale iniziò ad essere venerata, prese sempre più il posto occupato dell'immagine del Becerra anche a seguito delle leggi ottocentesche di soppressione degli ordini religiosi con la conseguente chiusura del convento dei Minimi de la Victoria e il trasferimento dell'immagine nella Collegiata di S. Isidoro, fino a quando nel 1936, durante la guerra civile, la scultura fu definitivamente distrutta.

L'immagine della *Soledad* del Becerra, con il suo dolore contenuto, ben si accordava con la spiritualità severa di Filippo II, e in generale con quella iberica, ligia ai dettami del Concilio di Trento (1545-1563), che aveva chiaramente espresso la funzione devozionale dell'immagine sacra. Tra le tematiche che i trattatisti d'arte successivi al Concilio di Trento dovettero affrontare vi fu anche quella della corretta rappresentazione del dolore della Vergine. Venivano infatti criticate le immagini che, dal basso Medioevo, rappresentavano la Vergine esanime, sdraiata a terra, sconvolta dal dolore. La rappresentazione non era corretta perché i vangeli non parlavano del dolore della Vergine in questi termini, ma che ella stette in piedi presso la croce[824]. Questa era l'unica rappresentazione corretta, come la dipinse il pittore vicino al papato Pietro da Cortona (1596-1669) per la chiesa di S. Tommaso da Villanova a Castelgandolfo [Fig.312].



Fig. 312 Pietro da Cortona, *Crocifissione*, chiesa di S. Tommaso da Villanova, Castelgandolfo.

[824] E. MÂLE, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandre*, Milano 1984, pp. 34-35.

Nella Spagna della fine del ‘500 e della prima metà del ‘600 si continuò però a descrivere il dolore di Maria nelle patetiche forme medievali, come nella *Virgen de las Angustias*, scolpita da Juan de Juni verso il 1561 a Valladolid [Fig.313], in cui il dolore interiore viene rappresentato plasticamente nella contorta postura del corpo e nel panneggio ricco di pieghe, di sapore ancora pienamente manierista che preannuncia però già l’enfasi dei gesti pienamente barocchi nella mano portato e stretta al petto. Non dissimile la rappresentò anche Gregorio Fernandez al principio del ‘600 nel suo *paso* del *Descendimiento* del 1623 (chiesa della Vera Cruz, Valladolid). Contro queste rappresentazioni poco ortodosse si scagliò la disapprovazione del padre Juan Interian de Ayala (1656-1730), autore del trattato d’iconografia più importante dell’epoca, *El pintor Christiano, y Erudido* (1730), il quale disponeva che la Vergine fosse rappresentata in piedi al lato del Crocifisso, insieme a S. Giovanni, sempre in piedi, tra i due ladroni[825].



Fig. 313 Juan de Juni, *Virgen de las Angustias*, 1561 circa, chiesa de las Angustias, Valladolid.

[825] JUAN INTERIAN DE AYALA, *El pintor Christiano, y Erudido, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*, Tomo I, Madrid 1782, pp. 43-44. Prima edizione del 1730. Fra Luis de Granada parlando del dolore della Vergine espresse lo stesso concetto con queste parole: «*A este espectáculo tan doloroso se halló presente la sacratísima Virgen, y no de léjos (como se escribe de los otros amigos y conoscidos), sino junto al pié de la cruz. Estaba, dice el Evangelista, par de la cruz la Madre de Jesu. No solamente estaba par de la cruz, viendo con sus piadosos ojos las heridas del Hijo, mas aun estaba en pié. Oh forteza de ánimo! Oh maravillosa constancia!*», in *Adciones al memorial de la Vida Cristiana*, *Obras de Fray Lis de Granada* (a cura di B. C. ARIBAU), Tomo II, Madrid 1945, p. 562.

Sin dal principio della sua creazione l'iconografia si diffuse in tutti i territori iberici sia nel Mediterraneo sia nel Nuovo Mondo. Ne sono testimonianza, ad esempio, il dipinto del Museo del Carmen di Città del Messico [Fig.314], o quello eseguito nel XVIII secolo da Cristobal de Villalpando (1649 c.-1714) del San Pedro Museo de Arte, nella cittadina di Puebla (Perù) [Fig.315], i quali non fanno che rappresentare la "vera" immagine della *Virgen della Soledad*, quasi un "ritratto" della scultura venerata. Non è infatti un'immagine della Dolorosa tra le tante, ma è l'immagine dipinta della scultura della *Soledad de la Victoria*, posta all'interno della propria cappella, tra sontuose tappezzerie, fiori e lumi, così da poter rendere ancora più facile al fedele l'identificazione della propria immagine con l'autentica scultura operatrice di miracoli[826].



Fig. 314 *Nuestra Señora de la Soledad*, Museo del Carmen, Città del Messico.



Fig. 315 Cristobal Villalpando, *Virgen de la Soledad*, San Pedro Museo de Arte, Puelba (Perù).

[826] Per quanto riguarda il significato, lo sviluppo e l'uso di queste immagini devozionali, identificate dalla critica con il termine di "*Trampantojos a lo divino*" (A. Pérez Sánchez 1993) si veda quanto già scritto nella nota 268, p. 111.

VII. 1.2 *Nuestra Señora de la Soledad: le opere*

In Sardegna una delle immagini più antiche de la Virgen de la Soledad potrebbe essere quella della chiesa di S. Lucifero di Cagliari, dall'impostazione rigida, nell'intaglio semplice del volto, dagli occhi dipinti e non di pasta vitrea; un modello arcaico forse già del XVI secolo sicuramente proveniente da un'altra chiesa poiché quella di S. Lucifero fu costruita per volere della Municipalità di Cagliari solo nel 1664. [Fig.316].



Fig. 316 *N. S. de la Soledad*, manichino vestito, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Lucifero, Cagliari.



Fig. 317 *N. S. de la Soledad*, manichino vestito, XVII secolo, Oratorio della S. Croce, Orosei.

Ad Orosei il mezzo busto della *Soledad* dall'ovale perfetto, con le mani intrecciate nella preghiera richiama questa tipologia, con l'aggiunta delle lacrime di cristallo proprie del realismo della scultura iberica del XVII secolo che prevedeva l'utilizzo di capelli naturali, denti d'avorio e occhi di cristallo, per imprimere quel maggior realismo necessario per una totale ed efficacia partecipazione emotiva del fedele al dolore rappresentato [Fig.317]. Così anche a Sassari la *Vergine* del gruppo dei Misteri della chiesa delle Cappuccine [Fig.318]; come anche quella della chiesa di S. Antonio Abate [Fig.319], retta dall'ordine dei Servi di Mari. Nel 1614 l'Ordine accolse nella loro comunità la confraternita della Vergine dei Sette dolori, concedendole un terreno vicino alla chiesa affinché vi fondasse il proprio oratorio, che fu poi annesso nella nuova chiesa costruita

negli anni 1700-07[827]. La statua della *Vergine*, sempre a manichino, riprende la fedele iconografia iberica, che pur nella semplicità dell'intaglio del solo volto e delle mani ne hanno fatto uno tra i più venerati simulacri della città di Sassari.



Fig. 318 *Nuestra Señora de la Soledad*, manichino vestito, fine del XVII secolo, chiesa del monastero delle Cappuccine, Sassari.



Fig. 319 *Nostra Signora dei Sette dolori*, manichino vestito, metà del XVII secolo, chiesa di S. Antonio Abate, Sassari.

[827] Come già accennato l'ordine dei Servi di Maria ebbe uno speciale culto verso la Vergine Addolorata. In Sardegna la prima fondazione servita fu quella di Cuglieri nel 1540, per volontà di donna Lucia Zatrillas. Nel 1544 fu fondato un convento anche a Sassari, nel colle di Valverde, che fu permutato, tra il 1593 e il 1595, con la chiesa di S. Antonio Abate, allora retta dai Cappuccini. Nel 1614 fu fondata la confraternita della Vergine dei sette dolori che, con la ricostruzione della chiesa nei primi del XVIII secolo, ebbe la sua cappella nella seconda campata del transetto destro, che conserva tutt'oggi la copertura a volta a crociera costolonata dell'impianto antico. M. PORCU GAIAS, *Sassari*…, cit., p. 208. Il culto verso l'immagine dell'Addolorata dei Serviti di Sassari nella sua forma attuale attinge dalle pratiche del XVII secolo, attestate dal padre Francescano Antonio Sisco che nel suo volume "Notizie" al capitolo "*Fundacion del Combento de Servitas en la Ciudad de Sascer"* si legge: «[…] *A la piadosisima Virgen de los Dolores, que siete dias antes de la feria sesta de Pasiòn es celebrada de toda la Ciudàd con un devoto setenario, con Predica, Rosario y el Stabat mater, cantado todas las tardes*», così come avviene tutt'oggi. A. MARCELLINO, *La venerable cofradia de la Santisima Virgen de los Dolores, vulgos dicha de los siervos*, Sassari 1940. Si veda anche: E. COSTA, *Sassari*…, cit., Vol. II, pp. 1268-1270. Un testo settecentesco delle preghiere del settenario si trova nella BUC: *Setenario de Maria Santissima de los Dolores, Patrona y fundadora de la Orden de Servitas*, Sassari 1778.

A Cagliari si ebbe la precoce diffusione del culto attraverso la fondazione della confraternita della *Soledad*, istituita presso la chiesa di San Bardilio presumibilmente nel 1608[828]. Da questa chiesa trinitaria dovette trasferirsi in quella di S. Giovanni, nel quartiere cagliaritano di Villanova, tra il 1618 e il 1628, quando l'arcivescovo di Cagliari Ambrogio Machin, nel sinodo diocesano da lui presieduto nel 1628, in riferimento all'ordine che le diverse associazioni cittadine dovevano tenere durante la processione del *Corpus Domini*, ne indica la sede in quella chiesa[829]. La sua titolatura esprimeva il preciso legame dell'associazione cagliaritana con la devozione iberica alla *Virgen*[830].

All'interno della chiesa di S. Giovanni si conserva la statua processionale della Vergine della Solitudine, opera a manichino che riprende la precisa iconografia della *Virgen* madrilena: il volto composto, incorniciato dal soggolo bianco, le mani intrecciate in preghiera, la veste bianca coperta da un ampio manto nero. Nel 1861 nella sua guida lo Spano vide due simulacri della Vergine Addolorata, uno nella sua cappella con il titolo della Solitudine, definita «di mano maestra ed una delle belle sculture di Cagliari per la pietà che ispira» da identificare con quest'ultimo simulacro; la seconda era posta nella nicchia centrale dell'altare maggiore [831]. Il fine intaglio del volto perlaceo e i grandi occhi espressivi in vetro inducono a datare quest'opera alla metà del XVIII secolo [Fig.320]. La datazione è supportata anche dalla lettura di un inventario dei beni della Confraternita della Soledad redatto nel 1755, in cui vengono annotati anche "*Due diademi grandi*

[828] Non si può avere certezza di questa data perché non si conserva la bolla di fonazione della confraternita. Il 1608 si rifà a quanto scritto dallo Spano nella sua guida (G. SPANO, *Guida*…, cit., pp. 258-259), ponendo però il momento di fondazione sotto il pontificato di Clemente VIII. Le due informazioni sono contrastanti perché il pontificato di Clemente VIII terminò nel 1605, e nel 1608 regnava Paolo V. Possibile quindi che ci sa stata un'errata trascrizione della data, che potrebbe far retrodatare l'anno di fondazione, o un errore nell'annotare il nome del pontefice. F. MASALA, M. PINTUS, *L'Arciconfraternita della Solitudine. Il rilievo della chiesa di S. Giovanni a Cagliari*, in *Arte e cultura del '600 e del '700*…, cit., pp. 237-243.

[829] Il trasferimento nella nuova sede di S. Giovanni dev'essere collocato tra questi due estremi perché nel 1618, padre Serafino Esquirro descrivendo la grandiosa processione per il trasporto delle reliquie dei martiri del 27 novembre, cita la confraternita con sede nella chiesa di S. Bardilio; invece nel documento del Machin del 1628 la sede è quella di S. Giovanni: «Session XV. De las processiones Ecclesiasticas y del modo, y orden que en ellas se deve guardar. Cap. III. Orden de los lugares, que en la procession del Santissimo Sacramento del Altar, y en las demas ternan las personas, que processionalmente han de acudir à ellas: […] *à estos officio se siguiran immediatamente las Congregaciones o Cofradias, que allende de sus proprias Yglesias, ò Capillas tiene tambien sus habitos, immagines, y Crucifixos, de los quales lleverà la delantera, la Cofradia del Santissimo Crucifixo de la Yglesia de Santiago, en arabbal de Villa nueva, siguese la Cofradia del Glorioso Martyr San Saturnino en Villa nueva; despues al Compañia de Nuestra Señora de la Soledad en la Yglesia de San Juan en dicho arrabal* […]». In *Synodo Diocesano celebrado por el Illustriss. Y Reverendiss. Señor Don F. Ambrosio* Machin…, cit., pp. 107-110.
Vi è da supporre però che i confratelli non avessero completamente abbandonato la cappella che possedevano nella chiesa di S. Bardilio, mantenendo con il convento dei Trinitari diversi rapporti anche perché l'approvazione papale al trasferimento arrivò solo nel 1697 (data in cui lo Spano riferisce il trasferimento). D. CORSO, *La Verdadera Historia de los Trinitarios y de la Cofradia de Nuestra Señora de la Soledad de Caller*, Cagliari 2013, pp. 46-48.

[830] Il forte legame con alcune devozioni iberiche è testimoniato anche dal fatto che nell'inventario dei beni della confraternita della *Soledad*, del 1755, è menzionata anche una statua con la sua corona d'argento di S. Ferdinando III, re di Castiglia e Leon, canonizzato nel 1671, il cui culto è largamente diffuso nella Spagna meridionale, dove è tra i patroni della città di Siviglia.

[831] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 258.

d'argento del simulacro della Vergine SS. ma della Solitudine", che fanno ancora parte del corredo della Vergine che evidentemente in quel momento già esisteva[832].



Fig. 320 *Vergine della Solitudine*, manichino vestito, metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giovanni, Cagliari.

Il legame della scultura cagliaritana con l'immagine madrilena è attestato anche dalla presenza nella stessa chiesa di una riproduzione popolaresca della stampa della *Virgen* del convento de la Victoria presente nel volume *Fénix de los Ingenios* (1664) del padre Tomás de Oña, eseguita da Pedro de Villafranca nel 1657[833] [Fig.321], che evidentemente era arrivata sino a Cagliari ma di cui oggi non si conserva nessuna copia.

[832] D. CORSO, *La Verdadera Historia*…, cit., p. 76; p. 109.
[833] TOMAS DE OÑA, *Fénix de los Ingenios*…, cit., p. 3. Anche: *Arte y devoción: estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid 1990, pp. 80; 159.





Fig. 321 (a sinistra) *Nuestra Señora de la Soledad*, immagine tratta dal volume *Fénix de los Ingenios* (1664), opera dell'incisore Pedro de Villafranca (1657); (a destra) riproduzione popolare dell'immagine custodita nella chiesa di S. Giovanni a Cagliari.

Analoga iconografia della *Soledad* si ritrova anche in altri simulacri utilizzati durante le funzioni della Settimana Santa in Sardegna, quasi esclusivamente sculture a manichino che univano un peso leggero, necessario per l'uso processionale, ad un costo di realizzazione ridotto rispetto ad un simulacro interamente scolpito e policromato. La stessa possibilità di vestire le immagini con vestiti in tessuto, veli, gioielli e altri addobbi, aumentava il rapporto di confidenza con il sacro, quando l'aspetto devozionale si concretizzava in cerimonie di vestizione concepite come veri e propri rituali sacri, accompagnati da preghiere e precisi gesti[834].

[834] A. NIERO, *Le Madonne "vestite" nella storia della pietà popolare*, in *Madonne della laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX* (a cura di R. PAGNOZZATO), Roma 1993, pp. 29-75. Per un profilo storico dello sviluppo dell'immagine da vestire nella cultura religiosa europea: R. PAGNOZZATO, *Profilo storico del simulacro ligneo "da vestire"*, in *Madonne della laguna*…, cit., pp. 97-116. Si veda Anche: R. POSO, *Sulle "Madonne vestite"*, in *Interventi sulla questione meridionale*…, cit., pp. 347-353; V. E. GENOVESE, *Statue vestite e snodate: un percorso*, Pisa 2011; L. BORTOLOTTI, *La veste e il simulacro, itinerari di conoscenza, restauro e tutela*, in *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati* (a cura di L. BORTOLOTTI), Bologna 2011, pp. 13-42.
Tutt'oggi la cerimonia di vestizione della scultura a manichino della Vergine dell'Arciconfraternita del Santo Cristo di Cagliari avviene attraverso un preciso rituale, fatto di preghiere, svolte di fronte all'intera assemblea dei fedeli, davanti ai quali il simulacro viene spogliato delle vesti ordinarie, avvolto con del cotone, e così lasciato fino alla fine della recita delle preci. Liberata dal cotone viene rivestita degli abiti da lutto per i riti della Settimana Santa e il cotone offerto ai fedeli, quale portatore di una qualità sacra derivata dal contatto diretto con l'immagine durate la preghiera. Per una panoramica generale della pratica si veda: B. ADRIANO CESTARO, *Madonne vestite: riti di vestizione*, in «Rassegna delle tradizioni popolari: rivista bimestrale di ricerca scientifica, demologica, folklorica, antropologica: organo del Centro di studi di storia delle tradizioni popolari di Basilicata e Puglia», Vol. 10, n° 2\4 (1997), pp. 9-10; P. GORETTI, *Matrici arcaiche del rito di*

Appartengono a questa tipologia i due esemplari di statue a manichino della *Soledad* dell'Arciconfraternita del Santo Cristo di Cagliari, sia quella che tutt'oggi fa parte del gruppo delle sculture dei *Misteri* di Giuseppe Antonio Lonis, realizzate nel 1758[835] [Fig.323], sia l'antico simulacro (oggi non più esistente) collocato nella nicchia centrale dell'altare maggiore dell'oratorio fino agli anni sessanta del '900. Nell'atto di commissione delle sculture non viene però menzionata un'immagine isolata della Vergine, ma l'immagine della *Despedida*, ossia del saluto del Cristo alla Madre prima di recarsi a Gerusalemme per affrontare la morte. Nell'oratorio non si conserva una scultura del Cristo che possa rappresentare questa iconografia, mentre la Vergine potrebbe identificarsi con quella che era presente nell'altare maggiore, che essendo una statua a manichino poteva essere utilizzata anche per rappresentare il momento della *Despedida*.
La statua processionale della *Soledad* del S. Cristo, riferita per tradizione come opera di Giuseppe Antonio Lonis, mostra invece un diverso intaglio dei piani del volto, distante da quella costante tipologia del Lonis con viso piatto e fronte ampia e squadrata, come appare la *Dolorosa* (sempre a manichino) del gruppo dei Misteri della Chiesa di S. Michele [Fig.322]. Il gruppo viene attribuito per via stilistica al Lonis, avendo recuperato riferimenti archivistici solo per il *Cristo porta croce* (1799) e per questa *Dolorosa*, indicata espressamente come opera del Lonis ed eseguita nel 1798[836]. Una datazione così avanzata mi porta ad ipotizzare la realizzazione dell'opera da parte della bottega dello scultore sardo, ormai anziano (morirà nel 1805), a cui è possibile ricondurre per il preciso intaglio del volto anche la statua, sempre a manichino della *Vergine con Bambino* della chiesa di S. Maria Egiziaca a Gesturi [Fig.324] simile alla *Dolorosa* della chiesa di S. Michele.

---

vestizione: abiti, madonne, antenate, in *Vestire il sacro*…, cit., pp. 43-58. Per quanto riguarda la diffusione delle immagini da vestire in tutta Italia, dei riti e delle devozioni ad esse legate si veda: R. PAGNAZZATO, *Madonne 'da vestir' di Venezia e delle isole*, in *Vestire il sacro*…, cit., pp. 65-74; M. CATALDI GALLO, *Madonne vestite in Liguria*, in *Vestire il sacro*…, cit., pp.75-87; C. PETRAROTA, *Madonne vestite in Puglia. Dal manichino fisso dell'Addolorata di Ruvo al manichino snodabile del santuario di Santa Maria Greca a Corato*, in *Vestire il sacro*…, cit., pp. 89-102; M. GIUSTO, *Indagine in elaborazione: la presenza dei simulacri 'da vestire' della Vergine con il Bambino nel territorio di Parma e Piacenza*, in *Vestire il sacro*…, cit., pp. 103-116; L. LORENZINI, *'Statue vestite' tra Ferrara e Comacchio*, in *Vestire il sacro*…, cit., pp. 117-127.

[835] Per quanto riguarda il gruppo dei Misteri dell'oratorio del S. Cristo, realizzati dallo scultore Giuseppe Antonio Lonis si veda il Capitolo VIII, scheda III di questa tesi.

[836] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., p. 277. Per il gruppo dei Misteri della chiesa di S. Michele si veda il Capitolo VIII, scheda IV di questa tesi.



Fig. 322 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Addolorata*, 1798, manichino vestito, chiesa di S. Michele Cagliari.



Fig. 323 *Soledad*, manichino vestito, metà del XVIII secolo, oratorio del S. Cristo, Cagliari.



Fig. 324 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Madonna col Bambino*, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Maria Egiziaca, Gesturi.

Le esigenze di culto imposero la diffusione d'immagini che rappresentassero il dolore della Vergine anche oltre le funzioni strettamente legate alla Settimana Santa o ad una iconografia particolare come quella verso la *Virgen de la Soledad*. Faceva presumibilmente parte di un Calvario la statua lignea della chiesa di S. Giacomo a Mandas, interamente scolpita e policromata, venerata come S. Anna ma a mio giudizio da identificare come una *Vergine Dolorosa* [Fig.325][837]. All'interno di una nicchia laterale del settecentesco altare maggiore in marmi policromi e intarsiati opera di G. B. Franco, la figura si presenta nella tradizionale postura delle Addolorate collocate affianco al Crocifisso nel gruppo del Calvario del XVI-XVII secolo: stante, le braccia incrociate sul petto in segno di accettazione, lo sguardo patetica volto in alto, verso il Crocifisso. Nel Museo nazionale di scultura di Valladolid si conserva il Calvario proveniente dal retablo maggiore della chiesa del convento francescano di S. Diego a Valladolid, opera dello scultore lombardo Pompeo Leoni (1606-1607) in cui la Vergine è rappresentata in piedi, con le braccia incrociate sul petto, mentre volge lo sguardo in alto verso il Cristo[838] [Fig.326]. Anche la scultura di Mandas mostra analoga postura anche se con torsione più contenuta, e appare più prossima ad opere napoletane della prima metà del XVII secolo, anche per la fine decorazione in *estofado de oro* che ne ricopre interamente le vesti. Stessa impostazione e stessa ricca decorazione si ritrovano, ad esempio, nella *Vergine* del gruppo del *Calvario* della chiesa del Gesù Nuovo di Napoli, attribuito non unanimemente a Francesco Mollica che lo avrebbe realizzato agli inizi del XVII secolo [Fig.327][839]; a cui si avvicina anche l'*Addolorata* del Calvario della chiesa di S.



Fig. 325 *Dolorosa*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giacomo, Mandas.

[837] Abbinata in modo incongruo con un S. Giacomo, titolare della chiesa, e a un S. Gioacchino (?), è stata identificata come S. Anna sulla base di una tradizione locale. A. PASOLINI, *S. Giacomo*, scheda n° 12, in *Estofado de oro*…, cit., pp. 119-120.
[838] L. L. MORENO, *Escultura castellana*, Siviglia 1982, pp. 36-37.
[839] Per una esauriente bibliografia sulla questione si veda la nota 682, p. 287 di questa tesi.

Giacomo a Cagliari, già esistente nel 1659[840]: stessa posizione delle braccia incrociate sul petto, sguardo dal dolore contenuto rivolto verso il Cristo, ricca decorazione in *estofado* delle vesti [Fig.22].



Fig. 326 Pompeo Leoni, *Dolorosa*, legno intagliato e policromato (1606-1607), Museo Nacional de Escultura, Valladolid.



Fig. 327 Scultore napoletano (Francesco Mollica?), *Dolorosa*, legno intagliato e policromato, primi del XVII secolo, chiesa del Gesù Nuovo, Napoli.



Fig. 328 *Addolorata*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Giacomo Cagliari.

Nel XVIII secolo la devozione verso la Vergine dei dolori portò il canonico della cattedrale di Cagliari, Antonio Maria Coppola, attraverso il suo lascito testamentario nel 1772[841], all'istituzione dei solenni festeggiamenti in onore della Vergine Addolorata presso la chiesa di S. Eulalia a Cagliari. Ogni anno il Venerdì di Passione (quello che precede la domenica delle Palme) si doveva cantare lo *Stabat Mater* accompagnato dalla musica, messe solenni e si doveva spendere un'ingente somma di denaro per l'acquisto di tanta cera da illuminare a giorno la cappella dell'Addolorata che un suo omonimo (io

[840] ASDC, *Inventari*, Vol. II, n°7, Inventario parrocchia di S. Giacomo 1659: «f.12] *Die 8 may 1659* (dove nell'altare della cappella del Santo Cristo si sono trovate) *la primera la effigia de bulto del Ss.mo Christo, que essa dintr un incasament ab dos columnas, y el entorn del dit Ss.mo Christo si son alguns quadrets, davand ab sa guarnissio dourada, en lo did encasamen hi es Nostra Señora y las Marias pintadas de pen* […]».

[841] ASC, Segreteria di Stato e di Guerra, Serie II, n° 503; ASDC Archivio del Capitolo, *Carte appartenenti all'eredità di don Antonio Maria Coppola ed al canonicato dal medesimo istituito nella Cattedrale di Cagliari*. Vol. 433, Registro di amministrazione (1791-1855), Vol. 434, (1855-1879); Vol. 435, Scritture diverse (1707-1833), Vol. 436, (1834-1857), Vol. 437, (1858-1887).

presumo parente), il ricco magistrato cagliaritano Antonio Maria Coppola, aveva fatto erigere nella chiesa di S. Eulalia, e dove egli stesso si fece inumare in un elegante sepolcro che reca la data 1659[842]. A quel tempo dev'essere ricondotta anche l'esecuzione della cappella, coperta da un'elegante volta ottagonale, occupata interamente dall'imponente altare in marmo suddiviso in tre scomparti da eleganti colonne tortili. Al centro la grande nicchia ospita il simulacro della *Vergine Addolorata* che si trova stante sul trono, con le mani giunte in preghiera e il volto estatico rivolto verso il cielo, solcato dalle lacrime. Opera raffinatissima e interamente dorata e decorante nelle vesti e nel trono su tutti i lati, come se dovesse essere portata in processione[Fig.329]. In base all'analisi stilistica la Scano data l'opera alla prima metà del XVII secolo, e l'assegna ad uno scultore napoletano, probabilmente residente in Sardegna[843]. Analoga iconografia aveva la scultura (oggi trasferita altrove) della *Dolorosa* che nel 1600 i congreganti dell'Arciconfraternita del Preziosissimo Sangue di Gesù della chiesa di S. Lucia nel quartiere della Marina di Cagliari affidarono allo scultore Scipione Aprile (documentato 1581-1604)[844], affinché la terminasse e ne affidasse la policromia ad un pittore con la precisa clausola che seguisse quella della *Vergine dei Dolori* del retablo della chiesa di Gesù e Maria[845]. Dell'antico retablo ricostruito magistralmente dallo studio di Sabino Iusco (1975), oggi rimane nella chiesa di S. Rosalia solo la tavola centrale con l'immagine della *Vergine dei sette dolori* seduta su una roccia e le mani strette al petto, attribuita al pittore cagliaritano Pietro Cavaro (post 1520)[846]. Lo Spano (1861) vide la scultura all'interno della chiesa di S. Lucia, nella cappella che dal 1802 divenne patronato del ricco Bernardo Dugoni, che fece erigere a fine Settecento l'altare marmoreo da

---

[842] Lo Spano descrive la cappella nelle forme attuali anche nel 1861 (*Guida*…, cit., pp. 205-206); trattata poi da S. MEREU, *Chiese di S. Eulalia*, in *Arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*, Tomo I, Sestu 2000, p. 229.

[843] M. G. SCANO, *Pittura e Scultura*…, cit., scheda n° 47, p. 70.

[844] Sullo scultore Scipione Aprile, attivo a Cagliari nel quartiere della Marina negli anni 1581-1604 si veda: R. DI TUCCI, *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 42 (1924), pp. 371-374; R. DELOGU, *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 22 (1939); R. DI TUCCI, *Documenti e notizie per la storia delle arti e dell'industria artistica in Sardegna, dal 1570 al 1620*, in «Archivio Storico Sardo», n° 24 (1954), pp. 155-171; D. SCANO, *Forma Karalis*…, cit., pp. 77-78; M. CORDA, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola*…, cit., pp. 20, 43-44, 48, 97-98, 102, 119, 145; M. G. SCANO, *Pittura e Scultura*…, cit, pp. 57-59, p. 86; A. PILLITTU, *Aggiornamenti revisioni e aggiunte a Scipione Aprile*, in «Archivio Storico Sardo», Vol. 40 (1999), pp. 403-452; M. G. MESSINA, A. PASOLINI, *Intagliatori ed ebanisti*…, cit., pp. 254-255; A. GALLISTRU, *Lo scultore Antonio Bonato, il pittore Michelangelo Mainas i maestri Barray nelle carte dell'Archivio di Stato di Cagliari (prima parte)*, in «Bollettino Bibliografico e rassegna archivistica e di studi storici della Sardegna», n° 27, II (2002), pp. 87-100; F. VIRDIS, *Artisti ed Artigiani in Sardegna*…, cit, pp. 36-40; I. FARCI, *Scipione Aprile e Antiogo Pili sculptors: inediti d'archivio*, in *Ricerche e confronti 2006. Giornata di studi di Archeologia e Storia dell'Arte* (a cura di S. ANGIOLILLO, M. GIUMAN, A. PASOLINI), Cagliari 2007, pp. 373-380.

[845] F.VIRDIS, *Artisti e artigiani*…, cit., p. 37.

[846] R. CORONEO, scheda n° 88, in R. SERRA, *Pittura e scultura*…, cit., p. 189; A. PILLITTU, *Una inedita deposizione di Cristo nel sepolcro del Polittico dei Sette dolori di Pietro Cavaro: nota sulla dispersione del patrimonio artistico sardo*, in «Archivio Storico Sardo», Vol. XLVIII (2013), pp. 257-308.

Domenico e Battista Franco, affiancato dal proprio monumento funebre[847] (oggi nel Museo di S. Eulalia, Cagliari). Secondo una recente pubblicazione la scultura potrebbe essere quella oggi custodita nei locali dell'Arcivescovado cagliaritano, che presenta la Vergine stante sul trono, con le mani intrecciate nella preghiera, individuabile in quella della chiesa di S. Lucia per un calzante confronto con una foto dell'altare del 1947, prima che il tutto fosse demolito[848].



Fig. 329 *Dolorosa,* legno intagliato e policromato, prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Eulalia, Cagliari.

[847] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 195.
[848] M. CADINU, *Il rudere della chiesa di Santa Lucia alla Mariana di Cagliari. Architettura, archeologia e storia dell'arte per il recupero di un luogo della città medievale*, in «ArcheoArte I», Supplemento 2012, pp. 543-575.



Fig. 330 Sebastiano Scaleta (attr.), *Dolorosa*, seconda metà del XVIII secolo, Cattedrale, Alghero.



Fig. 331 Francesco Massa (attr.), *Addolorata*, olio su tela, 1770, chiesa di S. Pietro, Cagliari (Pirri).

Anche nel Settecento si mantenne l'iconografia della Vergine seduta in atteggiamento dolente, di cui ne è un esempio la tela in una delle cappelle laterali del transetto sinistro della cattedrale di Alghero, che nel 1749-55 venne dedicata alla Madonna dei Sette Dolori [Fig.330]. Recentemente restaurata è stata attribuita al periodo maturo del pittore cagliaritano Sebastiano Scaleta (documentato 1698-1762)[849]. Allo stesso ambito della pittura dello Scaleta, in particolare a quella del suo discepolo il pittore cagliaritano Francesco Massa (1747-1805 c.)[850], viene ricondotta la tela dell'*Addolorata* della chiesa di S. Pietro a Pirri, altro esempio di questa iconografia[851] [Fig.331]. L'opera fu dipinta nel 1770 su commissione del devoto Antonio Lochi che si fece rappresentare in preghiera nel lato destro. Anche qui la Vergine si presenta stante, seduta su una roccia, ai piedi della croce. Indosso una veste rossa e un manto blu le copre le spalle, come nella comune iconografia, mentre volge lo sguardo verso il fedele. La descrizione delle vesti, semplificata nelle pieghe del panneggio quasi assente, distante dalla cura con cui lo

[849] A. PASOLINI, *Madonna dei Sette Dolori*, Sebastino Scaleta (attr.), 1749-55 (circa), in *Tesori riscoperti*…, cit., pp. 138-141.
[850] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 232-233.
[851] L. SIDDI, *Il simulacro di Santa Maria Chiara a Pirri*, in *Le genti di Monte Claro dal Neolitico al ventunesimo secolo* (a cura di S. LEDDA), Quartu Sant'Elena, 2010, pp. 160-161.

Scaleta indagava le sue figure attesta la paternità di quest'opera al meno abile discepolo Francesco Massa.

Nel XVIII secolo l'iconografia della Vergine dolorosa in Sardegna assunse forme più enfatiche e patetiche, non solo nelle sculture a manichino ma anche in quelle interamente scolpite e policromate, grazie alla presenza nell'isola di sculture d'importazione, per lo più napoletane, che servirono da modello per scultori locali attivi nelle diverse zone dell'isola. Ad un poco conosciuto scultore napoletano Paolo Sannolo[852] viene riferita, attraverso una lettura puramente stilistica, la statua dell'*Addolorata* della cattedrale di Oristano [Fig.332][853]. La Vergine in piedi, con il volto carico di dolore con gli occhi annebbiati dal pianto, porge una mano sul petto e l'altra aperta in un gesto di profonda commozione. Il volto mostra però a mio avviso un diverso modellato rispetto a quello della Vergine della *Pietà* del Carmine della stessa città (l'unica opera da lui firmata e datata), come diverso è il modo di trattare il panneggio. Il modello della scultura richiama comunque opere napoletane del '700, come l'intensa *Addolorata* che Giacomo Colombo realizzò per la chiesa dei Cappuccini di Morano Calabro, firmata e datata 1704[854] [Fig.333]. Ad una produzione locale influenzata da questi modelli o probabilmente eseguita da scultori di cultura napoletana, si rifanno anche l'*Addolorata* della chiesa del SS. Crocifisso di Galtellì[855] [Fig.334], quella della chiesa di S. Pietro di Solarussa[856] [Fig.335] e quella non troppo dissimile della parrocchiale di S. Barbara a Sinnai [Fig.336], che presenta come nelle altre opere il velo rigato tipico dell'indumento ebraico. La scultura di Sinnai, non presente nell'inventario dei beni della parrocchiale del 1762, dev'essere quindi stata realizzata presumibilmente nella seconda metà del XVIII

[852] Già la Scano nel trattare la scultura della *Pietà* della chiesa del Carmine di Oristano, sulla cui base si poteva leggere il nome Paolo Sannolo (*Pittura e sculture*…, cit., p. 270) lamentava l'assenza di riferimenti archivistici e di notizie più precise su questo scultore che rimane ancora oggi poco conosciuto. Ad un certo Paolo Sannolo viene riferito il bel busto ligneo settecentesco di S. Sabino, della chiesa di S. Maria a Sanza (Salerno). L. AVINO, *Gli inventari napoletani delle opere d'arte del Selernitano*, Napoli 2003, p. 288.

[853] La piccola scultura (misura 150 cm con la base, circa) era sistemata in una nicchia ricavata in uno dei pilastri di destra della navata centrale della Cattedrale di Oristano, e ora nel Museo diocesano mostra una qualità plastica dell'intaglio prima non apprezzabile per l'altezza in cui era collocata. La morbidezza dell'intaglio del viso, nei lineamenti delicati ed espressivi, con il particolare degli occhi quasi annebbiati dal pianto, struggenti nel *pathos* che esprime la bocca semi aperta, si distacca dal panneggio intagliano in maniera più rigida e lineare dal Sannolo. L'attribuzione a Paolo Sonnolo e la tata 1763 circa, si evincono unicamente dalla didascalia posta a correlazione dell'opera esposta nel Museo, evidentemente ponendola a confronto con la *Pietà* firmata e datata (oggi non più leggibile) dallo scultore nel 1763, nella chiesa del Carmine della stessa città

[854] L. GAETA, *Addolorata*, scheda n° 44, in *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento* (a cura di P. L. DE CASTRIS), Napoli 2009, pp. 226-231.

[855] F. PIRODDA, *Tesori d'arte a Galtellì. Argenti-tessuti-sculture lignee (secc. XVI-XX)*, Nuoro 1998, p. 215.

[856] La statua dell'*Addolorata* (misura 160 cm con al base, circa) della chiesa di S. Pietro a Solarussa, in provincia di Oristano, è collocata all'interno di una cappella laterale insieme ad un *Crocifisso della deposizione*, con il quale forma una sorta di Calvario. La scultura, ancora inedita agli studi, mostra per via stilistica la vicinanza a modelli napoletani del XVIII secolo (prima metà), forse eseguita da uno scultore napoletano residente in Sardegna, o ad uno scultore locale, comunque a conoscenza dei modelli napoletani, a cui si deve anche il *Crocifisso*, per il quale rimando a quanto scritto nel paragrafo VI.3 di questa tesi .

secolo[857]. Ridipinta grossolanamente nell'Ottocento appare la statua lignea, interamente scolpita e policromata, dell'*Addolorata* della chiesa di S. Antonio Abate di Cagliari, che ripete i medesimi atteggiamenti degli esempi sopra citati anche se manifesta un intaglio meno grossolano e più accurato [Fig.337]. La statua non menzinata nell'inventario del 1780 dev'essere successiva a questa data e da collorare alla fase finale del XVIII secolo[858].





Fig. 332 Paolo Sannolo(?), *Addolorata*, legno intagliato e policromato, Cattedrale, Oristano.

[857] A. PASOLINI, *La statuaria lignea di Sinnai*…, cit., pp. 77-80.
[858] A. PASOLINI, *Don Francisco Genovés e gli argenti dell'Arciconfraternita d'Itria a Cagliari*, in « Ricerca e confronti 2010», supplemento Archeoarte, n° 1 (2012), pp. 685-705.



Fig. 333 Giacomo Colombo, *Addolorata*, legno intagliato e policromato, 1704, chiesa dei Cappuccini, Morano Calabro.



Fig. 334 *Addolorata*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa del SS. Crocifisso, Galtellì.





Fig. 335 *Addolorata*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Solarussa.



Fig. 336 *Addolorata*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo (post 1762), chiesa di S. Barbara, Sinnai.



Fig. 337. *Addolorata*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo (post 1780), chiesa di S. Antonio Abate, Cagliari.



Fig. 338 Michelangelo, *Pietà*, 1546 circa, carboncino nero su carta ingiallita, Isabella Stewart Museum, Boston.



Fig. 339 Giulio Bonasone (1530-1574), *Pietà* da un disegno di Michelangelo.



Fig. 340 Marco Pino, *Pietà*, olio su tela, ultimo quarto del XVI secolo, chiesa di S. Maria in Aracoeli, Roma.

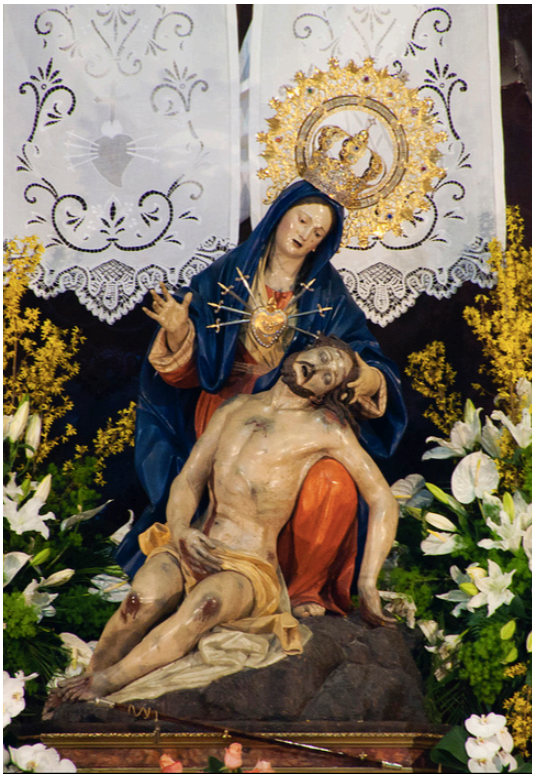


Fig. 341 Giacomo Colombo (attr.), *Virgen de la Caridad*, chiesa de la Caridad, Cartagena.

Il già citato Paolo Sannolo firmò la *Pietà* della chiesa del Carmine di Oristano (1763)[859] [Fig.342], il cui volto piena di patetismo, viene rigato da lacrime dipinte in rosso, con il figlio abbandonato sopra le gambe che già la Scano metteva in relazione con modelli napoletani del Settecento. Una simile disposizione del corpo del Cristo, quasi speculare a quello della *Pietà* di Oristano si ritrova nella *Pietà* della parrocchiale di S. Sofia a San Vero Milis (centro non a caso vicino ad Oristano) [Fig.343], eseguita da uno scultore che doveva conoscere la *Pietà* del Carmine di Oristano, per le forti analogie non solo nella composizione e disposizione della figura del Cristo e della Vergine, quando nell'intaglio del volto del Cristo i cui tratti sembrano ripresi dal Cristo che il Sannolo scolpì per Oristano. Allo stesso ambito si rifà, a mio giudizio, anche la *Pietà* della chiesa di S. Giusta del paese di Santa Giusta (Oristano)[860], affine nell'intaglio della figura della Vergine e del Cristo a quella del Carmine di Oristano [Fig.349]. Appare evidente in queste opere anche la portata della scultura della bottega di Giacomo Colombo che eseguì la sua intesa *Pietà* (firmata e datata 1704) per la Collegiata della Pietà ad Eboli, o come

[859] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…, cit., scheda n° 233, p. 270.
[860] L. SIDDI, *Le sculture lignee*, in *La Cattedrale di Santa Giusta*…, cit., pp. 209-218.

quella attribuita giustamente allo stesso sculture della città di Cartagena, arrivata in Spagna nel 1723[861][Fig.341]. La *Pietà* scolpita dal Colombo divenne modello per diversi scultori napoletani della seconda metà del XVIII secolo, come Nicola Antonio Brudaglio (1703-1788) suo allievo[862], che scolpì la *Pietà* per l'Arciconfraternita dell'Addolorata di Andria [Fig.344], rispettando il modello della Pietà di Eboli. Alla *Pietà* del Brudaglio dovette anche ispirarsi l'anonimo scultore partenopeo che realizzò la monumentale *Pietà* del Monastero delle Cappuccine di Cagliari[863] [Fig.345], vicina all'intaglio corposo dell'allievo di Giacomo Colombo. Il modello di questa composizione, che ormai ha abbandonato la statica visione frontale medievale che vedeva il Cristo morto disteso orizzontalmente sulle ginocchia della madre, potrebbe rifarsi alle ricerche compositive di Michelangelo, che nella sua *Pietà per Vittoria Colonna* (1546 circa) rappresenta il corpo del Cristo abbandonato tra le gambe della madre[864] [Fig.338]. Anche in questo caso la diffusione del modello dev'essere ricondotto non tanto alla conoscenza di questo disegno quanto grazie alla sua divulgazione per mezzo delle stampe, come quella eseguita dall'incisore Giulio Bonasone, attivo tra il 1530 e il 1574 [Fig.339]; tradotta poi anche in pittura da Marco Pino per la chiesa romana di S. Maria in Aracoeli[865] [Fig.340]. La circolazione dell'immagine stampata, sia quella tratta da Michelangelo come altre, permise la diffusione del modello sia in pittura sia in scultura. Nella cattedrale di Sassari,

---

[861] La *Virgen de la Caridad* di Cartagena vieni attribuita a Giacomo Colombo da Cristóbal Belda Navarro (*Escultura*, in *Historia de la Región Murciana mito y realidad de una età de oro 1700-1850*, Tomo VII, Murcia 1980, p. 396), facendo un calzate confronto con la *Pietà* della Collegiata di Eboli, opera di Giacomo Colombo, firmata e datata 1704. L'attribuzione viene sostenuta successivamente da altri studiosi tra cui Gian Giotto Borrelli (*Scultura in legno in età barocca in Basilicata*, Napoli 2005, doc. n° 11, p. 269), ritrovando il documento di commissione della *Pietà,* da parte di un certo Antonio di Clario già nel 1696. In esso non viene però specificato il nome dello scultore, quanto invece la data del suo arrivo da Napoli a Cartagena, il 17 aprile del 1723. I. DI LIDDO, *La Virgen de la Caridad di Giacomo Colombo a Cartagena: aspetti e considerazioni sul modello iconografico della Pietà tra Italia meridionale e Spagna*, in *Angeli, stemmi, confraternite, arte: studi per il ventennale del Centro di ricerche di storia religiosa in Puglia* (a cura di M. PASCULLI FERRARA, D. DONOFRIO DEL VECCHIO), Fasano 2007, pp. 265-272.

[862] Per la biografia dello scultore Nicola Antonio Brudaglio (Andria 1703, documentato fino al 1788) con esauriste bibliografia si veda: L. BERTOLDI LENOCI (a cura di), *Le confraternite pugliesi in età moderna*, Vol. II, 1992, p. 351; F. ARUNNO, *Nicola Antonio Brudaglio*, in *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento* (a cura di E. ACANFORA), [s.l.], 2009, pp. 275-276. Inoltre: M. PASCULLI FERRARA, *Contributo alla scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Sanmartino*, in G. BERTELLI, M. PASCULLI FERRARA (a cura di), *Contributi per la Storia dell'Arte in Capitanata tra Medioevo ed età moderna*, Galatina 1991, pp. 55-80.

[863] La statua della *Pietà*, misura 170 cm di altezza (con la base), è collocata all'interno di una nicchia muraria ricavata nella parete sinistra della chiesa del S. Sepolcro, annessa al monastero delle Cappuccine di Cagliari, fondato nel 1703 dalla nobildonna Anarda Genoves Zatrillas, con l'invio di otto monache residenti nel monastero di Sassari. L'originario altare dovette essere in legno dorato e intagliato di cui rimangono solo due colonne tortili laterali e la parte superiore del coronamento, anch'esso monco. Quando lo Spano visitò la chiesa nel 1861 (*Guida*…, cit., p. 236) descrive l'altare come dedicato alla Vergine degli Abbandonati, con la propria statua lignea (non più esistente?), eretto nel 1770 dal canonico Giovanni Battista Fulgheri Gallus. Evidentemente la statua della *Pietà*, già esistente, era custodita nell'ampio monastero di clausura. Viene assegnata a bottega napoletana dalla seconda metà del XVIII da Mauro Dadea (*Chiesa delle Monache Cappuccine*, in *Chiesa e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*…, cit., p. 254).

[864] Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, in *Corpus dei disegni di Michelangelo*…, cit., Vol. III, pp. 76-77.

[865] P. L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli*…, cit., Vol. II, p. 217.

per fare un esempio, si conserva una tela con la *Pietà* in cui la Vergine sorregge il corpo del Cristo che scivola quasi verso terra [Fig.346]. La tela mostra di essere una copia della tela conservata nella chiesa dei Santi Giusto e Pastore a Granada, di anonimo pittore granadino[866] [Fig.347]. L'opera deriva a sua volta da un'incisione dell'olandese Jan Collaert (1530-1581), a cui forse lo stesso pittore della tela di Sassari poté rifarsi, mostrando una diversa capacità di rendere il morbido panneggio del lenzuolo su cui è adagiato il Cristo, reso nella tela di Sassari in maniera più rigida e imprecisa. Nella stessa cattedrale si conserva un gruppo ligneo della *Pietà* (prima metà del secolo XVIII)[867], desideroso di un accurato intervento di restauro [Fig.348], che riprende la stessa composizione della tela.

La medesima cultura artistica di matrice napoletana può aver prodotto la *Pietà* della chiesa di S. Giacomo a Sassari [Fig.350], collocata in un proprio altare in stucco voluto dal nobile don Francesco Brunego tra il settimo\ottavo decennio del Settecento[868]. A quel momento può essere riportata anche l'esecuzione della scultura memore dello stile napoletano di Giacomo Colombo, soprattutto nella descrizione della fisionomia del volto del Cristo adagiato sul grembo della Madre, in una composizione che richiama la più classica Pietà Vaticana di Michelangelo.

[866] M. GARCÍA LUQUE, *En papel y en metal: Iconografías de la Pasión importadas de Europa*, in *Iuxta Crucem*…., cit., 2015, p. 138.
[867] M. P. GAIAS, *Imago Christi: raffigurazioni del Cristo ed argenti liturgici nell'arcidiocesi turritana*, Sassari 2007, [s.p].
[868] M. P. GAIAS, *Sassari*…, cit., p. 271.



Fig. 342 Paolo Sannolo, *Pietà*, legno intagliato e policromato, 1763, chiesa del Carmine, Oristano.



Fig. 343 *Pietà*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Sofia, San Vero Milis.



Fig. 344 Nicola Antonio Brudaglio, *Pietà,* legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Francesco, Ardia.



Fig. 345 *Pietà*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa della B. V. della Pietà (Capppuccine), Cagliari.



Fig. 346 *Pietà*, olio su tela, prima metà del XVII secolo, Cattedrale, Sassari.



Fig. 347 Anonimo pittore granadino, *Pietà*, prima metà del XVII secolo, chiesa dei Santi Giusto e Pastore, Siviglia.



Fig. 348 *Pietà*, legno intagliato e policromato, prima metà del XVIII secolo, Cattedrale, Sassari.



Fig. 349 *Pietà*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giusta, Santa Giusta.



Fig. 350 *Pietà*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giacomo, Sassari.

La necessità per ogni comunità isolana di rifornirsi di queste immagini devozionali per le processioni confraternali della Settimana Santa favorì il diffondersi delle immagini della Dolorosa. Per tutto il XVIII secolo furono richieste soprattutto sculture a manichino, dagli atteggiamenti enfatici e commoventi, come il simulacro della *Dolorosa* delle parrocchiali di Uras [Fig.351] e Serramanna, o quella della chiesa del Santo Sepolcro di Cagliari con mani, piedi e volto intagliati e policromati. Quest'ultima, collocata all'interno della nicchia centrale di un elegante altare ligneo settecentesco, dorato e policromato ad imitazione del marmo -tecnica in cui furono specializzati alla metà del '700 i membri della famiglia de Denegri, ebanisti di origine genovese che operarono proficuamente nell'isola[869]- forma una sorta di Pietà con la figura del *Cristo deposto*, collocato nel feretro sottostante la nicchia [Fig.352]. La scultura a manichino, presumibilmente coeva all'altare e databile al pieno XVIII secolo, riprende le caratteristiche tipiche di numerose immagini di questo tipo diffuse soprattutto nel Meridione d'Italia. A Napoli la tradizione della scultura presepiale si manifesta anche in questa tipologia di sculture da vestire, nella cura data sia all'intaglio delle parti a vista (volto, mani e piedi) sia in quella della cura degli abiti, come nell'intesa *Vergine dei Dolori* della chiesa di S. Ferdinando in piazza Plebiscito [Fig.353], il cui viso doloroso rimane coperto da un velo nero per accrescerne ancor di più l'impatto emozionale con il fedele, o nei numerosi esempi del territorio come la dolcissima *Addolorata* della chiesa di S. Liborio alla Carità [Fig.354], e l'*Addolorata* della chiesa di S. Maria delle Grazie a Toledo (a mio avviso già ottocentesca) [Fig.355]. Una tradizione che raggiunge anche il Settentrione d'Italia come nell'intensa *Addolorata* a manichino della cattedrale di Trento, veneratissimo simulacro insieme al miracoloso *Crocifisso* davanti al cui si svolsero le sessioni del Concilio di Trento; e ancora tutta una serie di opere di comune tipologia diffuse nelle zone del Piemonte, Veneto, Liguria ecc che manifestano la diffusione di pratiche religiose e devozionali comuni a tutto il territorio dell'Europa occidentale cattolica.

[869] A. PASOLINI, *Ebanisti liguri nella Sardegna del Settecento: la famiglia Denegri*, in «Kronos», n° 8 (2005), pp. 3-22.





Fig. 351 *Addolorata*, manichino vestito, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Maria Maddalena, Uras.



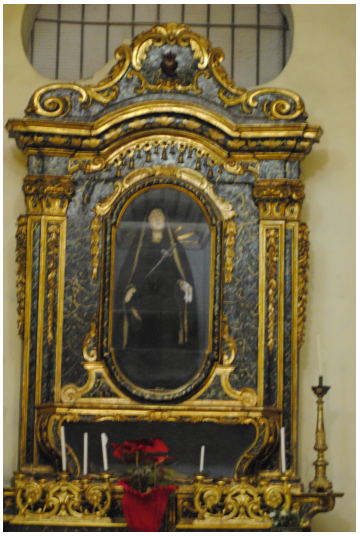


Fig. 352 *Addolorata*, manichino vestito, seconda metà del XVIII secolo, chiesa del S. Sepolcro, Cagliari.



Fig. 353 *Addolorata*, manichino vestito, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Ferdinando, Napoli.



Fig. 354 *Addolorata*, manichino vestito, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Liborio alla Carità, Napoli.



Fig. 355 *Addolorata*, manichino vestito, fine del XVIII inizi del XIX secolo, chiesa di S. Maria delle Grazie a Toledo, Napoli.



VIII CAPITOLO

PAROLE E IMMAGINI NELLA SPIRITUALITÀ GESUITICA: DEVOZIONE AI MISTERI DELLA PASSIONE

VIII.1 *La spiritualità gesuitica e la devozione ai Misteri della Passione*

Durante il XVII e il XVIII secolo la ritualità della Settimana Santa in Sardegna dovette esprimersi non solo nelle forme della liturgia ufficiale, o in quelle della paraliturgia, ma in tutta una serie di espressioni che abbracciarono l'arte come la letteratura. Le rappresentazioni sacre care al Medioevo, che avevano avuto il massimo sviluppo nelle grandi "Passioni" francesi del XV secolo[870], e che la riforma tridentina tentò di epurare dagli aspetti più scenici e profani, non dovettero essere del tutto scomparse nella Sardegna del XVII secolo se il giovedì santo del 1629, presso la Basilica di S. Saturnino di Cagliari venne rappresentata la *Passion de Christo*, del sacerdote Francisco Carmona. Il testo contenuto nell'opera più ampia *Alabanças de los santos de Sardeña*, rappresenta in forma recitata le scene più importanti della Passione. Tra le problematiche connesse

[870] Queste sacre rappresentazioni del teatro religioso francese sono conosciute con il termine di "*Misteri*", con cui venivano indicati i diversi momenti della storia sacra, in particolare quelli della vita di Cristo. Precedentemente al XIV secolo erano diffuse in Francia, come nel resto dell'Europa cristiana, forme drammaturgiche legate alla liturgia, inscenate dagli stessi chierici e svolte all'interno delle chiese, tra cui la più diffusa è quella della *Visitatio Sepulcri, Quem queritis in sepulcro o christicolae?*, che ebbe uno sviluppo notevole in tutta Europa dal X al XI secolo. Dal Duecento in poi si svilupparono forme più articolate, non più controllate o gestite unicamente da religiosi ma sempre più da laici che si organizzarono in vere e proprie confraternite deputate a questo. Il legame con la liturgia venne ad allentarsi sempre più, non venendo però mai meno perché le sacre rappresentazioni del XIV-XV secolo rimanevano, sia per le tematiche che per i momenti in cui venivano inscenate, saldamente ancorate alle diverse ricorrenze religiose dell'anno liturgico. Vi è da dire però che vi fu sempre più una lenta apertura ai laici: il teatro di queste rappresentazioni divenne la piazza, e proprio in Francia si arrivò a forme colossali di rappresentazione, almeno dal XIV secolo, che imponevano una precisa gestione affidata per lo più a laici (sotto il controllo della chiesa). Di queste prime forme si conserva la *Passion du Palatinus*, dei primi anni del XIV secolo, che è ad oggi la più antica *Passione* francese che attinge naturalmente dal racconto evangelico ma anche dai testi apocrifi, in particolare al Vangelo di Nicodemo e dalla *Passion des Jongleurs*. Successive sono la *Passion d'Autun* e la *Passion d'Arras* (1420 circa), attribuita a Eustache Mercadé, e la più famosa *Passion* di Arnoul Greban, del 1450 circa. Imponente nella struttura era suddivisa in quattro giornate, dalla creazione del mondo al ritorno di Cristo nel giorno del giudizio. A. V. BROVARONE, La *civiltà letteraria francese nei secoli medievali*, in *Storia della civiltà letteraria francese* (a cura di L. SOZZI), Torino 1993, pp. 9-19; Y. GIRAUD, M.-R. JUNG, *Littérature Française. La Renaissance 1480-1584*, Parigi 1972, pp. 171-176. A. JEANROY, *Le théatre religieux en langue françoise jusqu'á la fin du XIV^e siécle*, Parigi 1959, pp. 9-22; G. COHEN, *Histoire de la mise en sceńe das le theatre religieux français du moyen age*, Parigi 1951. Per la *Passion* di Arnould Greban, A. GREBAN, *Le mystère de la Passion* (a cura di G. PARIS, G. RAYNAUD), Ginevra 1970, il testo è a pp. 4-451.

allo studio di questo testo si pone anche quella di comprendere che ruolo avesse questa rappresentazione nelle cerimonie della Settimana Santa. La presenza di attori che personificavano le figure di Cristo o della Vergine esclude che questa rappresentazione potesse essere legata alla liturgia ufficiale, perché usciva completamente dal quel carattere sacro che anche le paraliturgie esigevano. Si suppone che il testo possa essere una rielaborazione in castigliano, da parte del Carmona, di forme testuali più antiche, o l'elaborazione letteraria di forme orali che potevano essere declamate al termine delle funzioni ufficiali, quali la processione dei Misteri, che attraverso le statue devozionali rendevano concrete le parole della rappresentazione[871]. Uniche forme di un teatro religioso nell'isola, queste sacre rappresentazioni, poste sotto il massimo controllo della gerarchia ecclesiastica ed epurate dagli elementi non consoni ad una forma devota del testo, dovettero comunque essere diffuse nel contesto isolano, i cui caratteri si ritrovano anche nell'opera *Comedias*[872] del cappuccino Antonio Maria da Esterzili, morto nel 1727[873]. La *Comedia de la Passion de Nuestro Señor Jesu Christo* ricalca il testo già proposto dal Carmona, terminando con la scena della crocifissione, quando scomparso l'attore raffigurante il Cristo viene innalzata l'immagine scolpita del Crocifisso; in quel momento solenne della morte del Salvatore si esce dall'ambito del profano e si viene proiettati in quello del sacro attraverso l'uso dell'immagine devozionale[874]. Forme analoghe si ripetono anche nel testo della *Passione et morte de Nostru Signore Jesu Christo*, del sarto Maurizio Carrus, rappresentata a San Vero Milis nel 1728 e nel 1731[875], quando si trovava nel paese il predicatore quaresimale padre Monteverde, dell'ordine dei Carmelitani. L'annotazione del Carrus, che ci informa del momento in cui veniva svolta questa sacra rappresentazione, è importante anche perché ci permette di capirne la funzione. Eseguita durante i momenti importanti della predicazione quaresimale fungeva come identico strumento di ammaestramento del popolo. L'importanza della funzione comunicativa che avevano queste sacre rappresentazioni nella società isolana del XVII

---

[871] F. ALZIATOR, *Testi di drammatica religiosa della Sardegna: F. Carmona, A. del Arca, G. P. Chessa Cappai*, Cagliari 1975, pp. 101-105. Già prima del XVII secolo va citata l'opera poetica sulla passione di Cristo del Viceré di Sardegna Juan Coloma barone di Elda (1570-1577), *Decada de la Passion de Nuestro Señor Jesu Christo* (Cagliari, 1576) corredata da una serie di immagini poste in correlazione con la parola poetica. A tal proposito si veda: G. ATZENI, B. CADEDDU, *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVII della Biblioteca Universitaria di Cagliari. Catalogo della mostra sul libro antico illustrato*, Cagliari 2012, pp. 70-71.

[872] *Libro de las Comedias escripto por fray Antonio Maria de Estecily sacerdote capuchino en Sellury*, 9bre, à 18.ano 1688.

[873] F. ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari 1954, pp. 182-229; S. BULLEGAS, *La Spagna, il teatro e la Sardegna. "Comedia" e frammenti drammatici di Antonio Maria da Esterzili*, Cagliari 1992, pp. 273-340.

[874] *«Agora con golpes de martillos se haze la action del enclavamiento, y despues alçan un crucifizo en alto y dos Judios dize* […]». FRA ANTONIO MARIA DI ESTERZILI, *Commedia della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* (a cura di R. G. URCIOLO), Cagliari 1959, p. 96.

[875] F. ALZIATOR, *Storia della letteratura*…, cit., pp. 214-218.

secolo si comprende anche tenendo conto dall'attività teatrale promossa dai diversi Ordini nell'isola. I sacerdoti delle Scuole Pie vollero che i propri studenti di Cagliari allestissero rappresentazioni teatrali per l'inaugurazione del nuovo anno scolastico del 1642, nel giorno della festa della Vergine della Speranza, o di quelle messe in scena in onore di S. Filippo Neri[876]. Allo stesso modo i Gesuiti erano soliti mettere in scena diverse opere teatrali, sia di carattere profano sia religioso. Ad esempio, gli studenti del collegio di Sassari già alla fine del '500 rappresentarono, ogni giovedì santo, una rappresentazione dei diversi momenti della Passione, i Misteri appunto[877].

É in questa dimensione che trovarono origine le prime ritualità della Settimana Santa a Cagliari, nella prima metà del XVII secolo, quando vennero a formarsi, o presero un'organizzazione più definita, le protagoniste di questi riti, ossia le Confraternite[878]. Questo non vuol dire che prima di quel momento non esistessero forme rituali (paraliturgie, processioni ecc) accostate alla liturgia ufficiale della Settimana Santa, quanto che i riti che tutt'oggi persistono nell'isola ebbero una codificazione e uno sviluppo proprio a partire dal XVII secolo. L'origine della processione dei Misteri di

---

[876] Cito alcune rappresentazioni messe in scena dagli Scolpi nel XVIII secolo: *Atto Accademico\ tenuto dagli studenti delle Scuole Pie nella chiesa di S. Giuseppe\ sotto la direzione del P. Tommaso Napoli, Prefetto delle dette Scuole\ l'anno 1778\ in occasione di esser venuto a Cagliari il nuovo Arcivescovo Don Vittorio Melano\ stato già region professore di Teologia scolastico-dogmatica dell'Università di Cagliari*; ancora: *Applausi poetici\ offerti dagli studenti delle Scuole pie\ al novello Arcivescovo di Cagliari\ Primate di Sardegna e di Corsica\ Ill.mo e Rer.mo Signor Diego Greogrio Cadello\ dei Marchesi di S. Sperate\ in occasione di pubblica Accademia\ rappresentata dai medesimi nella Chiesa di S. Giuseppe\ Sotto la direzione de P. Gian Crisostomo Cosseddu\ Prefetto delle Scuole pie\ 18 settembre\ Cagliari 1789*. Citati in F. COLLI VIGNARELLI, *Gli Scolopi*…, cit., pp. 225-226.

[877] R. TURTAS, *Statuti della Congregazione mariana del collegio di Sassari (post 1574-ante 1580)*, «Archivum Historicun Societatis Iesu», LXII (1993), pp. 129-158; ID, *Appunti sull'attività teatrale nei collegi gesuitici sardi nei secoli XVII e XVIII*, in *Arte e cultura del '600 e del '700*…, cit., pp. 157-172.

[878] G. USAI, *Le Confraternite*, in *La società sarda*..., cit., Vol. I, pp. 156-165.

A Milano la grandiosa processione dei *Misteri* fu istituita già nel 1584, per volontà di Carlo Bascapè (1550-1615), generale dei Barnabiti e poi vescovo di Novara. Egli, sulla scia della prassi devozionale promossa da S. Carlo Borromeo, volle che la notte del venerdì santo sfilassero in solenne processione 27 "Misteri" composti sia da gruppi scultorei sia da simboli della Passione. Ogni Mistero era accompagnato da un cartello con un passo dell'Antico Testamento che ne preannunciava il momento. Anche qui, oltre all'immagine sacra aveva un ruolo importante sia la musica, che la predicazione. Lungo il corteo processionale, infatti, si svolgevano tre soste durante le quali la folla veniva indottrinata da un sapiente sermone. Lo stesso rito non ebbe però lungo corso nel tempo, anche perché sostituito da forme rituali più scenografiche e in cui al carattere penitenziale e ugualitario della processione dei Misteri (anche i nobili dovevano sfilare in sacco e coperti in vivo) si preferì la processione dell'*Entierro*, scenografica e rappresentativa dell'intera gerarchia sociale della città. C. BERARDI, *Il tempo sacro: Entierro*…, cit., pp. 597-600.

L'esistenza d'immagini scolpite dei diversi momenti della Passione definiti Misteri la si ritrova anche, sempre nel milanese, nel Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Sanno, dove tra il 1528 e il 1532 vennero commissionati allo scultore Andrea da Milano, diverse scene della Passione. Il primo incarico lo ebbe per la realizzazione di 12 figure che dovevano rappresentare il *Compianto sul Cristo morto*, alle quali vennero aggiunte altre figure venendo a costituire una vera e propria quinta teatrale con, sullo sfondo, il Golgota con le tre croci e i due ladroni, più altre figure. Nel 1531 ricevette la commissione per la realizzazione di un altro gruppo statuario quello dell'*Ultima Cena*, da porre al prospiciente *Compianto*, e infine l'anno seguente altri due gruppi della Passione, *l'Orazione nell'orto* e la *Flagellazione*, posti a coronamento della struttura basilicale. M. ROSSI, *Fra decorazione e teatralità. Andrea da Milano, Gaudenzio Ferrari e dintorni*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno* (a cura di M. L. GATTI PERER), Cinisello Balsamo 1996, p. 205.

Cagliari si deve collocare in questo stesso periodo, nella prima forma della pia devozione della visita alle sette chiese. La pratica, istituita a Roma da S. Filippo Neri (1515-1595) nel carnevale del 1552, consisteva in una sorta di pellegrinaggio che prevedeva la sosta nelle sette grandi basiliche romane; quasi una sorta di pratica alternativa al pagano carnevale romano che in quei giorni si era soliti svolgere con atti tutt'altro che sacri[879]. Questa pratica di pietà s'inseriva in un più ampio contesto di devozioni e riti che animavano la Città Eterna durante il periodo della Quaresima, tra le quali va ricordata la messa in scena nel Colosseo delle grandi rappresentazioni della Passione[880] da parte della Arciconfraternita romana del Gonfalone[881], a cui negli anni successivi verranno ad aggregarsi le stesse confraternite sarde.



Fig. 356 *S. Ignazio di Loyola*, legno itagliato e policromato (particolare del volto), prima metà del XVII secolo, chiesa di S. Ignazio di Loyola, Oliena.

[879] C. GASBARRI, *La spettacolarità del "Gaudium di Andrea Lazzarini" e la visita filippina delle sette chiese*, Roma 1947.

[880] «Statuti della Venerabile Compagnia del Gonfalone di Roma (1495). Cap. XXXXI. De la passione del Nostro Signore et altre nostre reppresentatione. *Essendo principio et fondamento di questa venerabile compagnia el presentare omni anno la passione del nostro Signore Iesu Christo* […] *et essa fare recitare nel nostro luogo del Colliseo o vero in qualunque altro luogo ordinassi la compagnia,* […] *breve et longa secondo ordinaranno essi provveditori alli quali sono obbligati, maxime circa ad trovare robe et musici* […]. *Et lo venerdì santo non possa entrare nel palco o vero altro luoco se acconciassi per li fustori homo alcuno della nostra compagnia senza sacho indosso sotto la pena. Nel Coliseo, finita la dicta passione debiano doi vestiti con li sacchi da nostri guardare un corcifixo con torcie dove serà el luogo deputato et ornato cum pallio al quale crocifixo possino le brigate andare per devotione et offrire qualche elemosine*». Il testo è pubblicato in: A. ESPOSITO, *Le "confraternite" del Gonfalone (secoli XIV-XV)*, in *Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica. Ricerche per la storia religiosa di Roma: studi, documenti, inventari* (a cura di L. FIORANI), Vol. 5, Roma 1984, p. 126.

[881] L'origine di questa importante Confraternita romana affonda le sue radici nella *Societas reccomendatorum B. Virginis in Urbe Romae*, della metà del '200. Legata alla spiritualità penitenziale dell'epoca (sostenuta dallo sviluppo dei nascenti Ordini Mendicanti), fu legata all'immagine veneratissima di S. Maria Maggiore, sotto il cui vessillo (o gonfalone), si pose la congregazione. G. BARONE, *Il movimento francescano e la nascita delle confraternite romane*, in *Le confraternite romane*…, cit., pp.71-80.
Nella Roma di metà '300 esistettero almeno altre quattro confraternite con il titolo di *Raccomandati della B. V. Maria*, le quali dalla fine del secolo XV e nei primi trenta anni di quello successivo vennero ad associarsi tra loro, dando forma ad un'unica associazione, posta sotto la protezione del Gonfalone della Vergine che manteneva all'interno le peculiarità delle singole associazioni. L'aggregazione divenne ufficiale nel 1486 e successivamente definita come unica associazione con breve di Gregorio XIII del 1579. Dalla fine del '400 in poi compare nelle fonti il titolo di Confraternita del Gonfalone, rinomata per le diverse devozioni in particolar modo quella verso la Passione. A. ESPOSITO, *Le "confraternite" del Gonfalone*…, cit., pp. 91-136.



Fig. 357 Illustrazione del padre Luis de Granada nel libro di Francisco Pacheco, *Libro de descripcion de verdaderos Retratos de Illustres y Memorables varones*, 1599, Siviglia.

In Sardegna si deve alla spiritualità dell'ordine dei Gesuiti l'istituzione e lo sviluppo della devozione ai Misteri[882] della Passione, poiché furono essi a promuove questi riti che traevano origine dall'insegnamento stesso di S. Ignazio. La processione con le immagini della Passione, infatti, non era che il momento culmine di un percorso spirituale e devozionale che abbracciava tutta la Quaresima. Naturalmente il soffermarsi sulla contemplazione dei diversi dolori patiti da Cristo nella sua Passione non fu di certo una novità nel panorama della spiritualità cristiana del XVII secolo, perché come già visto sin dal Basso Medioevo con l'esperienza mistica di S. Anselmo e S. Bernardo, a cui si deve aggiungere l'elaborazione teologica di S. Tommaso d'Aquino[883] e l'apporto di S. Francesco e del suo ordine, far memoria del dolore di Cristo divenne centro e perno della religiosità cristiana. Senza dubbio però i Gesuiti, inserendosi su questa linea, fecero della meditazione sui diversi momenti patiti da Cristo un punto fondamentale nella pratica devota, diffondendola nei diversi ambiti sociali grazie anche alla grandissima incidenza che l'Ordine ebbe nella cristianità moderna. Lo stesso S. Ignazio di Loyola aveva dedicato l'intera terza settimana, delle quattro che compongono i suoi *Esercizi Spirituali*

[882] Sul concetto di "Misteri della vita di Cristo" nell'ambito della spiritualità ignaziana si veda: J. GUEVARA, voce *Misterios de la vida de Cristo*, in *Diccionario de espiritualidad ignaciana*, Vol. II, Bilbao 2007, pp. 1250-1255. Sulla centralità della Passione nella prassi meditativa cristiana si veda: R. LORETO LÓPEZ, *El camino de la crucifixion: lo real y lo imaginario en las meditaciones espirituales*, in *Los crucificados, religiosidad…*, cit., pp. 59-74.

[883] Lo stesso termine di *Misteri*, nel contesto delle pratiche devozionali cristiane, viene utilizzanto nel senso esposto da S. Tommaso d'Aquino (1225-1274) nella sua imponente opera *Summa Teologiae* (Parte III, questioni 27-59), per indicare i vari momenti della vita e in paricolar modo della passione di Cristo. La realtà dell'umanità di Cristo costituisce un paragone per la vita di ogni cristiano, che a lui si deve conformare attraverso la riflessione e la meditazione sugli eventi terreni della sua vita che sono appunto i Misteri della fede Cristiana.

(1548), alla contemplazione dei Misteri della passione di Cristo. Il fedele doveva contemplare giorno per giorno un momento della Passione, creandosi nella mente "l'immagine mentale" del mistero. Il santo invitava a descrivere in maniera analitica la scena, quasi fosse una vera e propria immagine, attraverso profondità, numero di personaggi, emozioni da essi espresse; arrivando ad una perfetta "composizione di luogo" affinché il contemplante potesse giungere a «*considerare quello che Cristo Nostro Signore soffre nell'umanità o vuol soffrire, secondo il passo che si contempla; e qui cominciare con molta forza, sforzandomi a dolermi, a rattristarmi e a piangere e facendo poi altrettanto per gli altri punti che seguono*»[884].

Il contemplare la scena non era che il primo momento degli *Esercizi*, a cui seguiva l'interiorizzazione di quel dolore contemplato affinché il fedele potesse soffrire e dolersi del proprio peccato. Il passaggio dalle forme delle immagini mentali del Mistero a quelle delle rappresentazioni scultoree o dipinte è breve, come si vede nelle articolate tele della *Flagellazione* o dell'*Ecce Homo* di Giuseppe Deris nella chiesa di S. Michele a Cagliari[885]. Le tele facevano parte di un gruppo omogeneo con la rappresentazione dei misteri del Rosario, e la loro grandezza come l'analitica descrizione delle scene permettevano che l'immagine potesse essere facilmente contemplata dai novizi[886], magari supportata dalla parola del predicatore, arrivando a quella immedesimazione auspicata dagli *Esercizi* ignaziani.

Sulla scia dell'opera di S. Ignazio numerosi altri Gesuiti (e non solo) scrissero opere destinate alla meditazione[887], in cui aveva un ruolo importante l'immagine sia mentale che concreta. Manuali d'aiuto alla devozione furono, ad esempio, quello famosissimo del padre Domenicano Luis de Granada (1504-1588), *Libro de la Oracion y Meditacion*[888] (prima edizione del 1557), che fu stampato anche a Cagliari nel 1719. Vicino alla pratica codificata da S. Ignazio, l'opera di Luis de Granada, presenta uno schema simile nella prassi meditativa con il primo momento della "considerazione", ossia quando il fedele

---

[884] IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi Spirituali* (a cura di G. MUCCI), Roma 2006, pp. 129-138. Sugli *Esercizi Spirituali* di S. Ignazio si veda anche: J. CALVERAS, *Los cinco sentidos de la imaginación en los Ejercicios de San Ignacio*, in «Manresa», n° XX (1948), pp.47-70; 125-136; P. H. KOLVENBACH, *Imágenes e imaginación en los Esercicios Espirituales, in Decir…al "Indecible". Estudios sobre los Ejercicios espirituales de San Ignacio*, Bilbao-Santander 1999, pp. 47-61; F. G. MCLEOD, *Uso de la imaginación en los Ejercicios ignacianos*, in «Centrum Ignatianum Spiritualitatis», n° 18 (1987), pp. 31-93.

[885] A. PASOLINI, *Chiesa di S. Michele di Cagliari: architettura e arredi di una chiesa gesuitica*, in «Theologica et Historica», n° 10 (2010), p. 427.

[886] Le tele non si trovanano all'interno della chiesa di S. Michele ma nella cappella interna del Noviziato, destinate quindi unicamente alle pratiche spirituali dei componenti dell'Ordine, in particolare dei Novizi che si preparavano ad emettere i voti ufficiali, e non erano quindi visibili al popolo come lo sono oggi.

[887] Il padre gesuita Vincenzo Bruno scrisse le sue *Meditazioni sopra i misteri della passione, et resurrezione di Christo Nostro Signore* (Venezia 1588) su imitazione del manuale di S. Ignazio.

[888] FRAY LUIS DE GRANADA, *Libro de la Oracion y Meditacion en el qual se trata la consideracion de los principale Misterios de nuestra fé: Y de las partes, y doctrina para la Oración*, Cagliari 1719.

deve ricreare nella sua mente il momento della meditazione, a cui segue la meditazione vera e propria in cui l'Io del soggetto dialoga con i vari personaggi della scena. È attraverso le parole dell'autore, che diventano le stesse del fedele che legge il testo come sostegno alla sua meditazione, che si sprona l'anima a "vedere" l'immagine, ad esempio dell'Orazione nell'orto del Getzemani. La scena viene "dipinta" dalle parole della meditazione che invita l'anima a "vedere", personaggi, gesti e sentimenti:

> *«Qué haces, ánima mia, qué piensas? No es agora tiempo de dormir. Ven conmigo al huerto de Getsemani, y allí oirás y verás grandes misterios. Allí verás cómo se entristece la alegría, y teme la fortaleza, y desfallece la virtud, y se confunde la majestad, y se estrecha la grandeza, y se añubla y escuresce la gloria* […]*».*

Segue la descrizione di Cristo:

> *«Mira pues al Señor en esta agonía, y considera no solo las angustias de su ánima, sino tambien la figura de su sagrado rostro. Suele el sudor principalmente acudir á la frente y á la cara; pues si salía por todo el cuerpo de Iesu la sangre y corria hasta el suelo, qué tal estaria aquella tan clara frente que alumbra á la luz, y aquella cara tan reverenciada del cielo, estando omo estava toda goteada y cubierta de sudor de sangre?* […]»[889].

Famosissima fu l'opera *Il combattimento spirituale* del teatino Lorenzo Scupoli (1530-1610) la cui prima edizione compare anonima a Venezia nel 1589, attraverso la quale l'autore intende offrire al fedele importanti accorgimenti spirituali per condurre la propria "battaglia" nella fede[890]. La preghiera che scaturisce dalla meditazione dei diversi

---

[889] J. J. DE MORA (a cura di), *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, Vol. II, 1944-45, pp. 145.

[890] Nel cap. XLVI. *Dell'Oratione per via di meditazione*, l'autore ci spiega anche come si doveva procedere nella prassi meditativa: «*Volendo orare per qualche spatio di tempo, come di mez'hora, ò pure hora intiera, e più; all'oratione aggiungerai la meditazione della vita, e passion di Gesù Christo, applicando sempre le attioni sue à quella virtù, che desideri. Come se desideri di ottenere gratia della virtù della patienza: prenderai per avventura à meditare alcuni punti del misterio della flagellazione. Primo. Come dopò l'ordine dato da Pilato, il Signore fu con gridi, e scherni strascinato da ministry della malvagità, al luogo deputato per flagellarlo. Secondo. Come fu da essi con frettolosa rabbia svestito, e ne restarono tutte scoperte e nude le sue carni purissime. Terzo. Come le sue innocenti mani strette con dura corda, furono legate alla Colonna. Quarto. Come fu il suo corpo tutto lacerate, e straccaito da flagella; onde corsero fino a terra rivi del suo sangue Divino. Quinto. Come aggiungendosi percosse a percosse in un'istesso luogo, si esacerbarono sempre più le piaghe già fatte. Così havendoti proposti, per acquistare la patienza, questi, ò simili punti da meditare; applicherai prima i sensi à sentire più vivamente, che potrari l'amarissime angoscie, e pene acerbe, che in ciascuna parte del suo sacratissimo corpo, et in tutte insieme il tuo caro Signore sostenea. Quando passerai all'anima sua santissima, penetrando quanto si può la patienza, e mansuetudine, con la quale tolerava tante afflittioni; non satiando però mai la fame di patire per honore del Padre, a nostro benefitio, maggiori, e più atroci tormenti. Miraolo poi acceso d'un vivo desiderio, che tu voglia comportare il tuo travaglio; e vedi come anchora rivolto al Padre prega per te, che si degni farti la gratia di portare*

momenti della vita di Cristo è lo strumento fondamentale per tale processo di crescita spirituale e di vittoria contro le seduzioni del Mondo. L'autore offre la via da seguire in questa pratica meditativa, come quando si sofferma sull'importanza della Passione, evidenziando i modi e i profitti che si possono ottenere nel meditare un momento così fondamentale. Egli scrive:

> «Dalla meditazione della passione di Christo per cavarne diversi affetti. Cap. LI
> *Quello, che di sopra ho detto, intorno alla passione del Signore, serve per orare, e meditare per via di dimande: et hora soggiungo, come potiamo dall'istessa trarne diversi affetti.*
> *Ti proponi (per esempio) di meditare la crocefissione: nel qual misterio, frà gli altri punti, puoi considerare i seguenti. Primo. Come essendo il Signore sopra il Monte Calvario, furiosamente spogliato da quelle arrabbiate fiere, se gli stracciarono a pezzi le carni, attaccate, per le passate battiture, a i vestimenti. Secondo. Come gli fu levato di capo la corona di spine: quale essendogli poi rimessa, gli fu cagione di nuove ferite. Terzo. Come fu a colpi di martelli, e chiuodi crudelmente confitto in Croce. Quarto. Come le sue sacre membra non arrivando all'apertura fatte per il detto effetto, furono con tanta violenza tirante da quei cani, che l'ossa tutte slocate, si poteano numerare ad uno ad uno. Quinto. Come pendente il Signore sul detto legno, nè havendo altro sostengo che de chiodi: per il peso del corpo che cala abbasso si allargarono, et inasprirono con indicibile dolore le sue sacratissime piaghe. Da questi, ò altri punti, volendo eccitare in te affetto di amore, studiati con la meditatione di essi di passare da cognitione in maggior cognitione dell'infinita bontà del tuo Signore, e amore verso di te, che per te volle tanto patire: che quando si aumenterà in te questa cognitione, tanto crescerà patimente l'amore*»[891].

Nella sua opera *Meditaciones de los mysterios de nuestra Sancta fe, con la practica de la oracion mental sobre ellos* (prima edizione del 1605), la cui quarta parte è interamente

---

patientemente la croce, che all'hora ti crucia, e qualunque altra. Onde, tu piegando più volte la volontà a voler tolerare il tutto con animo patiente, volgi poi la mente al Padre, e ringratiadolo prima, che per sua purra carità ha mandato al Mondo il suo Unigenito Figliuolo, à comportare tanti aspri tormenti, et à pregare per te: domandagli poi la virtù della patienza in virtù delle opere, e prieghi del suo Figliuolo». LORENZO SCUPOLI, *Combattimento Spirituale*, Roma 1685, pp. 175-177.

[891] LORENZO SCUPOLI, *Combattimento Spirituale*…, cit., pp. 186-187.

dedicata alla passione di Cristo, il padre gesuita Luis de la Puente (1554-1624)[892] chiarisce subito come devono essere meditati i Misteri della Passione:

> *«Il primo, e più ordinato, è meditando ciascun Mistero per sè, ponderando in ogn'uno quello che merita d'essere ponderato, seguendo l'ordine della Storia, e particolarmente avendo riguardo alle quattro cose, che si additarano nell'introduzione della seconda Parte; cioè a dire, considerare le persone, che intervengono in ciascun Mistero, così quella di Cristo N. S., come quella della sua santissima Madre, e de' suoi discepoli, e ancora quella de' suoi persecutori, ponderando le qualità e condizioni di ciascheduno; considerar parimenti le parole che queste persone dicono, e l'opere, che fanno, apprendendo salutevoli documenti da tutto quello di santo, e divino che dice, e fa Cristo N. S. e concependo un sommo abborrimento a tutto quello di malvagio, e sacrilego, che dicono, e fanno i suoi persecutori; e finalmente considerare le cose, che Cristo Patisce, ponderando come nel tempo della sua Passione la Divinità in un certo qual modo si nasconde, non distruggendo i suoi nemici, ma permettendo loro, che tormentassero la sua sacratissima umanità: donde ne dedurrò, che cosa sia conveniente, ch'io faccia, e patisca per chi tanto fece, e patì per me, soggiungendo a questo proposito coloquj con Dio N. S., nella forma che appresso vedremo»*[893].

La contemplazione delle virtù di Cristo che scaturisce dalla meditazione dei momenti della sua vita trovò elaborazione nell'opera del gesuita spagnolo Francisco de Arias (1533-1605) che nel *Tratato nono de la virtù de la paciencia,* nella sua famosissima opera *Libro de la imitacion de Christo Nuestro Señor* […] del 1588[894], richiama immagini e momenti evangelici ponendoli a paradigma da seguire per accrescere la virtù in ogni cristiano.

---

[892] LUIS DE LA PUENTE, *Meditazioni del venerabile padre Ludovico da Ponte della Compagnia di Gesù* […], *Parte quarta nella quale si contengono tutti i misterj della Passione, e morte di Nostro Signor Gesù Cristo*, Bologna 1726.

[893] LUIS DE LA PUENTE, *Meditazioni del venerabile padre Ludovico da Ponte…*, cit., p. 22.

[894] L'opera del gesuita FRANCISCO ARIAS, *Libro de la imitacion de Christo Nuestro Señor, en la qual se trata de la naturaleza y exercicio de las virtudes, y de los exemplos que Christo nuestro Señor nos dio en particular e cada una dellas para que los imitemos*, è in verità il secondo libro della sua opera più ampia *Aprovechamento spiritual, diviso in due parti.* Nella prima egli scrisse l'*Exhortacion al parovechamiento spiritual. Desconfiança de si mismo. Rosario devotissimo de los cinquenta mysterios. Imitacion de nuestra Señora*, e la seconda parte quello sopra citato; stampato a Valencia nel 1588. La diffusione dell'opera, anche in Sardegna, è attestata da diverse edizioni ancora conservate nell'isola, tradotte anche in italiano del XVII secolo (vedi Appendice I).

L'analitica metodologia della contemplazione crea davvero un'immagine mentale che non poteva che richiamare immagini concrete già viste dal fedele, in quel necessario legame tra testo meditativo e immagine reale.


85
Christo è coronato di ſpine. Io. 19.
hauete voluto cõla dottrina, e cõ fatti moſtrarui cõtrario al uano, e cieco mõdo: O Anima mia ſii beneattẽta à q̃ſta alta, e fruttuoſa lettione, che cõ le opere ti legge il tuo Maeſtro Gieſù: vedi come egli fugge gli honori, e le grãdezze, che il pazzo mõdo cõ tãta ambitione deſidera, e procurarè Vedi cõ quãto affetto egli abbraccia i vituperij, & i ſcher ni, che il mõdo tãto abborriſce? Il quale perche non ſa che coſa è la croce della mortificatione, e di quanto preggio ſia appreſſo Iddio, la fugge, inſegnando à i ſuoi di portare la moleſta croce del uano honore, ſotto la quale affaticandoſi perdono la uita, e l'anima inſieme; intendo bene Sig. mio quanto utile mi è la croce della mortificatione, ma queſto ſenſo traditore la fugge: Però ui ſupplico, che mi diate affetto per deſiderarla, e forza per portarla.
N Punti

Fig. 358 Luca Pinelli, *Libretto d'imagini, e di brevi meditazioni sopra alcuni misteri della vita, e passione di Christo Signor Nostro*, Venezia 1601.


MEDITAZIONI
DEL VENERABILE PADRE
LUDOVICO
DA PONTE
DELLA COMPAGNIA DI GESU'
Dall' Idioma Caſtigliano tradotte già nel noſtro volgare
DAL SIGNOR GIULIO CESARE BRACCINI
Eda un Religioſo della medeſima Compagnia di Gesù ultimamente rivedute, e corrette, e con altre particolari diligenze alla forma di una aſſai migliore Edizione ridotte.
PARTE QUARTA
Nella quale ſi contengono tutti i Miſterj della Paſſione, e Morte di Noſtro Signor Gesù Criſto.
IHS
IHS
IN BOLOGNA M DCC XXVI.
Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe.
Con licenza de' Superiori.

Fig. 359 Frontespizio delle famose *Metidaciones* del padre Gesuita Luis de la Puente, qui in un'edizione tradotta in italiano del 1726, conservata a Cagliari.

Altrettanto diffuso fu il *Libretto d'imagini, e di brevi meditazioni sopra alcuni misteri della vita, e passione di Christo Signor Nostro* (1601)[895], del padre gesuita Luca Pinelli (1542-1607). Il testo, che nella parte meditativa riprende la struttura degli *Esercizi Spirituali* (punti da meditare dove si prende coscienza del mistero in esame; documenti, in cui si ha la riflessione sul mistero proposto e infine il colloquio, ossia la preghiera intima con Dio), è corredato per ogni mistero da una illustrazione, che pur nella sua semplicità aiutava il fedele nella pratica della contemplazione. L'idea di questa struttura semplice (di testo e immagine) dovette aver avuto un discreto successo perché il padre Pinelli la adottò per altri testi[896], pratica che comunque si allargò fino a opere di grande rilevanza come la *Vita*[897] dello stesso fondatore, S. Ignazio, ma ancor di più

[895] LUCA PINELLI, *Libretto d'imagini, e di brevi meditazioni sopra alcuni misteri della vita, e passione di Christo Signor Nostro*, Venezia 1601.
[896] LUCA PINELLI, *Meditationi devotissime, sopra la vita della sacratissima Vergine Maria Madre di Dio. Con le sue imagini, et con l'historia ancora della sua vita, cavata fedelmente dagli antichi, e santi padri*, Brescia [s.d.]. Dello stesso autore, *Brevi et devotissime meditazioni del santissimo Sacramento, e della preparazione della sacra Communione con le sue immagini* […]. Brescia 1598; e ancora *Meditatitioni delle cinque piaghe*, Roma 1612.
[897] La prima vita di S. Ignazio fu scritta dal padre Pedro de Ribadeira in latino, e pubblicata nel 1572. Pio V, quando nel 1605 promosse il processo di beatificazione di Ignazio, volle la redazione di una nuova vita del

nell'*Evangelicae Historiae Imagines* del padre Jeronimo Nadal (1507-1580). Nel testo dei Vangeli stampato ad Anversa l'autore volle la presenza di 154 stampe dei più importanti incisori fiamminghi dell'epoca, su disegno di Bernardino Passeri e Giovan Battista de Benedetto Fiammiferi, pubblicate insieme al testo nel 1595 con il titolo di *Adnotationes et Meditationes in evangelia*[898]. Un'opera di fondamentale importanza, quale strumento utilissimo per l'evangelizzazione, che l'ordine dei Gesuiti si era proposto di portare fino agli angoli più estremi della Terra, perciò non stupisce che S. Francesco Saverio (1506-1552), quando partì prima per l'India (1542) e poi per il Giappone (1549) portò con sé numerose incisioni, dipinti e statue di Cristo, della Vergine e dei santi, volendo che nelle stesse missioni fosse installata una stamperia e venisse preparato del personale adatto all'uso e alla riproduzione delle immagini[899].

È in questa spiritualità che va compresa l'istituzione della pratica della processione dei Misteri in Sardegna, per prima a Cagliari, dove come si vedrà il momento non era unicamente legato alla processione pubblica delle statue ma ad una ritualità che per tutto il tempo della Quaresima proponeva alla devozione dei fedeli l'ascolto della parola predicata e la contemplazione dell'immagine scolpita. L'origine del rito lo si ritrova nella documentazione conservata presso l'Archivio Arcivescovile di Cagliari dove, in un documento del 1649, si legge:

> «A favor de los Congregantes de la Compañia que con los Padres dizieron las estaciones y settes concedio la licenzia y indulgentia de quarentenos.
>
> *Nos Don Bernardo de la Cabra por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostolica Arcobispo de Caller, obispo de Iglesia y demas uniones, Primado de Serdeña y Corsega, Confalonero de la Santa Iglesia Romana, Prior de S. Sadorro y Señor de las Baronias de Suelli y San Pantaleo y otras villas despoblada, e Isla de Sant Antiogo del Conseyo de su Magestad a todos nuestros subtidos y feligreses los ciudadamos y maredores de la ciudad e Caller: gracia y salud en el Señor.*
> *La solicitud que staba con sigo en cargo de nuestro officio nos obliga que con todos los medios posibles procuremos el provechi spiritual de los ovesa que el Sumo Pastor Jesu Christo nos a encomendado para que ayudamos en espiritu alcancen las festividades del alma y cuerpo que desean, y nosotros con Apostolico zelo devemos negoziarles y viendo que el medio mas effical para esto es a placar a yra de Dios y procurar su gracia per medio de los exercicios santos de penitencia y*

---

prossimo beato, incaricando il padre generale Claudio Acquaviva di occuparsene il quale nominò lo storico Nicolau Lancinus e il padre Philippo Rinaldi della redazione della *Vita*, che fu pubblicata nel 1609 (la prima volta, la secondo dopo la canonizzazione del santo nel 1622), correlandola di bellissime incisioni eseguite da Jean Baptiste Barbé, su disegni attribuiti a Peter Paul Rubens. *Vida de san Ignacio de Loyola, en grabados del siglo XVII*, Bilbao [s.d.]. Le successive edizioni furono corredate da diverse stampe che illustravano la vita del fondatore, corredate da didascalie illustrative, come l'edizione stampata ad Anversa nel 1610 con le incisioni di Corneille Gallé. P. TACCHI VENTURI, *Saint Ignace de Loyola dans l'art des XVII^e et XVIII^e siècles*, Roma 1929.

[898] A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *Las "Imágenes de la Historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma*, in «Traza y Baza», n° 4-5 (1974), pp. 77-95. Si veda anche: F. DELGADO, *El P. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del signo XVII*, in «Archivium Historicum Societatis Jesu», Vol. 28 (1959), pp. 353-368.

[899] J. W. O'MALLEY, *Sant'Ignazio e la missione della Compagnia di Gesù nella cultura*, in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti* (a cura di G. SALE), Milano 2003, pp. 17-30.

devoción y considerado que aquellos que mas agradan a su divina Magestad son los que hazen los fieles en memoria de la Pasion de Nuestro Señor Jesu Christo, haviendo entendido que en Roma y en España los Religiosos de la Compañia de Jesus con su santo zelo fomentan y adelantan estas devociones con sos medios que su instituto soblemente les propone y uno dellos ea visitar algunas iglesias y ganar en ellas las indulgencias a imitacion de las siette iglesias de Roma, aviendo nos representado que las Congregagaciones de la Visitacion, Anunciacion, Natividad, Immaculada Concepcion de la Virgen Santissima Nuestra Señora que estan fundadas en el colegio de la misma Compañia de Jesus de esta ciudad, desean visitar siette iglesias y en estos rogar por el aumento de la santa Iglesia Catholica por la paz entre los Principios Christianos, extirpacion de las eregias, felicitad y sucessos de la Monarquia, y de las armas de la Magestad Catolica del Rey Nuestro Señor, y pedir a su divina Magestad abundante cogida de los frutos de la tierra de que tanto necessita esto Reyño para su conservacion y suplicando nos de favorecer de nuestra parte obra tan pia, y conceder las indulgencias y gracias que por razon de nuestro officio Pastoral podemos aplicalles y los Sacros Canones y Santa Sede Apostolica nos conceden senalando las iglesias, en que detha indulgencias se hayan de ganar y nos viendo ser iusto y loable el intento dicho, y que en la dicha ciudad de que los dethos Pdres, y las Congregaciones que estan a su cargo, obran en hazer estas diligencias de devocion, y religión, y que en Madrid el año pasado de 1647 en beneplacito y licencia del Emin.mo Señor Cardenal Sandoval, Arcopispo, de Toledo hizieron los dichos las mismas diligencias, y tanto conformando nos con tales exemplares, aprobamos y admitimos de buona gana el santo zelo de lo dichos Padres enquerer hazer en esta ciudad dichas obras de devocion, y religion con los congregantes que seran de dichas congregaciones en servicio de Dios, y gloria suya para el bien de las almas de diehos nuestros subditos, servicio de su Magestad Catolica, felicitad de esta ciudad, y para todo el Reyno, concedemos a dichos congregantes, y a todas las personas que los acompañaren en hazer dethas estaciones, quarenta dias de indulgencia demas de la que ganaran con la Bulla de la Santa Cruzada, rezando las oraciones que en ella se ordena, come de visitassen las siette Iglesias de Roma, y las que señalamos en sta ciudad demas de la Iglesia del Collegio de dicha Compañia de úus de donde saldran dethas Congregaciones: Sera la primera la de Santa Cecilia nuestra Cathedral y Primacial, parroquiales de St. Anna, Santa Eulalia, y Santiago, la de la Concepcion , la de S.ta Clara y de S.ta Lucia de la Marina y rezaran en cada una de ellas cinco Pater Noster, y cinco Ave Maria, y para su execucion de hazer dethas estaciones señalamos el Martes Santo por la tarde las tres despues de medio dia, y exhortamos encarecidamente a todos los fieles christianos, y moradores de esta dicha Ciudad que assistan a este santo exercicio para impetrar la clemencia de Nuestro Señor con perdon de nuestros peccados, y conseguire buone effecto de nuestros intentos, esperando de su gracia que se compadecera de nuestros trabacos y miseria y dara el cumplimiento de nuestros votos y peticiones de que resultara la mayor gloria de su divina magestad . En 19 de setiembre 1649, dio el Canonigo Roger con billet de su Illu.ma los PP.tto Miguel Hortu y Bonaventura […]»[900].

Come sopra si legge l'arcivescovo di Cagliari, don Bernardo de la Cabra (1643-1655), su imitazione di quanto già avveniva a Roma e in Spagna, diede licenza ai membri delle Congregazioni[901] della Visitazione, Annunciazione, Natività[902] e Immacolata Concezione

[900] ASDC, Cerimoniali Vol. 186, *A favor de los Congregantes de la compagnia que con los Padres dizieron las estaciones y settes concedio con licencia y indulgencia (1649).*

[901] Il documento del 1649 parla di Congregazioni con vari titoli mariani istituite presso il Collegio dei Gesuiti di Cagliari. È stato attestato, infatti, che era pratica comune, nella spiritualità gesuitica del XVII secolo, formare delle congregazioni di laici, che pur non vestendo un abito confraternale, erano ad esse accomunate, seguendo pratiche di pietà, tra cui la confessione e la comunione frequente, tutto sotto la guida dei padri Gesuiti. Le prime congregazioni erano formate unicamente dagli studenti del collegio, a cui si unirono, in un secondo tempo gruppi di uomini uniti tra di essi per ceto sociale o per professione, che avevano unicamente uno scopo spirituale-assistenziale, estraneo quindi al carattere dei gremi, o a forme associative più articolate, come le confraternite. Furono fondate soprattutto congregazioni di nobili, uniti nell'affermazione sociale della propria superiorità, attuata anche attraverso momenti di assistenza e di beneficenza. A Sassari, nel 1624, esistevano cinque Congregazioni, tutte con intitolatura mariana: la prima, degli studenti, fondata l'11 settembre 1569, con il titolo della "Beata Vergine del'Annunziata", istituita presso l'omonima chiesa, e aggregata nel 1586 alla Congregazione madre di Roma. Nel 1587 fu istituita la seconda congregazione degli

della Vergine, fondate presso la chiesa del Collegio di S. Croce dei padri Gesuiti, di poter istituire in città tale pratica[903]. La processione della visita alle sette chiese fu fissata per il Martedì Santo, dopo le tre del pomeriggio, e quel primo anno avrebbe fatto tappa nelle seguenti chiese: Cattedrale di S. Cecilia, le parrocchiali di S. Anna, S. Eulalia e S. Giacomo, e nelle chiese della Concezione della Vergine, di S. Chiara e di S. Lucia alla Marina. A chi avesse partecipato alla processione con la recita di cinque Padre Nostro e di cinque Ave Maria erano concessi quaranta giorni d'indulgenza, come già stabilito nella *bulla de cruzada*. L'arcivescovo sottolineò l'importanza della pratica come utile strumento affinché potesse rimanere impressa nei fedeli la commemorazione dei momenti della Passione e morte di Cristo.

È quindi presso i padri Gesuiti che ebbe origine la devozione, e grazie alla loro guida fu sostenuta e diffusa. La presenza dell'Ordine a Cagliari è legata indissolubilmente alla figura di Francesco Angelo Dessì, uomo di alte qualità morali e di grandi ricchezze che lasciò come suo unico erede il Noviziato gesuitico, affinché si potesse costruire la chiesa dedicata all'Arcangelo Michele[904]. Il fatto di non aver potuto ritracciare il testamento, il quale sappiamo però fu stilato il 17 aprile 1674, non ci permette di conoscere i dettagli precisi delle volontà del defunto, ma che attraverso successivi documenti ufficiali non dovette aver unicamente pensato alla costruzione della chiesa ma anche perché si

---

studenti, sotto il titolo della B. V. Immacolata; nel 1590 quella di "personas honradas y regolares" della Natività della Vergine. Nel 1600 una quarta congregazione di "moços honrados que no estudian" con il titolo dell'Assunta e nel 1610 la congregazione di ecclesiastici. R. TURTAS, *Statuti della Congregazione mariana del Collegio di Sassari*…, cit., pp. 129-159.

[902] Secondo lo Spano la Congregazione della Natività della Vergine venne fondata nel 1586 presso la chiesa di S. Croce del collegio gesuitico e successivamente aggregata alla congregazione primaria della SS. Annunziata di Roma. Successivamente alla soppressione dell'Ordine (1773) fu trasferita nella piccola chiesa della Speranza, sotto la direzione del Padre Stefano Carta Isola minore Osservate, e da qui trasferita nella chiesa di S. Domenico dove cambiò nome in Congregazione del SS.mo nome di Gesù, fino al 1795 quando fu trasferita definitivamente in una casa dell'ex noviziato attiguo alla chiesa di S. Michele, dove gli associati fondarono il loro oratorio, riprendendo il titolo originario e passando, dopo il ripristino dell'ordine gesuitico, sotto la guida spirituale di detti padri. G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 153. Lo stesso si può leggere nel libro *Regole, preci e indulgenze della Congregazione della Natività della Vergine istituita a Cagliari presso i padri della Compagnia di Gesù* (Cagliari 1839) conservato nell'Archivio Arcivescovile di Cagliari. Tutto questo però non trova riscontro nello studio di R. TURTAS (*Statuti della Congregazione*…, cit., pp. 138-139), da cui emergono notizie inerenti alla fondazione delle congregazioni gesuitiche a Cagliari, dove si legge che la prima congregazione degli studenti, intitolata alla Beata Vergine Maria e a S. Giovanni Battista, fu fondata nella città nel 1571 e aggregata alla Romana nel 1586. Nel 1594 fu fondata la seconda congregazione degli studenti "menores", e nel 1597 una terza formata però da "nobili, cavalieri e dottori". Nel 1600 vi fu la fondazione a Cagliari di una quarta congregazione e sempre nello stesso anno esistevano altre due congregazioni di studenti, mentre nel 1610 è attesta l'esistenza della quinta congregazione di ecclesiastici. Si veda anche *Reglas de sa Congregacion de Sa Natividad de Maria Virgini, fundada en su Collegio de sa Cumpangia de Gesús de custa ciutadi e ultimamente cambiada a sa domu de Santu Micheli gia noviziadu de is Gesuitas*, Cagliari 1797 (traduzione in sardo dell'originale costituzione in castigliano del 1724); ASDC, *Confraternite e Congregazioni*; Vol. 5 *Confraternite varie*, Cagliari 1735-1956.

[903] Per una visione dell'associazionismo confraternale gesuitico a Roma si veda: L. FIORANI, *L'esperienza religiosa nelle confraternite romane tra Cinque e Seicento*, in *Le confraternite romane*…, cit., pp. 155-196.

[904] M. CABRAS, *San Michele di Stampace a Cagliari*, Cagliari 1957; O. LILLIU, *La chiesa di S. Michele in Cagliari in rapporti all'ideologia gesuitiche alla cultura barocca*, in *Arte e cultura del '600 e del '700*…, cit., pp. 199-216.

istituissero pratiche di pietà presso la stessa Compagnia di Gesù[905]. Tra queste vi era l'assistenza ai poveri della città, cui parte dell'eredità doveva essere devoluta allorché fossero stati terminati i lavori della chiesa. Infatti un piccolo memoriale conservato nell'Archivio Arcivescovile di Cagliari (databile prima del 1795)[906] ci offre un resoconto delle pie pratiche fatte dalla Congregazione della Natività della Vergine, tra cui vi era, proprio in virtù del legato del defunto Dessì, la donazione ai poveri, il Lunedì santo di ogni anno, di «20 monete di questo Regno». Lo stesso memoriale ricorda che per volontà dello stesso legato Dessì fu istituita la devozione verso i Misteri della Passione di Cristo, per cui si fecero realizzare sette statue dei diversi momenti della Passione, ognuna delle quali veniva esposta alla devozione dei fedeli ogni martedì di Quaresima, portandole poi in solenne processione il Martedì santo per le strade della città.

Secondo l'anonimo memoriale l'originaria processione del 1649, che prevedeva solo la visita della sette chiese, venne maggiormente articolata dopo il 1674 con l'introduzione delle statue dei Misteri della Passione, che dovevano spingere i fedeli a "ravvivare la memoria della Passione". Dobbiamo però affermare che tale pratica fosse ben più antica, successiva solo di un anno all'istituzione della visita alle sette chiese, come si deduce dalla corrispondenza tra il Noviziato cagliaritano e il centro di governo a Roma. In una lettera del 1650 tra le diverse informazioni sulla vita del Collegio cagliaritano troviamo scritto:

> «Annue littere Collegii Calaritani societatis Jesu Anni 1650
> *Habuit hoc annis Calaritanus Collegium a nostris septem et quinquaginta et in ijs sacerdotes viginti* […]//
> [1v] *Ad hec visum est sodalibus, qui Beatissime Virgini sub nativitatis ipsius auspieiis militant quoniam alteru(m) nobiliu(m) sodalitium, Bacchanalium feriis quadraginta horaru(m) orationem cora(m) Augustissimo Sacramento in nostro templo solemni pompa avertendis a diaboli irritamentis animabus, dedicare*

[905] A. MONTI, *La compagnia di Gesù nel territorio della provincia torinese*, Vol. 2. *Fondazioni antiche, soppressioni*, Chieti 1915, pp. 322-325. L'autore riporta stralci di una scrittura ufficiale in merito al legato testamentario del defunto Dessì, fatta per conto del governo di Torino in data 30 settembre 1764.

[906] ASDC, *Confraternite e Congregazioni*; Vol. 5 *Confraternite varie, Cagliari 1735-1956*. Documento n°11. *Congregazione di Santa Croce sotto l'invocazione della Ss.ma Annunziata (al momento Ss.mo nome di Gesù)*. Il piccolo memoriale, senza data e anonimo, deve collocarsi prima del 1795 anno del trasferimento della congregazione dal convento di S. Domenico alla chiesa di S. Michele. Infatti, oltre ad illustrare l'origine della Congregazione e le pratiche di pietà, ci informa anche delle difficoltà che si trovava ad affrontare dopo la soppressione dell'ordine dei Gesuiti (1773) e il successivo trasferimento presso i padri Domenicani in cui ora risiedevano, ma le cui statue dei Misteri e le funzioni che fino ad allora erano solite farsi si svolgevano ancora nella chiesa di S. Croce. Sul fatto che alcune chiese ex-gesuitiche fossero ancora ufficiate, come anche che ex-gesuiti stessi continuassero a volgere un'attività pastorale nei propri istituti anche dopo la soppressione si veda: A. MONTI, *La compagnia di Gesù*..., cit., pp. 322-326.

consueverunt, ut et ipsi suam in honorem operam conferrent et dies Bacchanalium antecendetes Christo [preocupare?] *itaq(ue) feria quinta ante predicta, demoniacis infertiis supra modum infausta Christi Domini exerci affixi sacram effigiem circumferentes per urbem, habitis in frequentioribus locis ab aliquibus nostrorum de morte ac seculi vanitate conciunculis recitatisq(ue) per jucunde a pueris sholaribus eadem dere dialogismis, plurimis pietatis sensum inficerunt, quin et a mox patrandis peccatis continuaverunt.*

In quadragesima autem eiusq(ue) Hebdomade feria tercia, Christi cruciatum meditatio, iam anno praeterito instituta auctiore devocione habita est, ea nimiru(m) ratione, ut medio in theatro ab dolorem composito, Christi D(omi)ni, nunc orantis in horto, nunc flegellis caesi, si aut aliter acerbissimis supliciis [execrucianti?] sacra effigie exposita// [2] *post meditationem dolorum Christi, post modum ab aliquo nostrorum brevis sed lacrymosa ejusdem argumenti haberetur oratio. Maximus totius urbis factus est ad nostra ecclesiam hac ocasione conventus, sed in primis ultima magne Hebdomade feria tertia, ut pote sanctiori, merito liberalius eadem sacra miysteria ab omnibus execpta nam idem sodalius septem sacra simulachra deferentes septem ecclesias de more invisere dum pergunt, omnibus eiusquenq(ue) ordinis hominibus ad sacrum spetaculum convolantibus in singulis repetiti sunt a nostris de cruciatibus sermones, non minoris pietatis incremento, quam fuerat solito mayor concursus. Movit hec res viros quam plurinos spectatissimos, ut nostre opera, non parvum ostenderent estimationem, tum maxime Antistitem, qui ea re maxima delectatur, indulgentium quadraginta dierum presentib(us) benigne elargitos est* […]»[907].

Da queste poche righe si comprende come anche a Cagliari l'ordine dei Gesuiti agisse nella società cittadina istituendo momenti di controllo e aggregazione sociale, promuovendo la fondazione di forme associative cristiane, come i sodalizi posti sotto il patronato della Vergine, e soprattutto all'inizio della Quaresima con la diffusione della pia pratica delle Quarantore, da contrapporre ai lascivi momenti del Carnevale. Inoltre l'azione pastorale si svolgeva anche all'esterno della Chiesa, quando l'immagine del Crocifisso veniva portata in solenne processione per i luoghi più importante della città, qui gli alunni della scuola gesuitica eseguivano forme recitative atte ad infondere nell'animo degli astanti pietà e coinvolgimento emotivo.

[907] ARSI, Sard. 11, 1v-2. Alcuni stralci del documento sono citati già in R. TURTAS, *Appunti sulla attività teatrale nei collegi gesuitici sardi...*, cit., pp. 157-172.

Inoltre venivamo a sapere che, nella chiesa del Collegio dei Gesuiti, nel 1650, un anno dopo l'istituzione della pratica della visita alle sette chiese concessa da mons. de la Cabra, in Quaresima si era soliti allestire un *theatro ad dolorem*, che nella lettera dell'anno seguente (1651) viene descritto come *in lugubri et decenti theatro expositis*[908], dove appunto veniva esposta un'immagine di Cristo nei diversi momenti della passione, accompagnata dalla recita di un sermone sullo stesso tema, che doveva portare ad un pieno coinvolgimento emotivo del fedele sia attraverso la vista, con la venerazione dell'immagine, sia con l'ascolto della parola predicata. Non a caso, infatti, i testi destinati alle prediche quaresimali e della Settimana Santa erano composti da sermoni destinati alla contemplazione dei diversi *misteri* o *pasos* della Passione, che trovavano corrispondenza concreta nelle scultura che ne rappresentava l'argomento. Al termine della Quaresima, quindi, all'interno della chiesa di S. Croce vi erano esposte tutte e sette le immagini della Passione, che venivano portate in processione il Martedì santo, nella visita alle sette chiese. Anche questo momento era accompagnato dalla proclamazione di un sermone che, alla pari della prassi teatrale, veniva considerato uno spettacolo per le folle dei fedeli che assistevano commossi alla celebrazione.

Tutt'oggi nella chiesa di S. Michele si conservano sette statue dei Misteri della Passione, attribuite allo sculture Giuseppe Antonio Lonis (scheda VII), due solo delle quali vengono poste in relazione diretta con lo scultore dai documenti d'archivio, mentre le altre gli vengono attribuite per via stilistica. Le opere, databili alla fine del '700, devono essere state realizzate evidentemente dopo il definitivo trasferimento della Congregazione della Natività della Vergine nella chiesa di S. Michele (1795) in sostituzione di un gruppo più antico che sicuramente esisteva nel 1650, quando ebbe inizio la pratica della processione dei Misteri. Infatti, il documento relativo al simulacro della Vergine riferisce che fu «nuovamente fatto dal virtuoso Lonis», ciò potrebbe implicare l'esecuzione di questo nuovo simulacro in sostituzione di uno più antico, non forse quello del 1650, ma di un altro realizzato precedentemente dallo stesso Lonis.

La stessa pratica dell'esposizione della statua di uno dei Misteri della Passione, ogni martedì di Quaresima con annessa predica e processione il Martedì santo veniva praticata anche a Sassari su iniziativa dei Gesuiti. Istituita grazie al lascito della nobildonna Maddalena Salvagnolo del 22 settembre 1685, la devozione prevedeva l'utilizzo dei simulacri della Passione i quali subirono diverse vicissitudini successivamente al 1848, anno in cui i Gesuiti furono cacciati da Sassari. Il gruppo delle statue (scheda I) fu oggetto di accese diatribe tra gli ex-congreganti della confraternita dei Misteri (che

[908] ARSI, Sard, 11, 8v.

gestivano la devozione) e la parrocchia di S. Caterina (già chiesa gesuitica con il titolo di Maria e Gesù) a cui furono destinate dopo la cacciata dei Gesuiti. Secondo quanto raccolto dal Costa il gruppo originario sarebbe stato composta da cinque misteri, eseguiti alla fine del XVII secolo, ai quali furono aggiunti il *Crocefisso* e l'*Addolorata*, donati dalla Salvagnolo nello stesso periodo. La questione si protrasse così a lungo che i Congreganti, nel 1901, decisero di far eseguire sette nuovi simulacri, che vennero portati in processione l'anno successivo[909]. Ora il gruppo di Misteri, custodito nella chiesa della Sacra Famiglia del convento delle Cappuccine, forma un gruppo di sculture disomogeneo, alcune alterate da pesanti ridipinture. Evidentemente estraneo al gruppo originale è il *Cristo legato*, in cartapesta, come interpolato sembra il *Cristo porta croce* con l'aggiunta novecentesca della figura della Veronica, come anche la scena *dell'Orazione nell'orto*, con la figura del Cristo che, pesantemente ridipinta, fu alterata con l'aggiunta delle figure dei discepoli. Mostrano caratteri seicenteschi invece la figura del *Cristo alla colonna* e dell'*Ecce Homo*. In particolare il primo, per la sua particolare postura, con le braccia legate dietro la schiena alla bassa colonna della flagellazione, inclina il corpo in avanti, avvicinandosi ad un modulo compositivo non estraneo alla scultura meridionale dello stesso periodo.

Sempre nello stesso momento in cui veniva istituita la devozione a Sassari anche ad Iglesias si volle la celebrazione della processione dei Misteri della Passione su imitazione di quanto avveniva già a Cagliari. Tutt'oggi nella chiesa di S. Michele si conservano ancora due sculture che presentano i medesimi caratteri, residui di un antico gruppo di sculture di Misteri (non quello originario) che l'Arciconfraternita del Santo Monte di Pietà, sorta alla fine del XVI secolo ed elevata ad Arciconfraternita nel 1616, doveva possedere già nel 1684, anno in cui si è certi della celebrazione del rito ad Iglesias[910] (scheda II). L'impostazione allungata delle due sculture, prive di evidenti torsioni, è statica e mostra evidenti incertezze anatomiche, soprattutto nella figura del *Cristo alla colonna*. La tipologia delle figure, soprattutto quella dell'*Ecce Homo* rimanda ad un modulo compositivo utilizzato sin dal principio del XVII secolo fino allla fine del XVIII secolo, ad esempio da Giuseppe Antonio Lonis nelle sue sculture della Passione, sia per l'oratorio del Santo Cristo (1758), sia per quelle di S. Michele (ultimi anni del XVIII

[909] E. COSTA, *Sassari*…, cit., Vol. III, pp. 1415-1421.

[910] Il più antico documento che attesta l'esistenza della processione dei *Misteri* nella città di Iglesias è datato 1684. Conservato nell'archivio storico dell'Arciconfraternita del Monte di Pietà illustra l'itinerario che la processione dei *Misteri* doveva seguire il Martedì Santo, iniziando due ore dopo mezzogiorno. Un'altra notizia sul gruppo di sculture si ha nel manoscritto del canonico Ignazio Delamatta, *Memoria para lo futuro* compilato nel 1743. Qui il religioso e confratello del Santo Monte annottò le varie celebrazioni che si facevano ad Iglesias durate la Settimana Santa, e menziona già l'esistenza di sei statue del gruppo dei *Misteri*, più la Vergine Addolorata. L. MELONI, *Guida all'Archivio storico dell'Arciconfraternita*, in *Settimana Santa Iglesiente*, Iglesias 2010, pp. 87-90.

secolo) che a lui vengono attribuite. Le gambe, poste sullo stesso piano, accennano ad una lieve flessione, ma nulla vi è di quel dinamismo della scultura del Lonis. Qui siamo davanti, piuttosto, ad un artista locale, forse influenzato da modelli iberici o meglio provenienti da Napoli, o dalle stesse opere del Lonis, del terzo o quarto decennio della seconda metà del XVIII secolo.

Lo sviluppo di questa forma di devozione nel '600 isolano è testimoniato anche ad Alghero dalla fondazione, nella seconda metà del XVII secolo, della processione dei Misteri, gestita dalla locale confraternita dell'Orazione e della Morte. Appoggiandosi alla spiritualità dei frati Cappuccini si volle l'istituzione della pia pratica della *Via Crucis*, connessa con la visita alle chiese portando in processione i simulacri dei Misteri della Passione[911]. Tutt'oggi ad Alghero la processione dei Misteri è uno dei momenti più importanti della Settimana Santa, anche se il gruppo di sculture non è quello originale, ma composto da opere recenti (XX seolo). È probabile che l'*Ecce Homo* della chiesa di S. Francesco di Alghero sia l'unico superstite del gruppo antico, di probabile provenienza iberica, posto in correlazione con la produzione castigliana[912] (da non escludere quella catalana, legata maggiormente ad Alghero[913]) della prima metà del XVII secolo, per la resa del doloroso corpo martoriato dalla flagellazione. Lo stesso abbandono del corpo in avanti si ritrova nel *Cristo alla colonna* (1618 c.) di Vespasiano Genuino della Chiesa del Carmine di Lecce. Ne riprende l'interpretazione intensamente drammatica con un'attenzione più marcata per la descrizione dell'anatomia, che nel Cristo algherese è solamente abbozzata. Quest'interpretazione iconografica ebbe ampio successo, e lo stesso Genuino la ripeté in numerose altre statue come in quella del *Cristo alla colonna* della chiesa di S. Rocco a Gagliano del Capo (Le). Datato ai primi vent'anni del '600, fa parte insieme alle statue del *Crocifisso* e dell'*Ecce Homo*, eseguite dallo stesso Vespasiano Genuino, di un originale gruppo di *Misteri*, di cui rimangono solo queste tre sculture[914].

Ad Orosei la locale confraternita della Santa Croce, ogni venerdì di Quaresima, era solita durante la processione della *Via Crucis*, portare una sola statua dei Misteri della Passione (scheda V); l'intero gruppo si portava in solenne processione il Martedì Santo, come si

---

[911] A. SERRA, *Appunti sulle confraternite devozionali di Alghero nel XVII e nel XVIII secolo*, in *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna, XIV-XIX secolo* (a cura di A. MATTONE), Cagliari, 2000, p. 213. Anche a Bosa tutt'oggi viene ufficiata la processione dei Misteri della Passione, durante la Settimana Santa, portanto una serie di simulacri che non sono stati inseriti in questo studio perché, nonostante siano opere originarie presumibilmente del XVII secolo, sono state completamente stravolte e interpolate in epoca recente, impedendone una corretta lettura.

[912] R. SFOGLIANO, *Esempi significativi di scultura lignea* …, cit., p. 338.

[913] M. G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 184-185.

[914] R. CASCIARO, *Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre*, e B. MINERVA, scheda n° 17, P. LEONE DE CASTRIS, scheda n° 19, in *Sculture di età barocca tra Terra* …, cit., pp. 52-53; pp. 194-195; pp. 198-201.

desume da una relazione del 1777[915]. Si può quindi datare alla metà del XVIII secolo l'esecuzione delle immagini dei cinque *Misteri* tutt'oggi custodite nella sagrestia dell'oratorio della Santa Croce, ancora inedite agli studi. Le sculture di formato terzino mostrano nel *Cristo alla colonna* e nell'*Ecce Homo*, affinità con la scultura napoletana della metà del '700. Soprattutto la figura *dell'Ecce Homo* (o *Cristo deriso*), dal mosso manto rosso, nella postura che seduto riprende un'iconografia desunta anche dai vangeli apocrifi[916], presente nei territori del meridione d'Italia e della Spagna. La presenza di opere d'importazione napoletana nel territorio isolano dovette offrire spunti importati agli scultori isolani se gli stessi caratteri del *Cristo alla colonna* di Orosei si possono ritrovare, seppur semplificati, nella figura del *Cristo alla colonna* di Busachi (scheda III). Nella chiesa parrocchiale di S. Antonio da Padova si conservano due sculture, il *Cristo alla colonna* e l'*Ecce Homo*, residui di un più consistente gruppo di Misteri, che proprio nella figura del *Cristo flagellato* si accosta alla scultura di Orosei, sia nella postura del corpo, sia nella descrizione delle pieghe del perizoma, e ancor di più nella ricerca dell'anonimo scultore di Busachi di riprodurre la massa morbida e fluente dei capelli, tutto in una dimensione semplificata. A questa bottega locale, attiva presumibilmente nella zona centrale della Sardegna nella metà del XVIII secolo, possono ricondursi anche le immagini del gruppo dei *Misteri* di Oristano, conservati nella chiesa di S. Martino (scheda IV). Nonostante siano pesantemente ridipinte le due figure del *Cristo alla colonna* e dell'*Ecce Homo*, ripropongono in maniera vistosa i caratteri delle sculture di Busachi: identica e la disposizione delle pieghe del perizoma, e la descrizione semplificata dell'anatomia; come identica è la resa sommaria del rosso manto che copre le spalle dell'*Ecce Homo*. Interessanti, seppur come già detto, pesantemente alterate da ridipinture moderne le sculture del gruppo di Oristano presentano le figure interamente scolpite e policromate; prassi non comune anzi un'eccezione in questa serie d'immagini isolane, dove si era soliti realizzare immagini a manichino. Serie d'immagini analoghe a queste dovevano essere ampiamente diffuse dell'isola, di cui forse ne sono una

---

[915] «*El martes santos el Oratorio suele sacar los misterios en procession al que acuden los otros dos Oratorios de Rosario y Animas del Purgatorio sin stipendio cuya procession ve por la Villa, y por las Iglesias por cuyos platicas se gasta el Oratorio diez libras de pescado à cada platicante* […]. *Todos lo viernes de quaresma à la tarde antes del sermon que se haze en la parroquia sale la confradia por la Villa haziendo la Via Crucis, con su Misterio de bulto*». M. CARTA, *Nell'anno del Signore 1777: risposte dei parroci della Diocesi di Galtellì al questionario di Francesco Maria Corongiu, Vicario Generale Capitolare, sede vacante del'Arcivescovo di Cagliari e unioni*, Orosei 1995, p. 306.

[916] Vangelo di Pietro «III. 6. *Quelli, preso il signore, lo spingevano correndo e dicendo: "Trasciniamo il Figlio di Dio, ora che finalmente è caduto nelle nostre mani". Lo rivestirono di manto purpureo e lo fecero sedere su un seggio da tribunale, dicendo: "Giudica con giustizia, o re d'Israele!". Uno di Loro recò una corona di spine e la pose in testa al Signore. Altri presenti, gli sputavan negli occhi, mentre pungevan con una canna. Alcuni lo flagellavan dicendo: "Con questo onore noi vogliamo onorare il Figlio di Dio*». In: M. ERBETTA (a cura di), *Gli Apocrifi del Nuovo testamento. Vangeli*, Vol. I\2, Torino 1981, p. 141.

testimonianza le isolate figure del Cristo alla colonna o dell'*Ecce Homo* presenti in molti centri isolanti.

Alcune sculture attribuite alla bottega del Lonis, sia a Sinnai nella parrocchiale di S. Barbara (*Cristo alla colonna*) e a Pirri [Fig.360], nella parrocchiale di S. Pietro (*Ecce Homo*) o, seppur notevolmente modificato, l'*Ecce Homo* della parrocchiale di Quartucciu[917], potrebbero rifarsi a gruppi di scultore più ampi. Allo stesso Lonis, o alla sua bottega, devono essere ricondotte le figure dei *Misteri* (scheda VIII) conservati nella chiesa di S. Pietro a Santu Lussurgiu. Difficile poterne leggere la qualità, essendo in condizioni di precario stato di conservazione, manifestano però i caratteri stilistici affini all'arte del Lonis, come già la Scano ebbe a sottolineare[918]. Sarebbero l'unico gruppo del Lonis che presenta tutte e cinque le figure interamente scolpite e policromate. Nella figura dell'*Ecce Homo* (quella meno compromessa) si ritrovano gli stessi caratteri delle altre sculture del Lonis sulla Passione, soprattutto nella fisionomia del viso, nella descrizione della fluente barba e dei capelli (identici anche negli altri volti del gruppo), ma anche nella descrizione delle pieghe del perizoma con un identico nodo centrale, presente nelle diverse figure cagliaritane della chiesa di S. Michele e dell'oratorio del Santo Cristo. È in quest'oratorio cagliaritano che si conserva l'unico gruppo di sculture dei *Misteri* (scheda IV) del Lonis precisamente documentate grazie all'atto di committenza del 1758 con il quale i responsabili dell'Arciconfraternita del Santo Cristo chiesero allo scultore di eseguire le diverse immagini della Passione. I committenti chiarirono come sarebbero dovute essere queste sculture, limitando le possibilità creative dello scultore. Ne definiscono le misure, la tipologia (quelle interamente scolpite e quelle da realizzare a manichino) e i caratteri somatici dei volti. Inoltre venne specificato anche l'uso che si sarebbe fatto delle sculture, da utilizzare nelle processioni della *Via Crucis* che si sarebbero svolte ogni venerdì di Quaresima sotto la guida dei Francescani Osservanti del convento di Gesù e Maria. È in base a questo gruppo di sculture che siamo in grado di fissare i caratteri stilistici della scultura del Lonis nella precisa resa fisiognomica del viso, nel modo di suggerire le folte chiome e le barbe, nonché il modo standardizzato nell'esecuzione delle pieghe del perizoma. Per questi caratteri si attribuiscono a lui, come detto, il gruppo della chiesa di S. Michele e quello della parrocchiale di Santu Lussurgiu, dove in un altare laterale si conserva una statua lignea della *Pietà* [Fig.363] che nella figura del Cristo poggiato sulle gambe della Vergine mostra di discendere dalla scultura del Lonis, nel viso e nella plastica del panneggio del

[917] G. GUARINO, *Un itinerario tra le opere d'arte*, in *Quartucciu e il suo patrimonio culturale* (a cura di P. CORONA), Oristano 1997, pp. 169-182.
[918] M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., pp. 305-326.

perizoma, anche se mostra, soprattutto nell'intaglio della Vergine una diversa qualità, evidenziando un intervento della bottega.

Queste opere, destinate alla devozioni dei fedeli nei giorni della Settimana Santa, nell'inteso *pathos* espressivo, che si ritrova in diverse altre sculture isolane che ripetono moduli cari alla statuaria del seicento come l'*Ecce Homo* della chiesa di S. Rosalia a Cagliari e quello, sicuramente del XIX secolo che riprende le opere del Lonis della parrocchiale di S. Ambrogio a Monserrato. Ancora, nello stesso oratorio cagliaritano del Santo Cristo è presente un espressivo *Cristo prigioniero* [Figg.361-362], interamente scolpito, che seppur richiamando la scultura del Lonis presenta una superiore cura nell'intaglio, e nell'attenzione della resa espressiva del volto. Già lo Spano, che lo descrive nella sua *Guida* (1861)[919], affermava come esso fosse un'opera d'importazione napoletana richiesta in sostituzione dell'originale *Cristo prigioniero* eseguito dal Lonis che andò bruciato per l'incuria di un fedele. L'affermazione non risulta veritiera, essendo tutt'oggi presente ancora l'immagine del *Cristo prigioniero*, su struttura a manichino, coerente con l'intero gruppo di sculture, a cui si aggiunse quest'ulteriore immagine del Cristo che per l'intensità espressiva e la qualità dell'intaglio può ben considerarsi una delle opere più interessanti attribuite al Lonis.

La presenza di questi gruppi è deducibile, anche se non più esistenti, anche dalle fonti archivistiche, come si desume dall'inventario dell'Arciconfraternita del SS. Crocifisso, dell'Orazione e della morte di Cagliari, iniziato a compilare per la prima volta nel 1759. In esso si legge come la confraternita possedesse, tra le varie *ropas*, una «*tunica de carmesi morado, que sierve por el Ecce Homo*», e come nel 1817 fossero citate sei statue dei misteri: *Gesù Nazareno*, *Ecce Homo*, *Gesù nell'orto*, *Gesù alla colonna*, *Gesù con la croce sulle spalle* e il *Cristo morto*. In quel primo anno del 1759 vengono inoltre menzionate «*dos bandera de los Misterios de la Passion de Christo de tela negra*», inoltre «*quatro cortinas grandes; y dos pequeñas de estofa de Piemonte de fondo colorado, y flores blancos con una randita de plata falsa, que sierve por la litera, que se lleva en procession el Viernes Santo a noche*»[920]. Oggi non sono più esistenti le grandi bandiere con i simboli dela Passione, come non si conserva più la ricca tappezzeria che doveva ornare la lettiga del Cristo deposto, che anche l'Arciconfraternita del S. Sepolcro portava in solenne processione per le strade di Cagliari la sera del Venerdì Santo.

---

[919] G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 285.

[920] ASPSE, Fondo Archivio dell'Arciconfraternita del SS.mo Crocifisso, dell'Orazione e della morte, *Inventario de la plata, ropas y demas alaxas que estan a cargo de la obreria mayor de la Iglesia del Santo Sepulcro della Illustre Archiconfradia, y venerable compañia del SS. Crucifixo e la Oracion, alias de la Muerte, hecho por el notario Bartholome Bausa. Secretario de la Mesma 1759*.





Fig. 360 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Pirri.



Fig. 361 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Cristo prigioniero*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio del S. Cristo, Cagliari.





Fig. 362 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Cristo prigioniero*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio del S. Cristo, Cagliari.







Fig. 363 Ambito di Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Pietà*, legno intagliato e policromato, seconda meà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Santu Lussurgiu.

VIII.2. *I Misteri: le opere*

I. CHIESA DELLA SANTA FAMIGLIA, CONVENTO DELLE MONACHE CAPPUCCINE, SASSARI.

Gruppo di sei sculture dei Misteri della Passione (*Cristo nell'Orto degli Ulivi*, *Cristo prigioniero*, *Cristo flagellato*, *Ecce Homo*, *Cristo che porta la croce*, *Crocifisso* più l'immagine a manichino dell'*Addolorata*) interamente scolpite e policromate (tranne l'*Addolorata*), seconda metà del XVII secolo. Il gruppo si presenta ridipinto e modificato ai primi del '900 con l'inserimento di alcune figure e la sostituzione completa di altre (*Cristo prigioniero*).

All'interno del complesso monastico delle Monache Cappuccine di Sassari, la cui chiesa fu solennemente consacrata alla Sacra Famiglia nel 1692[921], si conserva un gruppo eterogeneo di sculture dei diversi Misteri della Passione. Le sculture, che tutt'oggi vengono portate in processione per le vie cittadine il pomeriggio del Martedì Santo, sono ciò che rimane dell'originario gruppo di opere eseguite alla fine del XVII secolo, per poter essere utilizzate nelle pratiche devote della Congregazione dei Misteri, sotto la guida dei Gesuiti della chiesa di Gesù e Maria, grazie al lascito della nobildonna Maddalena Salvagnolo del 22 settembre 1685. A seguito della cacciata dei padri da Sassari nel 1848 le sculture dei *Misteri* rimasero come proprietà della parrocchia di S. Caterina (che sostituì l'antico titolo di Gesù e Maria), e i riti quaresimali continuarono su iniziativa dell'ex Congregazione dei Misteri fino agli inizi del XX secolo, quando sorsero alcune diatribe tra i congreganti e il parroco di S. Caterina. Per risolvere la situazione i primi decisero di realizzare delle nuove sculture, di loro proprietà, da portare in processione nel 1901. Il gruppo di sculture che oggi si conserva dalle Cappuccine è costituito sia da immagini del gruppo originario del XVII secolo, sia alcune del XX secolo. Recentemente sono state restaurate le figure del *Cristo alla colonna* [Fig.I.2] e dell'*Ecce Homo* [Fig.I.3) che hanno riportato le immagini, liberandole da pensanti ridipinture, ad una policromia originaria permettendo una più precisa lettura delle opere. Le sculture rimandano alla produzione d'immagini devozionali sulla Passione diffuse in tutto il bacino del Mediterraneo del XVII-XVIII secolo[922]. La figura del *Cristo alla*

[921] M. PORCU GAIAS, *Sassari*…., cit., pp. 272-274.
[922] Gruppi più o meno completi di singole figure del Cristo nei diversi momenti della Passione si trovano in diverse zone del bacino del Mediterraneo cattolico. Nel sud d'Italia, oltre che in Sardegna, si conservano un pò ovunque. Degno di nota è il gruppo custodito presso la chiesa dell'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini a Napoli, attribuito a Giovan Battista della Monica (P. L. DE CASTRIS, *Sculture in legno del primo Seicento*…, cit., pp. 36-37). In Puglia i diversi gruppi di Molfetta, Ruvo, della bottega di Filippo Altieri, o

colonna, dalle braccia legate dietro le spalle, richiama sculture diffuse nel territorio del Meridione d'Italia (Vespasiano Genuino, *Cristo alla colonna*, 1618 c., chiesa del Carmine, Lecce; *Cristo alla colonna*, attribuito alla bottega di Filippo Altieri, Ruvo-Bari; Gaetano Frisardo, *Ecce Homo*, 1714, chiesa di S. Domenico, Bari; Giacomo Colombo, *Cristo alla colonna*, chiesa del Crocifisso, Lagonegro [Fig.I.6]). È stato inoltre ipotizzata una possibile provenienza genovese delle sculture[923], che si può riscontrare a mio avviso in quella sorta di naturalismo nella descrizione delle rocce su cui si inginocchia il *Cristo nell'Orazione nell'orto degli Ulivi* [Fig.I.1], o come per il *Cristo che porta la Croce* (Fig.4); (seppur entrambi ridipinti e interpolati), presente nella scultura genovese di età barocca. Infatti, non è da sottovalutare l'importanza della scultura genovese del XVII e del XVIII secolo non solo per la Sardegna[924], ma per l'intero bacino del Mediterraneo, anche in zone di grande tradizione scultorea come nella città spagnola di Cadice (soprattutto per il XVIII secolo)[925]. Un esempio rilevante è il gruppo dei *Misteri dolorosi* del Museo della città di Cadice [Fig.I.8]. All'interno di una grande struttura lignea, che descrive in mondo naturale le rocce del Calvario, si dispongono, quasi in un piccolo presepe, le immagini scolpite e policromate dei misteri della Passione, dominate dalla grande figura della Vergine Addolorata. L'opera, custodita precedentemente nella chiesa dei Cappuccini di Cadice, è stata attribuita per via stilistica allo scultore genovese Francesco Galleano (1713-1753)[926], che trasferendosi da Genova in Spagna portò con sé la tradizione scultore ereditata dagli insegnamenti del grande Anton Maria Maragliano (1664-1739)[927]. La stessa descrizione naturalistica si ritrova nella piccola *Deposizione* del convento del S. Sepolcro di Cagliari [Fig.I.9], quasi una miniatura dei grandi gruppi

---

quelli di Bitonto di Gaetano Frisardo, nella chiesa di Domenico (I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura*…, cit., pp. 150-157). In Sicilia sono rinomate le sculture del gruppo dei *Misteri* di Trapani (XVIII secolo), anche se più vicine ai *pasos* iberici che ai gruppi isolani perché formati da più personaggi realizzati con una particolare tecnica esecutiva. Infatti i diversi personaggi non sono completamente intagliati, ma su una struttura a manichino s'innestano viso, mani e piedi intagliati e policromati, mentre le vesti sono realizzate con stoffa, gesso e colla dipinti (G. CAMMARERI, *I Misteri nella sacra rapresentazione del Venerdì Santo a Trapani*, Trapani 1998). Nel nord d'Italia sopravvive la tradizione dei gruppi lignei nella "Processione delle macchine" di Vercelli, in cui vengono portati in processione gruppi e singole sculture della Passione realizzate tra il XVII e il XVIII secolo. Ancora in Liguria, nella tradizione delle casacce, e qui cito l'imponente processione del Venerdì Santo di Savona (che si celebra ogni due anni), con diversi gruppi statuari, alcuni recenti, altri del XVII secolo (il *Cristo porta croce*, attribuito a scuola napeletana) e del XVIII secolo. Rinomato è il gruppo dell'*Incoranazione di spine,* attribuito ad Anton Maria Maragliano e realizzato nel 1710, e gli imponenti gruppi dello scultore genovese Filippo Martinengo (1750-1800). Oltre che i gruppi processionali diffusi in tutta la Spagna, vanno citate anche le sculture del gruppo dei Misteri della processione del Venerdì Santo a La Valletta, nell'isola di Malta.

[923] P. M. GAIAS, *Imago Christi*…, cit., [s.p.].

[924] In particolare per l'ambito della Sardegna settentrionale si veda: W. PARIS, *Testimonianze dell'arte ligure o d'influsso genovese nella Sardegna settentrionale*, in *Genova in Sardegna. Studi sui genovesi in Sardegna fra Medioevo ed età Contemporanea* (a cura di A. SAIU DEIDDA), Cagliari 2000, pp. 185-198.

[925] C. ARANDA LINARES, E. HORMINGO SANCHEZ, J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento: opere e documenti*, Genova 1993.

[926] J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Escultura genovesa: artífices del Setecientos en Cádiz*, Cadice 2006, p. 239.

[927] S. SANGUINETI, *Scultura genovese in legno policromo*…, cit., pp. 224-227.

processionali diffusi nel territorio ligure tra il XVII e il XVIII secolo. Queste opere di piccolo formato dovevano essere destinate alla devozione privata, soprattutto in ambienti conventuali, da cui proviene anche il piccolo gruppo con la scena della *Deposizione* del convento Cappuccino della SS.ma Concezione di Oristano[928] [Fig.I.10], ascrivibile, a mio avviso, ad ambito genovese del XVIII secolo con evidenti rimandi compositivi e stilistici al gruppo della *Deposizione* del convento dei Cappuccini di Volteggio [Fig.I.11], opera dell'ambito di Anton Maria Maragliano. Nel gruppo sassarese, appartengono al '900, seppur eseguiti su imitazione delle opere del XVII secolo, il *Cristo prigioniero* (in cartapesta) e la *Veronica* del *Cristo che porta la croce*, mentre sempre del XVII secolo sono il *Crocifisso* [Fig.I.5] e l'*Addolorata*, che secondo il Costa furono aggiunte alle altre figure dei *Misteri* come dono dalla nobile Maddalena Salvagnolo nel 1685, colei che volle appunto l'istituzione della devozione ai Misteri a Sassari.



Bibliografia:

E. COSTA, *Sassari*, Vol. III, Sassari 1992, pp. 1415-1421.

M. P. GAIAS (a cura di), *Imago Christi. Raffigurazioni del Cristo e arredi liturgici nell'arcidiocesi turritana*, Sassari 2007; A. SARI, *Arcidiocesi di Sassari*. Tomo I, *Chiese e arte sacra in Sardegna*, Sestu 2003, pp. 105-110.

Fig. I.1 *Cristo nell'orto degli Ulivi*, legno intagliato e policromato (ridipinto), fine del XVII secolo, Chiesa della Sacra Famiglia (Cappuccine), Sassari.

[928] Il Pillittu lo inserisce nell'ambito della scultura napoletana del XVIII secolo. A. PILLITTU, *La chiesa nell'Arcidiocesi di Oristano*…, cit., p. 222.



Fig. I.2 *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, fine del XVII secolo, chiesa della Sacra Famiglia, (Cappuccine), Sassari.







Fig. I.3 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, fine del XVII secolo, chiesa della Sacra Famiglia (Cappuccine), Sassari.





Fig. I.4 *Cristo porta croce*, legno intagliato e policromato (ridipinto), fine del XVII secolo. La *Veronica* è un'aggiunta del XX secolo, chiesa della Sacra Famiglia (Cappuccine), Sassari.



Fig. I.5 *Cristo in croce*, legno intagliato e policromato, fine del XVII secolo, chiesa della Sacra Famiglia (Cappuccine), Sassari



Fig. I.6 Giacomo Colombo, *Cristo alla colonna*, chiesa del Crocifisso, Lagonegro.



Fig. I.7 *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, chiesa della Santa Famiglia (Cappuccine) Sassari.



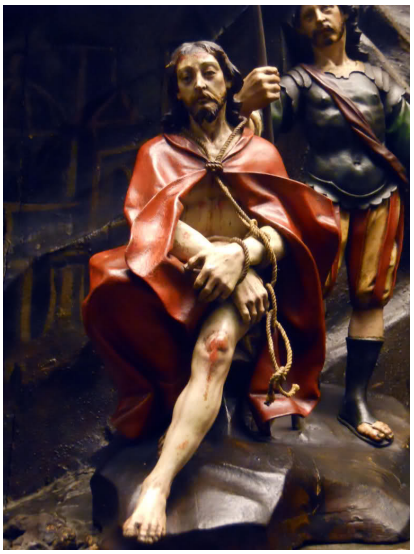


Fig. I.8 Francesco Galleano (attr.), *Misteri dolorosi*, secondo quarto del XVIII secolo, Museo, Cadice.



Fig. I.9 *Deposizione*, legno intagliato e policromato all'interno di una piccola edicola lignea, XVIII secolo, convento del S. Sepolcro, Cagliari.



Fig. I.10 *Deposizione*, legno intagliato e policromato, XVIII secolo, convento dei Cappuccini (Immacolata), Oristano.



Fig. I.11 Ambito di Anton Maria Maragliano, *Deposizione*, Convento dei Cappuccini, Volteggio.

II. CHIESA DI S. MICHELE ARCANGELO, ARCICONFRATERNITA DEL SANTO MONTE DI PIETÀ, IGLESIAS.

Immagini scolpite dell'*Ecce Homo* e del *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, databili al terzo o quarto decennio della seconda metà del XVIII secolo.

La scultura dell'*Ecce Homo* [Fig.II.1], insieme a quella del *Cristo alla colonna* [Fig.II.2], sono gli unici elementi residui di un gruppo di *Misteri* dell'Arciconfraternita della Pietà di Iglesias, di cui si conserva inoltre la figura del *Cristo in preghiera nell'orto degli Ulivi* (su struttura a manichino), non restaurato e in modeste condizioni di conservazione. A queste si aggiunge un mal dirotto *Cristo che cade sotto la croce*, non ritenuto parte del gruppo ma proveniente dalla chiesa di S. Marcello della stessa cittadina (R. Poletti 2011, p. 115)

L'attestazione dell'esistenza della processione dei *Misteri* nella città di Iglesias nel 1684 è supportata da alcuni riferimenti documentari, attraverso i quali veniamo a sapere che la processione ebbe origine su imitazione di quanto già avveniva a Cagliari alla metà del XVII secolo. Questo farebbe supporre che già in quel momento l'associazione del Santo Monte di Pietà si fosse dotata di un gruppo di sculture da utilizzare per il rito. La mancanza di dati archivistici certi non mi permette di affermare che queste due sculture possano essere le uniche sopravvissute del gruppo originario. Stilisticamente non fanno che ripetere un modulo (stanti, frontali, leggera flessione in una gamba, l'altra tesa a reggere il corpo, volto estatico) che si ritrova nella statuaria lignea napoletana e iberica dalla fine del XVII secolo siano a tutto il XVIII secolo, come ad esempio nelle figure dello scultore Giuseppe Antonio Lonis (1720-1805)[929]. Avanzerei con riserva una datazione per il terzo o quarto decennio della seconda metà del XVIII secolo, quali opere di uno scultore locale che conosceva certamente modelli di provenienza iberica ma soprattutto napoletana e locale (soprattutto le opere del Lonis). La figura dell'*Ecce Homo*, dall'elegante postura, presenta il corpo esile e un viso dalla folta chioma e barba che incorniciano un volto carico di *pathos*, con gli occhi vitrei volti verso il cielo. Il grande manto rosso, annodato sulla spalla destra si assottiglia verso il basso, concedendo slancio alla figura. A differenza il *Cristo alla colonna* presenta incertezze nell'esecuzione dell'anatomia del corpo, dalle gambe troppo corte rispetto al busto e nelle esili braccia legate alla colonna, che denunciano la difficoltà dello scultore di rendere in maniera corretta le diverse proporzioni anatomiche.

[929] M G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., pp. 305-326.

Bibliografia: L. MELONI, *Guida all'Archivio storico dell'Arciconfraternita*, in *Settimana Santa Iglesiente*, Iglesias 2010, pp. 87-90; R. POLETTI, *La chiesa di San Michele, l'Arciconfraternita del Santo Monte e i riti della Settimana Santa ad Iglesias tra storia, arte e devozione*, Iglesias 2011, pp. 111-116.



Fig.II.1 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, terzo o quarto decennio della seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Michele, Iglesias.





Fig.II.2 *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, terzo o quarto decennio della seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Michele, Iglesias.



III. CHIESA DI S. ANTONIO DI PADOVA, BUSACHI.

Immagini del *Cristo alla colonna* e dell'*Ecce Homo* in legno intagliato e policromato, databili alla seconda metà del XVIII secolo.

All'interno della parrocchiale del paese di Busachi, dedicata a S. Antonio di Padova, si conservano due sculture: un *Cristo alla colonna* [Fig.III.1] e un *Ecce Homo* [Fig.III.2], probabilmente unici simulacri sopravvissuti di un più cospicuo gruppo dei diversi Misteri della Passione. Le due sculture mostrano caratteri stilistici affini a quelle di Orosei, seppur di qualità estetica e formale inferiore. Se si confronta il *Cristo alla colonna* di Orosei [Fig.III.4] con questo di Busachi si notano le affinità, sia nell'identico modo di drappeggiare il perizoma [Figg.III.7-III.8], sia nella postura, ma ancor di più nella resa del volto e nel particolare modo di rendere la folta chioma di capelli che si sviluppano in grosse ciocche volte all'indietro. Questi caratteri si ritrovano in numerose altre sculture del Cristo proprio nella zona dell'Oristanese, quasi fossero state prodotte da una locale bottega che necessariamente ebbe visione di modelli provenienti dal Napoletano, come per le sculture di Orosei, e che ne abbia poi diffuso le proprie opere in modo ripetitivo. A questa bottega locale "arborense" si possono ricondurre il gruppo di *Misteri* della chiesa di S. Martino di Oristano, il *Crocefisso* della deposizione della parrocchiale di Solarussa e quello della Cattedrale di Oristano. I riferimenti con la scultura napoletana si manifestano confrontando ad esempio l'*Ecce Homo* con quello attribuito ad artista napoletano della seconda metà del XVIII secolo della chiesa parrocchiale di Felline (R. POSO, *Simulacri Sacri*…, cit., p. 43) [Fig.III.5].

Bibliografia:
P. OLIVO, *Il recupero della devozione: il restauro di antichi simulacri lignei del barigadu*, Cagliari 2011, pp. 15-16.



Fig.III.1 *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa di S. Antonio di Padova, Busachi.



Fig.III.2 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa di S. Antonio di Padova, Busachi.



Fig.III.3 *Cristo alla colonna* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, chiesa di S. Antonio di Padova, Busachi.



Fig.III.4 (a destra), *Cristo alla colonna* (particolare del volto), legno intagliato e policromato, oratorio della S. Croce, Orosei.

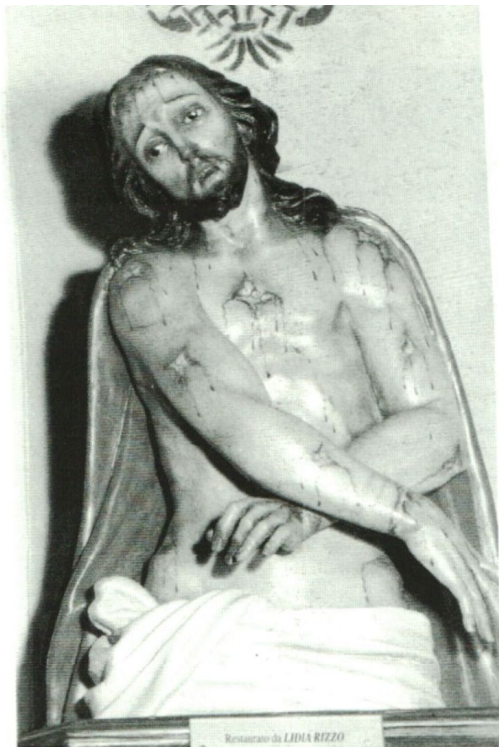


Fig.III.5 *Ecce Homo*, ambito napoletano, seconda metà del XVIII secolo, chiesa parrocchiale di Felline.



Fig.III.6 *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa di S. Antonio di Padova, Busachi.



Fig.III.7 *Cristo alla colonna* (particolare del perizoma), legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



Fig.III.8 *Ecce Homo* (particolare del perizoma), legno intagliato e policromato, metà del XVIII secolo, chiesa di S. Antonio di Padova, Busachi.

IV. CHIESA DI S. MARTINO, CONFRATERNITA DEL ROSARIO E CONFRATERNITA DEL SS.MO NOME DI GESÙ, ORISTANO.

Gruppo completo dei Misteri della Passione con sei statue: *Gesù nell'orto degli Ulivi*, *Gesù prigioniero*, *Gesù alla colonna*, *Ecce Homo*, *Gesù che porta la croce*, *Crocefisso* e *Addolora* interamente scolpite e policromate, metà del XVIII secolo.

Nella gotica chiesa di S. Martino di Oristano le locali confraternite del S. Rosario e del SS.mo Nome di Gesù (fondata nel 1621) custodiscono sei sculture, più l'*Addolorata*, dei diversi momenti della Passione di Cristo. È tra i pochi gruppi completi (insieme a quello di Orosei e a quello di Santu Lussurgiu, in pessimo stato di conservazione) che presenta tutte le sculture interamente scolpite e policromate, anche se alterate da una pesante ridipintura moderna che ne ha modificato completamente la policromia originaria e impedisce una corretta lettura stilistica delle immagini. Come già accennato per quanto riguarda le sculture di Busachi, anche questo gruppo dei *Misteri* presenta il medesimo stile che mi porta a collocare le sculture quali prodotti locali della metà del XVIII secolo, in cui non viene meno l'influsso di opere campane. I riferimenti già fatti per le sculture di Busachi e di Orosei valgono anche per queste immagini destinate ad una devozione popolare che non richiedeva opere di elevata qualità estetico-formale quanto immagini cariche di *pathos* e di espressività che aiutassero la preghiera e la meditazione del popolo fedele nei giorni della Settimana Santa. Così anche la figura dell'*Addolorata*, interamente scolpita e policromata [Fig.IV.5], appartiene alla stessa produzione, con gesti enfatici tipici della scultura tardo-barocca della fine del XVII e del XVIII secolo, non lontana dall'*Addolorata* della chiesa di S. Giovanni a Samatzai [Fig.IV.6].



Fig.IV.1 particolare dell'*Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Martino, Oristano.

Bibliografia:

Inedita.

Sulla chiesa di S. Martino: A. PILLITTU, *Chiese e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Oristano*, Sestu 2003, pp. 201-207.



Fig.IV.2 *Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Martino, Oristano.



Fig.IV.3 *Cristo alla colonna* e *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Martino, Oristano.

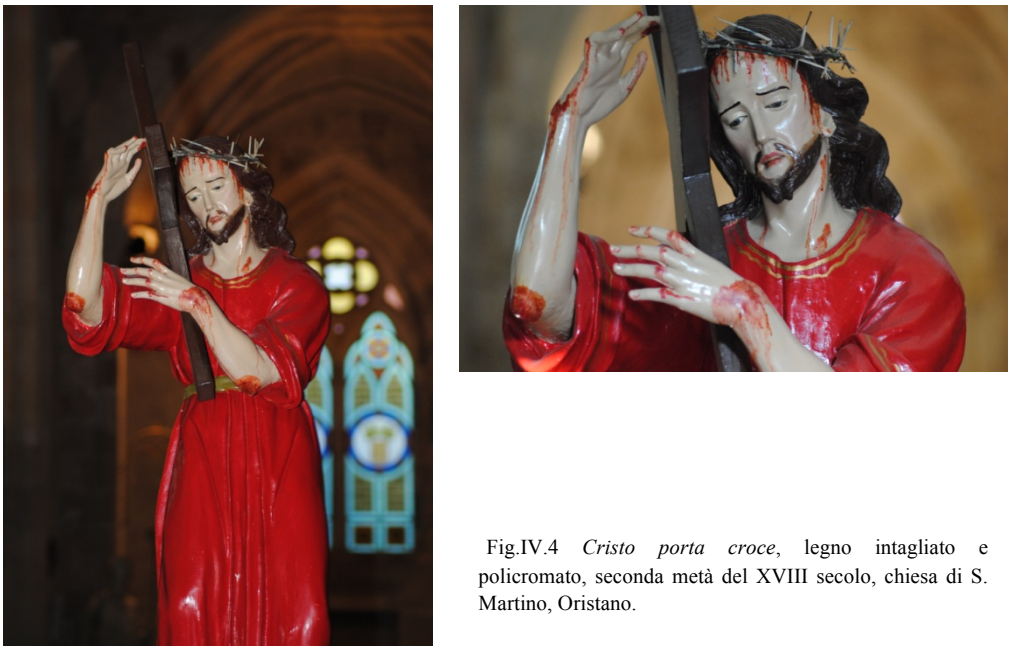


Fig.IV.4 *Cristo porta croce*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Martino, Oristano.



Fig.IV.5 *Addolorata*, legno intagliato e policromato (con pesanti ridipinture), seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Martino, Oristano.



Fig.IV.6 Addolorata, legno intagliato e policromato (con pesanti ridipinture), seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Giovanni Battista, Samatzai.

V. ORATORIO DELLA SANTA CROCE, CONFRATERNITA DELLA SANTA CROCE, OROSEI.

Gruppo completo di cinque statue dei Misteri: *Cristo nell'orto*, *Cristo flagellato*, *Cristo deriso*, *Cristo portacroce*, *Addolorata*, legno intagliato e policromato della seconda metà del XVIII secolo.

Nell'oratorio della Santa Croce, edificato accanto alla bella parrocchiale di S. Giacomo Apostolo ad Orosei, si conserva un gruppo unitario di sculture dei diversi momenti della Passione di Cristo, assieme ad un mezzo busto dell'*Addolorata*, ad un *Cristo della deposizione* e ad un *Cristo risorto*. Le piccole sculture (misurano un metro circa con la base) sono realizzate sia interamente scolpite (*Ecce Homo* e *Cristo deriso*), sia a manichino con solo il viso, le mani e i piedi interamente scolpiti e policromati. La devozione ai diversi Misteri della Passione che si concretizzava nella solenne processione del Martedì Santo è attestata ad Orosei già nel 1777[930], ed è in questa seconda metà del XVIII secolo che può essere ricondotta l'esecuzione delle sculture. In esse, infatti, si manifestano caratteri stilistici della seconda metà del XVIII secolo vicini all'ambito della scultura napoletana, e dell'arte dei presepi partenopei nella cura dei dettagli naturalistici delle piccole figure. Nel *Cristo alla colonna* [Fig.V.2] la piega del perizoma, che si incrocia sul avanti e ricade sul fianco destro, richiama opere dello scultore napoletano Gaetano Patalano, quale il suo *Cristo de las Aguas* di Cadice [Fig.282]. Ancora il paragone potrebbe essere istituito con opere di matrice campana attribuite a Giacomo Colombo (*Crocefisso*, datato 1682, della chiesa di S. Agata di Puglia a Foggia, quello nella chiesa del Carmine a Persice o quello della chiesa di S. Gregorio a Bari, e ancora a Bari quello della Basilica di S. Nicola)[931], come anche di alcune opere napoletane presenti in Sardegna come nel Cristo della *Pietà* della chiesa del Carmine di Oristano [Fig.342] , firmata e datata Paolo Sannolo 1763. Di questo Cristo le sculture di Orosei riprendono l'intaglio della mossa capigliatura che crea nel lato sinistro folte ciocche volte all'indietro, un carattere questo che si ritrova in numerose altre figure del Cristo presenti soprattutto nella zona centrale della Sardegna, vicino ad Oristano, come anche l'analogo modo di rendere la disposizione del panneggio.

A differenza degli altri gruppi dei *Misteri* isolani ad Orosei la figura dell'*Ecce Homo* viene rappresentata piuttosto come un *Cristo deriso* [Fig.V.3]. Il Cristo infatti, viene

[930] M. CARTA, *L'anno del Signore 1777*…, cit., p. 306.
[931] I. DI LIDDO, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo*..., cit., pp.

rappresentato non nella canonica posa in piedi, ma seduto su una pietra squadrata, con lo sguardo verso il basso in segno di mite sopportazione. L'iconografia riprende quanto raccontato dai vangeli canonici con l'aggiunta di un particolare presente nel Vangelo apocrifo di Pietro: prima ancora che Pilato mostrasse alla folla Gesù quale re dei Giudei, i soldati lo fecero sedere su uno scranno (questo particolare è assente nei vangeli canonici) e facendosi burla di lui gli fecero indossare il manto scarlatto, la corona di spine e la canna come scettro, mentre si prostravano in segno di burla. L'immagine è diffusa sia nelle zone del Napoletano come in quelle iberiche, dove la figura del Cristo deriso si confonde con quella del Cristo che attende la crocifissione, conosciuto come *Señor de la Paciencia*. In entrambe le iconografie si sottolinea la mitezza del Signore di fronte all'ignominia dei persecutori sulla scia dei versi del profeta Isaia: *Maltrattato, si lasciò umiliare e non aprì la sua bocca; era come agnello condotto al macello, come pecora muta di fronte ai suoi tosatori, e non aprì la sua bocca* (Is 53, 7). Altri esempi si ritrovano in Spagna come l'*Ecce Homo* della cittadina di Nava del Rey (Ermita de la Vera Cruz) [Fig.V.5] attribuito all'ambito di Francisco Alonso de los Ríos (1640-1650), che dipende a sua volta dall'*Ecce Homo* realizzato da Gregorio Fernandez nel 1620 per il gruppo dell'*Incoronazione di spine* della Cofradia de la Vera Cruz di Valladolid [Fig.V.6].

L'*Addolorata* di Orosei invece riprende la tipica iconografia della *Soledad*, la cui origine come già dimostrato deriva dalla Spagna della prima metà del XVII secolo. Allo stesso autore del gruppo dei Misteri della Passione deve ricondursi il *Cristo Risorto* [Fig.V.9], dai caratteri affini alle immagini della Passione di cui condivide il formato, simile a quello di Irgoli [Fig.V.10], conservato nell'oratorio della S. Croce, da cui formalmente dipende essendo presumibilmente opera di un artista locale che conosceva il *Risorto* di Orosei.

Bibliografia:

Inedita.

Sull'oratorio della santa croce e sulla processione dei Misteri si veda: M. CARTA, *L'anno del Signore 1777*…, cit., p. 306.



Fig.V.1 *Cristo in preghiera*, legno intagliato e policromato (su corpo a manichino), seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



Fig.V.2 *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



Fig.V.3 *Cristo deriso*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



Fig.V.4 *Cristo deriso*, (particolare del perizoma) legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



Fig.V.5 Francisco Alonso de los Rios (attr.), *Ecce Homo*, 1630-40, Nava del Rey, Ermita de la Vera Cruz.



Fig.V.6 Gregorio Fernandez, *Ecce Homo*, 1620, chiesa de la Vera Cruz, Valladolid.



Fig.V.7 *Cristo prigioniero*, legno intagliato e policromato (su corpo a manichino), seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



Fig.V.8 *Cristo porta croce*, legno intagliato e policromato (su corpo a manichino), seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



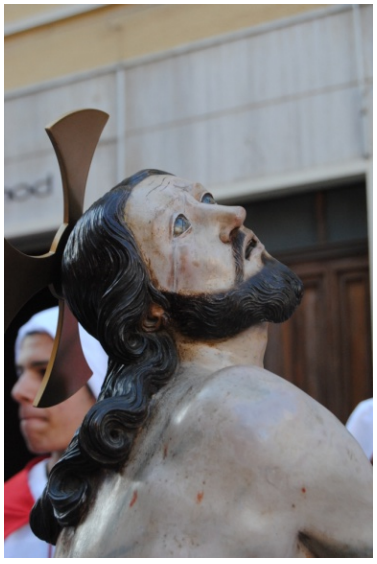
Fig.V.9 *Cristo risorto*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Orosei.



Fig.V.10 *Cristo risorto*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, oratorio della S. Croce, Irgoli.

VI. Oratorio del Santo Cristo, Arciconfraternita del Santo Cristo, Cagliari.

Gruppo di sei statue dei Misteri della Passione, in legno intagliato e policromato, delle quali tre realizzate con struttura a manichino (*Cristo nell'orto degli Ulivi*, *Cristo prigioniero*, *Cristo cade sotto la croce* e *Addolorata*), le altre tre interamente scolpite (*Cristo alla colonna*, *Ecce Homo*, *Crocefisso*). Il gruppo fu commissionato dall'Arciconfraternita del SS. Crocifisso di Cagliari allo scultore Giuseppe Antonio Lonis nel 1758.



Lo scultore Giuseppe Antonio Lonis nacque a Senorbì nel 1720 in una famiglia di operatori nel settore della lavorazione del legno da cui poté ricevere i primi rudimenti nell'arte dello scolpire ma che egli, secondo quanto riferito dal suo concittadino A. Porqueddu (*Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi*, Cagliari 1779), perfezionò a Napoli sotto la guida dello scultore Gennaro Franzese. Qui si trattenne per undici anni in epoca imprecisa, ma da collocarsi prima del 1749.

Nel corso degli ultimi tempi le ricerche archivistiche e gli studi di Maria Grazia Scano Naitza hanno permesso di approfondire la personalità dello sculture e dei suoi rapporti con la scultura napoletana, ridimensionando in maniera critica una produzione scultorea diffusa in tutta l'isola. Tra le opere che esprimono l'abilità tecnica dello scultore vi è sicuramente il gruppo dei *Misteri* della Passione del Santo Cristo, che egli eseguì per l'omonima Arciconfraternita cagliaritana che intendeva con essi dare avvio, per il primo venerdì di Quaresima del 1759, alla pia pratica della *Via Crucis*, sotto la direzione spirituale dei Francescani Osservanti. Il documento chiarisce inoltre come dovevano essere queste sculture: le loro dimensioni (*simulacros serán de sinco palmos de alto cada uno respective, comprendida la peaña*), la tipologia (quali a manichino e quali interamente scolpiti), le caratteristiche dei volti e l'espressività degli affetti (*muy devotos, y con las expreciones, que corresponden á cada uno delos dichos siete Misterios ó passos*

de Passion). Tutto doveva corrispondere alla volontà della committenza che ben sapeva dell'importanza che l'immagine scolpita aveva nella pratica devota dell'associazione. Il documento di committenza ci informa inoltre che oltre alle sculture tutt'oggi conservate nell'oratorio doveva essere eseguita dal Lonis anche la figura (con struttura a manichino) della *Despedida*, ossia il saluto del Cristo alla Madre prima della Passione. Il tema, non presente nei Vangeli canonici ma caro alla devozione medievale, costituiva un momento importante delle sacre rappresentazioni del teatro sacro dei Misteri francesi e trova anche in Sardegna un esempio letterario nella *Passión de Nuestro Señor Iesu Christo* (XVIII secolo) presente all'interno del cosiddetto manoscritto 2 del Convento di S. Chiara ad Oristano. Il testo, destinato alla declamazione e non alla recitazione, poteva essere posto in relazione con l'immagine dei diversi *Misteri* della Passione, come compare nello stesso testo, corredato da semplici illustrazioni relative al *paso*: Maria inginocchiata viene benedetta da Gesù prima di accomiatarsi da lei per subire la Passione[932] [Fig.VI.1]. Oggi si conserva solo l'immagine dell'*Addolorata* su trespolo [Fig.VI.10], che mostra però un diverso intaglio dei piani del volto, rispetto ad esempio all'*Addolorata* del gruppo della chiesa di S. Michele, riferita per via documentaria al Lonis. A questa statua si avvicina molto invece la scultura (sempre a manichino) della *Vergine dell'Incontro* della chiesa di S. Palmerio di Ghilarza [Fig.VI.9]. Dalla scheda di catalogo della Soprintendenza B.A.P.S.A.E di Cagliari e Oristano[933] sappiamo però che fino agli anni sessanta del novecento era custodita nella nicchia centrale del grande retablo maggiore dell'oratorio un'altra statua a manichino dell'*Addolorata*, poi misteriosamente scomparsa, che potrebbe essere quella facente parte del gruppo originario del Lonis.

L'intenso *Cristo alla colonna* [Fig.VI.3], che nella torsione della figura incarna la schiena e sembra quasi fremere sotto i colpi dei flagelli, appartiene ancora pienamente alla cultura barocca, nonostante la sua data d'esecuzione sia oltre la metà del XVIII secolo. Quando nel resto dell'Europa si andava a diffondere già lo spirito neoclassico in Sardegna, come in Spagna (e nei territori legati alla cultura iberica) la scultura devozionale continuava su moduli propri del tardo Seicento, in quella ricerca di *pathos* che come è attestato per i Misteri di Cagliari veniva richiesta da una committenza che ben sapeva come coinvolgere emotivamente il fedele attraverso queste immagini. Non meno devota è l'immagine del *Cristo che cade sotto il peso della croce* [Fig.VI.6] che riprende un'iconografia medievale che aveva fatto delle tre cadute del Signore lungo il Calvario una precisa devozione che continuò nell'epoca moderna e che nel XVII secolo si concretizzò in opere

[932] G. MELE, *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo (Testi liturgici, paraliturgici e musicali in un manoscritto sardo del Settecento)*, Oristano, 1989, pp. 15-34, il testo è da pp. 39-68.
[933] ASC B.A.P.S.A.E CaOr, scheda OA n° 20/00030645.

di grande bellezza come il *Cristo de la Salud* opera di Nicola Fumo (1647-1625), del 1698 (chiesa di S. Gines, Madrid) [Fig.VI.7], o nel *Jesús de las penas* (Hermandad de Las Penas, Chiesa di S. Vicente, Siviglia) [Fig.VI.8], opera della seconda metà del XVII secolo attribuita allo scultore Pedro de Roldán (1624-1699). Sulla base dei caratteri delle sculture cagliaritane del S. Cristo, di cui si ha la certezza documentaria dell'esecuzione da parte del Lonis, per quella ripetitività dei caratteri fisiognomici del viso, dell'intaglio di barba e capelli nonché per la resa identica del perizoma è possibile attribuirgli, come già visto, numerose altre immagini della Passione, tra cui il *Cristo alla colonna* della chiesa di S. Barbara di Sinnai[934], esistente già nel 1762[935], l'*Ecce Homo* della Parrocchiale di Pirri[936], il gruppo di *Misteri* di Santu Lussurgiu, la sola figura del Cristo della *Pietà* della stessa chiesa, e numerose versioni del Cristo risorto diffuse quasi in tutta l'isola.



Fig. VI.1 Illustrazione del momento della *Despedida* nel testo *Passión de Nuestro Señor Iesu Christo* (XVIII secolo), del manoscritto n° 2 del Convento delle Clarisse di Oristano.

[934] M. G. SCANO NAITZA, *Testimonianze dell'arte nell'arredo chiesastico*, in *Sinnai…*, cit., pp. 19-38; M. GRAZIA SCANO NAITZA, F. VIRDIS, *Nuovi documenti per la parrocchiale di Santa Barbara a Sinnai e considerazioni su alcune statue lignee nella Sardegna meridionale*, in «Aristeo. Quaderni del Dipartimento di scienze archeologiche e storico-artistiche», anno I, n° I (2004), pp. 295-310.
[935] L'immagine scolpita dell'*Ecce Homo* è menzionata nell'inventario annesso alla visita pastorale del 1762, pubblicato in: A. PASOLINI, *La statuaria lignea attraverso alcuni recenti interventi di restauro…*, cit., pp. 67-80.
[936] L. SIDDI, *Il simulacro di S. Maria Chiara e l'iconografia mariana nelle opere custodie nel San Pietro di Pirri*, in S. LEDDA (a cura di), *Le genti di Monte Claro. Dal Neolitico al Ventunesimo secolo*, Quartu S. Elena 2010, pp. 153-166; I. FARCI, *La parrocchiale di San Pietro apostolo a Pirri erede del culto di Santa Maria Chiara*, in *Le genti di Monte Claro…*, cit., pp. 135-152.

Bibliografia:

A. PORQUEDDU, *Il tesoro della Sardegna ne' bachi e gelsi*, Cagliari 1779, p. 252; P. TOLA, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Vol. II, Torino 1838, p. 189; R. DELOGU, *In Sardegna*, TCI, Milano 1952, p. 56; M. CABRAS, *Gli oratori del S. Cristo e delle Anime Purganti nel quartiere di Villanova in Cagliari*, Caliari 1966; C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Venezia 1969, p. 33; A. PISEDDU, *Antonio Lonis, scultore del secolo XVIII*, Cagliari 1975; M. G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991, pp. 259-277; A. PISEDDU, *Profilo biografico di Giuseppe Antonio Lonis, scultore del secolo XVIII*, Senorbì 2004; F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis. Vita e opere di uno scultore nella Sardegna del XVIII secolo*, Dolianova 2004; M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte* (a cura di F. ABBATE), Roma 2005, pp. 305-326; M. G. SCANO NAITZA, *Testimonianze dell'arte nell'arredo chiesastico*, in S. LEDDA (a cura di), *Sinnai. Storia, arte, documenti*, Quartu S. Elena 2009, pp. 19-38; F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis: il princiaple scultore sardo del Settecento*, Serramanna 2013. Per le numerose sculture attribuite alla sua bottega presenti soprattutto nella città di Cagliari si veda: G. SPANO, *Guida alla città di Cagliari* (edizione anastatica del 1861), Cagliari 1995.



Fig. VI.2 Giuseppe Antonio Lonis, *Gesù nell'orto degli Ulivi*, legno intagliato e policromato (struttura a manichino), 1758, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.





Fig.VI.3 Giuseppe Antonio Lonis, *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, 1758, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.



Fig. VI.4 Giuseppe Antonio Lonis, *Cristo prigioniero*, legno intagliato e policromato (struttura a manichino), 1758, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.





Fig.VI.5 Giuseppe Antonio Lonis, *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, 1758, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.







Fig. VI.6 Giuseppe Antonio Lonis, *Cristo cade sotto la croce*, legno intagliato e policromato (struttura a manichino), 1758, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.

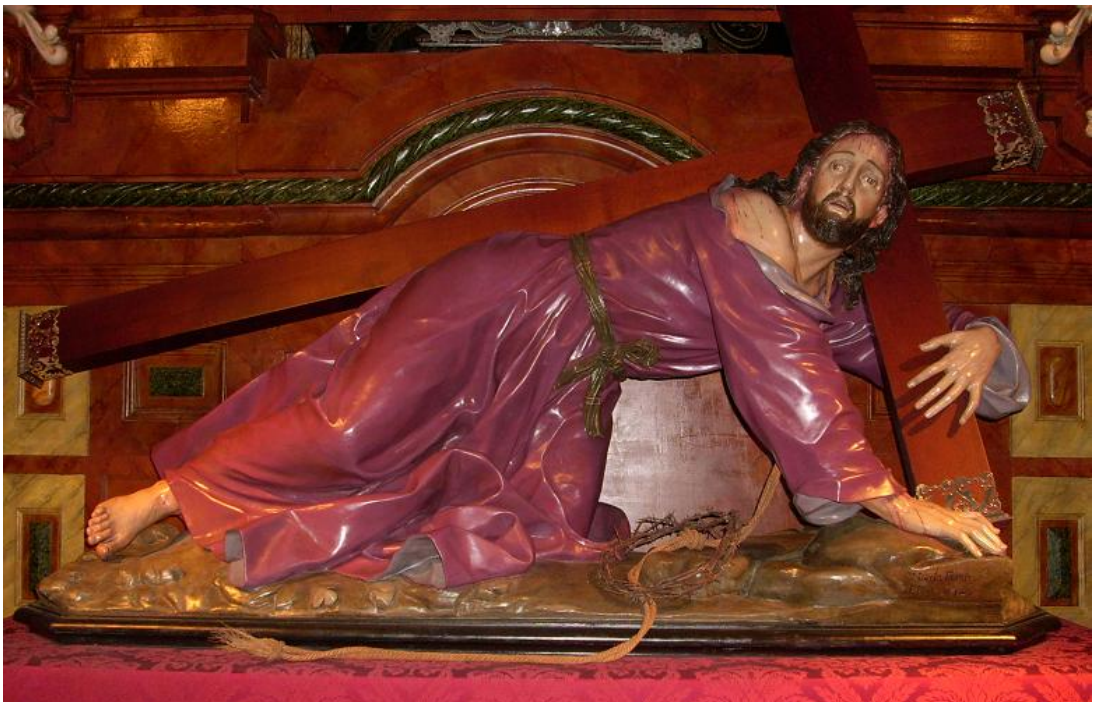


Fig. VI.7 Nicola Fumo, *Cristo de la Salud*, legno intagliato e policromato 1698, chiesa di S. Ginés, Madrid.





Fig. VI.8 Pedro de Roldán (attr.), *Jesús de las Penas*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVII secolo, Hermandad de Las Penas, Chiesa di S. Vicente, Siviglia.



Fig. VI.9 Ambito di Giuseppe Antonio Lonis, *Vergine dell'Incontro*, manichino su trespolo, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Palmerio, Ghilarza.



Fig.VI.10 Ambito di Giuseppe Antonio Lonis (?), *Soledad*, manichino su trespolo, XVIII secolo, oratorio del S. Cristo, Cagliari.



Fig. VI.11 Giuseppe Antonio Lonis, particolare del *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, 1758, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.

VII. CHIESA DI SAN MICHELE, CONGREGAZIONE DELLA NATIVITÀ DELLA VERGINE, DETTA DEGLI ARTISTI, CAGLIARI.

Gruppo di sei statue dei Misteri della Passione di Cristo, tre delle quali realizzate su struttura a manichino (*Orazione nell'Orto degli Ulivi*, *Cristo prigioniero*, *Cristo portacroce*); e altre tre interamente scolpite e policromate (*Flagellazione*, *Ecce Homo*, *Crocefisso*) alle quali va aggiunta la statua a manichino della *Vergine Addolorata*. Le sculture, che presentano i medesimi caratteri stilistici, sono state attribuite alla bottega dello scultore cagliaritano Giuseppe Antonio Lonis (1720-1805). È documentata la paternità solo per due di esse. Il gruppo è databile alla fine del XVIII secolo, presumibilmente dopo il 1795.

Nella sagrestia della barocca chiesa di S. Michele Arcangelo, appartenente all'ordine dei Gesuiti, si conserva un gruppo di statue dei Misteri della Passione, eseguite alla fine del XVIII secolo in sostituzione di un gruppo più antico d'immagini di proprietà della stessa Congregazione della Natività della Vergine, posta sotto la guida dei Gesuiti, che già dal 1650 era solita adoperare le sculture della Passione per le proprie pratiche devozionali in tempo di Quaresima. L'assenza di precisi riferimenti archivistici non ci permette di stabilire con certezza il momento in cui furono realizzate le sculture, se si eccettua quanto è stato recuperato in riferimento alla scultura del *Cristo portacroce* [Fig.VII.6], come donato nel 1799 da un tale Pasquale Boi alla Congregazione, che lo aveva fatto fare dallo scultore Giuseppe Antonio Lonis, e per la *Vergine Addolorata* [Fig. VII.9], che compare in un inventario del 1798 come "nuovamente fatta dal virtuoso sign. Giuseppe Antonio Lonis"[937]. Comunque sia sulla base dei dati stilistici (e dei pochi documentari) che hanno portato a ricondurre l'intero gruppo al Lonis, si deve ipotizzare che le immagini vennero eseguite dopo il 1795, anno in cui la Congregazione, a seguito della soppressione dell'ordine dei Gesuiti (1773) da cui dipendeva, ebbe diversi spostamenti di sede fino a quell'anno, in cui fu definitivamente stabilita presso la chiesa di S. Michele. La datazione alla fine del XVIII secolo inserirebbe queste sculture al termine della carriera artistica del Lonis (il quale morì nel 1805) evidenziando anche le differenze formali con l'altro gruppo del S. Cristo, sua opera certa del 1758. Se infatti, come è stato già evidenziato per le figure del S. Cristo, in particolare per quella del *Cristo flagellato* [Fig.VII.3], emerge nello scultore la ricerca della resa della torsione del corpo in una posa tipica barocca, ora le figure di S. Michele appaiono più esili, prive di quella ricerca di movimento e

[937] M. G. SCANO, *Pittura e scultura*…cit., p. 277.

dinamismo che si manifesta nel gruppo del S. Cristo. La stessa espressività dei volti appare controllata e contenuta, più vicina ad uno stile "neoclassico", il cui influsso dev'essere giunto anche alla bottega del Lonis alla fine del '700. Nonostante questo le sculture conservano ancora quel forte patetismo tipico della scultura devozionale barocca, come nella figura del *Cristo flagellato,* in cui colpisce la resa delle carni della schiena completamente solcate dalle profonde ferite dei flagelli e da copioso sangue. Ancora, si possono osservare nei volti caratteri fisiognomici affini alle sculture del gruppo del S. Cristo, il medesimo modo di trattare l'intaglio della barba e dei capelli, se si fa eccezione proprio per il *Cristo portacroce* che come unicamente documentato del Lonis presenta invece, nella barba, un intaglio dato non solo per singoli colpi di sgorbia ma attraverso una descrizione più accurata di piccole ciocche di peli. Lo Spano riferiva però che il *Cristo portacroce* fosse opera non del Lonis ma del suo allievo Antonio Efisio Castangia[938], a cui rimanda l'intaglio del volto del *Cristo risorto* della parrocchiale di S. Pietro di Pirri [Fig.VII.5], opera documentata al 1794, quindi eseguita nello stesso momento, anche se il documento non ci informa sul nome dello scultore (il Castangia o il Lonis?). La Scano (2005) però è propensa a inserire la scultura del *Cristo porta croce* nelle opere eseguite del Lonis, per il costo elevato che si dovette pagare[939], nonostante questo, a mio avviso, occorre tener presente che il documeto reca la data 1799, quando il Lonis aveva ormai 79 anni, e per questo difficilmente deve aver avuto una parte attiva nella realizzazione dell'opera. Essa piuttosto dev'essere il prodotto del lavoro della sua bottega, in cui lavorava anche il Castangia. È indubbio comunque che il *Risorto* di Pirri appartiene alla scuola del Lonis, alla quale devono essere inseriti anche il *Cristo risorto* della chiesa di S. Lucia di Ozieri e quello della chiesa dell'Immacolata di Ghilarza che discendono da opere certe dello scultore quali il *Risorto* della parrocchiale di Guamaggiore, documento come sua opera certa nel 1779[940].

È da supporre inoltre che nell'intero gruppo abbia avuto un ruolo importante l'apporto dato dagli allievi del Lonis, che riuscirono a copiare i modelli del maestro che si ripetono ad esempio nel *Crocifisso* di S. Michele [Fig.VII.10], identico a quello dell'oratorio del S. Cristo (1758 doc.) [Fig.VII.11]. Il modulo si ripete anche nei Crocifissi di piccole dimensioni, quelli d'altare, sia della parrocchiale di Sinnai, realizzato prima del 1762 (perché presente nell'inventario della visita pastorale di quell'anno)[941], quello della parrocchiale di Nuraminis e quello non troppo piccolo (misura sui 30 cm di altezza, senza

[938] M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., p. 325.
[939] Ibidem, p. 315.
[940] Ibidem, p. 312; F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., p. 99.
[941] A. PASOLINI, *La statuaria lignea di Sinnai*…, cit., pp. 77-80.

la croce) della chiesa di S. Pietro di Suelli [Fig.VII.12]. Anche in queste modeste dimensioni però si manifesta l'accuratezza dello scultore nel rendere i particolari dell'espressione del volto, nella fisionomia canonica delle opere del Lonis e in quella caratteristica ricerca del dato naturale presente in tutta la sua produzione.

Bibliografia:

G. SPANO, *Guida*…, cit., p. 153; A. PISEDDU, *Antonio Lonis, scultore del secolo XVIII*…, cit., ; M. G. SCANO NAITZA, *Pittura e scultura*…, cit., pp. 259-277; F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis. Vita e opere di uno scultore*…, cit., pp. 63-64; M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., pp. 305-326; F. VIRDIS, *Giuseppe Antonio Lonis: il princiaple scultore sardo*…, cit., pp. 43.





Fig. VII.1 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Gesù nell'orto degli Ulivi*, legno intagliato e policromato (su struttura a manichino), fine del XVIII secolo, chiesa di S. Michele, Cagliari.





Fig. VII.2 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Cristo prigioniero*, legno intagliato e policromato (su struttura a manichino), fine del XVIII secolo, chiesa di S. Michele, Cagliari.



Fig.VII.3 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Cristo alla colonna*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Michele, Cagliari.



Fig. VII.4 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Michele, Cagliari.





Fig.VII.5 *Cristo risorto*, legno intagliato e policromato, 1794, chiesa di S. Pietro, Pirri.



Fig. VII.6 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Cristo portacroce*, legno intagliato e policromato (su struttura a manichino), 1799, chiesa di S. Michele, Cagliari.



Fig. VII.8 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Michele, Cagliari.



Fig.VII.9 Giuseppe Antonio Lonis, *Vergine Addolorata*, legno intagliato e policromato (struttura a manichino), 1798, chiesa di S. Michele, Cagliari.



Fig. VII.10 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso* (particolare del volto), chiesa di S. Michele, Cagliari.



Fig.VII.11 Giuseppe Antonio Lonis, *Crocifisso*, 1758, oratorio del Santo Cristo, Cagliari.



Fig. VII.12 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Crocifisso d'altare*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Suelli.

VIII. PARROCCHIA DI S. PIETRO APOSTOLO, SANTU LUSSURGIU.

Gruppo completo dei Misteri della Passione di Cristo: *Cristo nell'orto degli ulivi*, *Cristo prigioniero*, *Cristo alla colonna*, *Ecce Homo*, *Cristo portacroce*, *Crocefisso*, legno intagliato e policromato, fine del XVIII secolo. In pessime condizioni di conservazione.

Nella chiesa parrocchiale di S. Pietro a Santu Lussurgiu, centro in provincia di Oristano, si conservano sei statue dei diversi *Misteri* della Passione, in legno intagliato e policromato. Il pessimo stato di conservazione delle sculture, alloggiate in un locale annesso della parrocchia, non mi permette una precisa lettura delle immagini le quali comunque mostrano caratteri affini alla scultura di Giuseppe Antonio Lonis, già evidenziati dalla Scano (2005)[942], con riferimento al gruppo dei *Misteri* da lui eseguito nel 1758 per l'oratorio del Santo Cristo di Cagliari, e ancor di più al gruppo conservato nella chiesa di S. Michele della fine del XVIII secolo, che a lui si attribuisce. A differenza dei gruppi cagliaritani quello di Santu Lussurgiu sarebbe, fino ad ora, l'unico gruppo di statue della Passione, realizzate dal Lonis, interamente scolpite e policromate. Se si considera l'intaglio del volto della scultura dell'*Ecce Homo* [Fig. VIII.1], il modo in cui è stata resa la barba e i capelli, sono chiari i riferimenti con l'*Ecce Homo* del Santo Cristo di Cagliari [Fig.VIII.2], nonché nella postura del corpo e nell'intaglio del perizoma, con l'analogo nodo centrale che si ritrova anche in altre sculture del Lonis, soprattutto nei Crocifissi della deposizione (Segariu, Guasila, Simala) [Figg.VIII.3-VIII.4]. I volti, simili in tutte le sculture, ripetono un modello elaborato dal Lonis che si ritrova ad esempio nel *Cristo alla colonna* della chiesa di S. Barbara di Sinnai, e furono eseguiti presumibilmente dagli allievi delle sua bottega che doveva ricevere numerose commissioni anche da luoghi lontani da Cagliari come il paese di Santu Lussurgiu.

Bibliografia:

M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte* (a cura di F. ABBATE), Roma 2005, pp. 305-326.

[942] M. G. SCANO NAITZA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis*…, cit., p. 311.



Fig. VIII.1 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Santu Lussurgiu.



Fig. VIII.2 Giuseppe Antonio Lonis, *Ecce Homo*, legno intagliato e policromato 1758, oratorio del S. Cristo, Cagliari.





Fig. VIII.3 (in alto), Giuseppe Antonio Lonis, *Ecce Homo* (particolare del perizoma, legno intagliato e policromato 1758, oratorio del S. Cristo, Cagliari.

Fig. VIII.4 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Ecce Homo* (particolare del perizoma), legno intagliato e policromato, chiesa di S. Pietro, Santu Lussurgiu.



Fig. VIII.5 Giuseppe Antonio Lonis (attr.), *Ecce Homo* legno intagliato e policromato, seconda metà del XVIII secolo, chiesa di S. Pietro, Santu Lussurgiu.

APPARATI

APPENDICE

FONTI INEDITE

TESTI[943]

ACORRÁ, PEDRO ANDRÉS DE *Oracion Evangelica de la Purissima Concepción de Maria Santissima Señora Nuestra. Dijo el R(everndo) P. Lector F. Pedro Andres de Acorra, Comissario y Visitador General de la Orden de Nuestra Señora de la Merced, redencion de Cautivos en el Reino de Cerdeña, En la Sumptuosa Octava, que suele todos los años ofreccer el dicho Reyno al primer instante de la Concecion tan pura*, en la estampa del Doct. Don Hylario Galçerin, por Nicolas Pisa, Caller 1673.

[BUC, S.P. 6.8.35\20]

APOLINAR, FRANCISCO *Sermones panegíricos en alabanza de Maria Señora Nuestra Madre de Dios*, Barcelona 1630.

[BUC, Salone 08596]

ARCA, GIOVANNI PROTO *De Sanctis Sardiniae libri tres*, Calari typis heredum Ioannis Mariae Galerin, 1598.

[BUS, Antico S A 25]

ARAGON, JUAN DE *Sermon para la Soledad de la Virgen Maria Señora Nuestra del P(adre) F(ray) Ioan de Aragon, Predicador general, de la Orden de Predicadores, en el Convento de Santo Domingo de Caller*, en la emprenta del Doctor Antonio Galcerin, por Bartholome Gobetti, Caller1632.

[BUC, Gall.05.0026/0003]

ARIAS, FRANCISCO *Libro de la imitacion de Christo Nuestro Señor* [...], impreso en la casa de Clemente Hidalgo, Cadiz 1599.

[BUS Antico 023F001.1]

ARNAL DE BOLENA, JACINTO *Encomios en Octavas, al torneo que defendio Illustriss(mo) Y Excellentiss(mo) Señor D. Geronymo Pimentel, Marques de Vayona, Virrey y capitan General de esto Reyno de Cerdeña. Para la devocion con que festeja todos lo años, la congregacion de los Cavalleros de la Ciudad de Caller la Fiesta del Glorioso S. Saturnino cavallero natural de la misma Ciudad*, en la emprenta del Doctor Antonio Galcerin, por Bartholomeu Gobetti, Caller 1627.

[BUC, S.P. 6.6.30\1]

[943] Non sono state apportate modifiche alla forma del testo, ne inserendo accenti ma sciogliendo solo le abbreviazioni che rendevano difficile la lettura.

ATZORI, LUXORIO *Sermon de la Purissima Concepcion de Maria Santissima Señora Nuestra. Predicado por el Padre Maestro Fray Luxorio Atzori de la Orden de Predicadores, Cathedatrico de Prima de la Universidad de la fidelissima y Nobilissima Ciudad de Caller. En la sumptuosa Octava que todos los años celebra el Religiosissimo Monasterio de la Concepcion de la misma Ciudad*, en la estampa del Doct. Don Hylario Galçerin, por Nicolas Pisa, Caller 1670.

[BUC S.P. 6.6.1\16]

AVENDAÑO, CRISTOBAL DE *Marial de las alabanza de Maria Señora Nuestra Madre de Dios*, Barcelona, 1630.

[BUC, Salone 7123]

AVENDAÑO, PEDRO DE *Sermones para las festividades de Christo Nuestro Señor*, Madrid 1634.

[BUC, Salone 11628]

AVILA, JUAN DE *Libro espiritual, que trata de los malos lenguajes del mundo, carne, y demonio y de los remedios contra ellos. De la fe, y del proprio conocimiento, de la penitencia, de la oración, meditación, y passion de Nuestro Señor Iesu Christo, y del amor de los próximos*. […], per Anton Sanchez de Leyva, Alalá de Henares 1577.

[BUS, Antico 3015I020]

AYALA, JUAN INTERIAN DE *El pintor Christiano, y Erudido, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas* [...], por Joachin Ibarra, Madrid 1782.

[consultato online su Google.book]

AYALA, JUAN INTERIAN DE *Sermones predicados en diversas oaccasiones, y ellos de diversos assumptos*, por Greogiro Ortiz Gallardo, Salamanca 1702.

[consultato online su Google.book]

BALLESTER, JUAN BAUTISTA *Aplauso en la beatificación del mártir invicto, el beato Pedro de Arbues, llamando el Maestro d'Epila, canónigo de la Seo de Zaragoça y primer inquisidor de Aragon. Dixole en el real convento de predicadores de Valencia* […], per Gernonimo Vilagrasa, Valencia 1664.

[BUC, F. A. 1092/003]

BARCELONA, FELIX DE *Tratado póstumo, instrucción de predicadores para azer bien los sermones, y predicarles preovechisamente*, per Ioseph Forcando, Barcelona 1679.

[consultato online su Google.book]

BARUTELL Y ERILL, LUIS DE *Discurso panegírico, en la canonización de Santa Maria de Cervellon, que en el festivo culto, que en demostraciones de el afecto con que la venera como à nobilissima hija suja, consagrò y saca à luz el muy illustre y fidelissimo Braço Militar*, per Rafael Figuerò à los Algodoneros, Barcelona 1693.

[BUC, Gall. 05.02. 0026/ 0013]

BARZIA Y ZAMBRANA, IOSEPH DE *Quaresma de sermones doctrinales, para el domingo de ramos, dias de Semana Santa, y Resureccion, con remissiones copiosas al desperador christiano*, en la casa de Rafael Figuerò, Vincente [Suria]. Joseph Ll[opis] y Maria Andreu, Barcelona 1686.

[BUC, F. A. 4798]

BARZIA Y ZAMBRANA, IOSEPH *Despertador Christiano. Quadragesima de sermones de Dios trino, y uno, y de Jesu Christo Nuestro Señor mysterios de sus festividades* [...], por Vincente Suria, Barcelna 1695.

[BUC, Salone 02825]

BONFANT, DIONIGI *Breve tratado del primado de Cerdeña y Corsega en favor de los Arçobispos de Caller y del Reale Patronasgo de su Magestad* […], per Bartholome Gobetti, Caller 1637.

[BUC, S.P.6.3.7]

BONFANT, DIONISIO *Triumpho de los santos del Reyno de Cerdeña* […], per Bartholomeo Gobetti, en la emprenta del Doctor Antonio Galcerin, por Bartholomeo Gobetti, Caller 1635.

[BUS, Sala Sarda Fas 0006]

BRONDO, ANTIOCO *Historia y milagros de N. Señora de Buenayre de la Ciudad de Caller de la Isla de Cerdeña, de la Orden de N. S. de la Merced, Redempcion de Captivos Christianos*, por Juan maria Galcerino Caller 1595.

[BUC S.P.6.10.61]

BRONDO, ANTIOCO *Recopilaciones de las indulgencias, gracias, perdones, estaciones, remissiones de pecados y thesoros celestiales, que los Summos Pontífices concedieron a todos los seglares, assi hombres, como mujeres, que son cofadres de la Cofradia de N. S. de la Merced*, Caller 1604.

[BUC, S.P.6.9.37\1]

BRUNO, VINCENZO *Meditazioni sopra i misteri della passione et resurrezione di Christo N(ostro) S(ignore). Con le fiure et profetie del vecchio testamento et con i Documenti che a ciascun passo dell'Evangelio si cavano* […], per i Gioliti, Venezia 1588.
[consultato online su Google.book]

BUTRÓN, JUAN DE *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura; que es arte liberal, de todos derechos, no inferior a los siete que comunemente se reciben* […], per Luis Sanchez, Madrid 1626.
[BUC, S.G.05.04.0077]

CALAMATO, ALESSANDRO *Doloroso spettacolo della Passione e morte di Christo N. S. e compassione di Maria Vergine*, Venezia 1630.
[consultato su InternetArchive.org]

CARIÑENA Y PENSA, BERNARDO DE *Sacrificio de espiritus contribulados, y corazones contritos, que procurò hazer en su santa Iglesia Primacial en el ultimo dia de una Mission el Illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Fray Bernardo Cariñena, y Ipenza Arzobispo de Caller, Primado de Zerdeña, y Corcega*. En la empresa de Buenayre. Por Pisá. Año 1721.
[BUC, S.P. 6.6.2\12]

CARIÑENA Y PENSA, BERNARDO DE *Sermon del Illustrissimo y Reverendissimo S. D. F. Bernardo Cariñena y Pensa Primado de Sardeña, y Corcega prevenid para dar principio á la Mission que en sua Iglesia Cathedral consagro á la Divina Magestad implorando su misericordia grande para alivio de las necesidades publicas, y preservacion de mayores males*, en el Real Convento de la V. SS. De Buonayre, Caller 1720.
[BUC, S.P. 6.6.2\10]

CARIÑENA Y PENSA, BERNARDO DE *Tiernos sentimientos, dulces suspiros, ruegos ardentes, que en un breve discurso, procurò excitar en sus Ovejas Domingo IV despues de Pasqua de Resureccion el Illusti.mo, y Rever.mo Sr. Dn. Fr. Bernardo de Cariñena y Pensa, y Ipenza Arzobispo de Caller, Primado de Zerdeña, y Corcega, en su santa Iglesia Cathedral, implorando la Divina Clemencia á socorrer con Agua, la grave necesidad, en que se halla este Reyno, con riesgo de suma desgracia*, imprenta del Real Convento de Santo Domingo, por Rafael Gelabert, Caller 1721.
[BUC, Salone 9488\10]

CARNICER, FRANCISCO *Publico voto y Juramento, en favor de la purissima Concepcion de la Virgen Madre de Dios, Reyna, y Señora Nuestra, hecho por este devotissimo Reyno de Cerdeña, el dia*

antes de concluir las Cortes, que fuè segundo Domingo de Quaresma, 7 de Março deste año 1632. Ponese el Sermon, que predicò el Illustrissimo Y Reverendissimo Señor Don Fr. Ambrosio Machin, Arçobispo de Caller […] *el dia que en ella se celebrò esta fiesta, y la que hizieron en la noche del mesmo dia los Señores Cavalleros de esta ciudad*, en la emprenta del Doctor Antonio Galerin, por Bartholomeu Gobetti, Caller 1632.

[BUC, S.P.6.6.58/3]

CARRILLO, MARTIN *Relación al Rey Don Phelipe nuestro Señor. Del Nombre, sitio, planta, conquistas, christianidad, fertilidiad, ciudades, lugares y gobierno del Reyno de Sardeña* […], per Sebastian Matheuad Barcelona 1612.

[BUC, S.P. 6.5.64/1]

CELARIOS, JERONIMO DE *La mayor obra de Dios, en siete días de la Semana Santa. Passion muerte de Christo Señor Nuestro Redentor del mundo. Explicada la letra de sus evangelistas y ponderadas con sermones*, Madrid 1666.

[BUC, Salone 2028]

Compendio de la salud, ó breve relation del origen del abito negro de los dolores de Maria, y de su confradia con sus reglas, y exercicios, que sus hermanos severa praticar. Reccogido de varios autore por un sacerdote devoto de la dolorida Madre, en la emprenta de Joseph Centolani y Simon Polo, Sacer 1754.

[Toda ° 133]

COCCO Y MANCA, FULGENCIO *Breve historia de la milagrosa venida de N. S. de Buenayre en esta ciudad de Caller, cabeça y Metropoli del muy Catholico, y Fidelissimo Reyno de Sardeña* [...], Caller 1683.

[Toda, n° 128]

CONCEPCION, JOSEPH DE LA *Instrucción a los nuevos predicadores*, en Valencia por Benito Monfort 1780.

[consultato online su Biblioteca Miguel de Cervantes]

CONTINI, MATHEO *Compedio Historial de la milagrosa venida de N. S. de Buonayre á su Real Combento de Mercedarios de Caller*, por Feliz Mosca, Napoli, 1704.

[BUC, S.P.6.9.37/3]

CONTU, JUAN MARIA *Breve relation de algunos de los prodigios de la Serafica Santa Rosa de Viterbo*, Caller 1734.

[Toda n° 691]

CÓRDOBA Y CASTRO, FRANCISCO DE *Festivos cultos celebres aclamaciones que la siempre triumphante Roma dio a la bienaventurada Rosa de S. Maria Virgen de Lima en su solemne beatificación los escribe el comedio de su vida don Francisco de Cordona y Castro* […], per Nicolas Angel Tinas, Roma 1688.

[BUC, Salone 06158]

CORNEJO, DAMIAN *Vida portentosa de la esclarecida Virgen Santa Rosa de Viterbo, de la venerable Orden tercero de Penitencia. Cuyo milagroso simulacro se venera en el Combento de san Mauro Martir de los Religiosos Observantes Franciscanos de esta Ciudad de Caller, y Reyno de Sardeña*, Santo Domingo, por Fr. Agustin Muscas; Caller 1743.

[BUC,S.P.6.6.3\4]

COSSO, TOMÁS *Rosario de Nuestra Señora*, açerca de Josep Povani, Genova 1614.

[BUC, S.P. 6.6.1\5]

COSTA, RAMON *Oracion panegírica en declaración del culto inmeorial con titulo de canonización de Santa Maria Cervellon o del Socos* […], per Iayme Suria, Barcelona 1693.

[BUC, Gall. 05.02. 0026/ 0012]

Cultos sagrato que por espacio de 40 horas consagrò à Christo Sac(ramenta)do, en nombre de toto el Reyno de Sardeña la my Illustre Y Magnifica Ciudad de Caller como su cabeza. En hacimientos de gracias por la exaltacion á la Sagrada Purpura del Reverendissimo P. Maestro el M. F. Agustin Pipia General digno, de la Orden de Predicatores, y gloria siempre illustre de esta isla su dichosa Madre, Imprenta del Real Convneto de S. Domingo, por Fray Domingo Muscas, Caller 1725.

[BUC, S.P. 6.8.35\4]

DALMAU, JOSE *Relacion de la solemnidad con que se ha celebrado en la ciudad de Barcelona las fiestas a la beatificación de la madre S. Teresa de Iesu* […]*, van añadidas todas las fiestas de las otras ciudades de Cataluña, con muchos sermones que en todas partes predicaron*, per Sebastian Matevad, Barcelona 1615.

[BUC, Salone 02062]

Devoto exercicio que por nueve dias se puede hazer delante de la Venerable Imagen de Iesu Nazareno Divino Redentor del Mundo. Cuyo original se venera en la Iglesia de los RR. PP. Trinitario Descalzos del Rescate en la Corte de España, y su copia devotissima se venera en la Iglesia de las RR. MM. Capuchinas de Caller en Sardeña, Emprenta Real, Caller 1793.

[BUC, S.P. 6.9.40\8]

DIANA Y CAPAY, SEBASTIAN *Sermon de la canonizacion de S. Catalina de Boloña. Predicado por el M. R. P. Fr. Sebastian Diana, y Capay* […]. *En la solemnissima fiesta, que celebrò el Religiosissimo Monasterio de santa Lucia, á los 25 de Junio, Domingo tercero despues de Pentecostes, el año 1713*. Imprenta a peticion, y expensa de la M. R. Madre Sor Josepha de Aquena diginissima Abadissa de dicho monasterio.

[BUC, S.P.6.3.31\4]

DIAS, FELIPE *Marial de la Sacratissima Virgen Nuestra Señora. En que contiene muchas consideraciones de grande spiritu, y puntos delicadissimos de la divina Scriptura. Con un Tratado al cabo de la Passion de Christo Nuestro Redemptor, y de la Soledad de la Sacratissima Virgen Nuestra Señora* […], por los herederos de Pablo Malo e Sebastian de Cormellas, Barcelona 1597.

[BUS Antico 2004G006]

ESPINOSA Y MALO, FELÍX DE LUCIO *El pincel cuyas glorias describe don Felix de Lucio Espinosa y Malo. Chronista mayor de su Magestad en todos los reynos de la corona de Aragon y general de los de Castilla y Leon*, per Francisco Sanz, impresor del Reyno, Madrid 1681.

[consultato online su Europeana collections.eu]

ESPINOSA, VALERIANO DE *Guida de religiosos contiene una instrucción para principiantes que passan del siglo a la religiones, una forma general de la vida religiosa para todo el discurso della, con unos celeloquios, o exercicios de la celda. Un Chrisiano modo de govierno para los que le administran, assi en la religion, como en la Republica, y otras cosas concernientes a el*, per Geronimo Morillo, impressor de la Universidad, Valladolid 1623.

[consultato online su Google.book]

ESQIVEL, FRANCISCO DE *Relacion de la invencion de los cuerpos santos, que en los años 1614, 1615 y 1616 fueron hallados en varias yglesias de la ciudad de Caller y su arçobispado* [...], por Costantin Vital, Napoli 1617.

[BUC, Misc. 0134970003]

ESQUIRRO, JUAN EFISIO *Relacion con aplauso de los elogios que dispuso el Excellentissimo Señor Conte de Fuensalida y Virrey, y Capitan deste Reyno en encomio tan famoso que vino en la corte* […], en la emprenta del Doctor D. Hylario Galçerin, por Nicola Pisà, Caller 1685.

[BUC, S.P. 6.6.30\8]

ESQUIRRO, JUAN EFISIO *Sacra invocacion de Apolo en la fiesta que se celebrò en la primacial calaritana por la nueba construcion del Templo. Hecha por el illustrissimo Don Pedro Vico Arcobispo de Caller, y Presidente que fue del Reyno de Cerdena. Escrita por el dotor Ivan Efis Esquirro*, en la emprenta el Doct. D. Hylario Galçerin, por Nicolas Pisà, Caller 1674.

[BUC, S.P. 6.6.30/5]

ESQUIRRO, SERAFIN *Il santuario de Caller y verdadera historia de la invencion de los cuerpos santos hallados en la dicha ciudad, y su Arcobispado*, en a emprenta del Doctor Antonio Galcerin, por Juan Polla, Caller 1624.

[BUC, S.P. 6.9.69]

ESTRADA GIJON, JUAN DE *Sermones para las ferias mayores de Quaresma*, Madrid 1670.

[BUS, Antico 3009H013]

FARA, FRANCISCO *De rebus Sardois liber primus*, Calari excudebat Franciscus Guarnerius, Lugdunensisi, typis D. D. Nicolai Cañellas Bosanensis eiscopi, 158.

[BUS, Antico 5B02]

FERRER DE VALDECEBRO, ANDRÉS *El templo de la fama, con instrucciones políticas y morales*, per la viuda de Ioseph Fernandez de Buendia, Madrid 1680.

[consultato online su Europeana collection.eu]

FERRER DE VALDECEBRO, ANDRÉS *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres. Sacado de sus naturales virtudes y propiedades. Con particular tabla para sermones varios de tiempo, y de santos*, per Thomas Loriente, Barcelona 1696.

[BUC, Salone 07887]

FOMPEROSA Y QUINTANA, AMBROSIO DE *Dias sagrados y geniales celebrados en la canonización de S. Francisco de Boria. Por el Colegio Imperial de la Compania de Iesus de Madrid,* por Francisco Nieto, Madrid 1672.

[BUC, F. A. 4588]

FUENTES, PEDRO DE *Solemne recibimiento que hizo la muy Illustre y Mag(nifica) Ciudad de Caller, Caveça, y Corte del Reyno de Cerdeña, al Illustriss. y Reverendiss. Señor D. Bernardo de la Cabra, Arçopisbo de Caller* […], en la emprenta del Doct. Antonio Galerin, por Bartholome Gobetti, Caller 1642.

[Toda n° 213]

GARCIA, BARTOLOMÉ *Fiestas de Sargozza de las canonizzaciones de los gloriosos y extaticos San Pedro de Alcantara y Santa Maria Maddalena de Pazzi* [...], por Juan de Ybar, Saragoza 1670.
[BUC, Salone 09512]

GARAY, MANUEL *Sermones varios continuación de el Parentesis de el ocio: quenta con el tiempo, enigma claro, dentro y fuera de los nueves, nada de nuevo*, Tomo II, Madrid (en la imprenta de la causa de la V. Madre de Ágreda), 1743.
[consultato sul catalogo online della Biblioteca Nazionale di Madrid]

GAVARRI, JOSÉ *Intrucciones predicables y morales no comunes, que deben saber los padres predicadores y confessores principiantes en especial los missioneros apostólicos*, per Joseph Dormer, Saragoza 1676.
[consultato online su Biblioteca virtuale Miguel de Cervantes]

GILLO Y MARIGNACIO, JUAN GAVINO *El Thriumpho, y Martyrio Esclarecido, de los Illustrissimos SS. Martyres Gavino, Proto y Ianuario. Dirigido á la Illustrissma Y Magnificentissima Ciudad de Sacer Cabeça de la Provincia Turritana. La primera, y mas antigua de las de mar Provincias del Reyno de Sardeña*, Sacer 1625.
[Toda n° 219]

GODOY, JUAN GIL DE *Oracion evangelica que predicó en la Capilla Real de la Milagrosa Virgen de Atocha* [...], por Domingo Garcia Morras, Madrid 1699.
[BUC, Fondo Antico 3326/0006]

GOMEZ, VICENTE *Relacion de las famosas fiestas que hizo la ciudad de Valencia, a a canonización del bieventurado S. Raymundo de Peñafort* […], per Iuan Chrysostomo Garrizz, Valencia 1602.
[BUC, Gall.19.01.0058]

GONZÁLEZ DE SAN PEDRO, FRANCISCO *Instruccion de los Hijos de Maria, per Antonio Marin*, Madrid, 1730.
[consultato online sul Catalogo della Biblioteca Nazionale di Spagna]

GRISSON, MARIANO MAURO *Sagrado cambate en la guerra del mas precioso combite. Sermon del Sacratissimo Sacramento del Altar, que en la santa Iglesia metropolitana de Caller, y en el domigo infraoctavo del Corpus predicò* [...], Emprenta Real Combento de Nra. Sra. De Buonayre, Caller 1715.
[BUC, Salone 8823/20]

GUERRA Y RIBERA, MANUEL *Ave Maria. Oracion evangelica a la declaración de la canonizacion de N(uestro) S(anto) P(adre) San Juan de Mata y San Felix de Valois, patriarcas y fundadores del Orden de la Santissima Trinidad*, por Benito Mace, Valencia 1668.
[BUC, F. A. 1092/0005]

IBBA, JUAN ANTONIO *Examen del solemne voto que en Cortes Generales hizieron los sardos, con intervención de los tres Braços Eclesiastico, Militar, y Real, Jurando tener, defender, y enseñar la pureza de el primer instante de Maria, hasta verter la sangre de su Corazon y Venas,* […],en el Real Convento de Buonayre, Caller 1705.
[BUC, S.P. 6.6.2\2]

JESÚS MARIA, AGUSTÍN DE *Arte de orar evangelicamente por el padre Fr. Agustin de Iesu Maria, lector de teologia de los Carmelitas Descalços, en el Colegio de Alcala* […], per Salvador de Viader, Cuenca 1624.
[BUC, Salone 08593]

JESÚS MARIA, JUAN DE *Sermones doctrinales, para las dominicas y ferias todas de la Quaresma* [...],en la imprenta de Manuel Romàn, a costa de los herederos de Gabriel e Leon, Madrid 1715. 1° Vol.
[BUS, Antico 1 010 C 007 1]

LACQ, JOSEPH DU *Marial de España. Patronazgo de religiones*, Barcelona 1680.
[BUC, Salone 09814]

LÓPEREZ DE SUSARTE, BERNARDO *Teatro sacro de Christo y su Iglesia donde se contienen todos los sermones que se predican en el discurso del año*, Madrid 1614.
[BUC, Salone 457]

MACHIN, AMBRAGIO *Defensio primatus aschiepiscopi Calaritani. Authore et propugnatore in romana curia illustrissimo, et reverednissimo Domino Don Fray Ambrosio Machin*, per Bartholomaeum Gobettum, Caller 1639.
[BUC, Salone 00872\0002]

MACHIN, AMBROGIO *Defensio sanctitatis Beati Luciferi archiepiscopi Calaritani Sardiniae et Coricae primatis et aliorum sancotrum, quos colit Calaritana Ecclesia* […], per Barthilomaeum Gobetum, Caller 1639.
[BUC, S.G. 02.02.0008\001]

MACHIN, AMBROGIO *Sermon predicado en la Fiesta de la Canonizacion de S. Ignacio de Loyola y S. Franc. Xaverio*. En la Iglesia de la Casa professa

de la Compañia de Iesu, en a Ciudad de Sacer, por Martin Saba, Caller 1623.

[BUC, S.P. Gall. 5.3.26\6]

MACHIN, AMBROGIO *Sermon en la beatificacion de S. Francisco Borja, primero duque de Gandia, y despues religioso, y tercero general de la Compania de Iesus; predicado por el illustrissimo Señor don Ambrosio Machin, obisbo del Alguer, en el collegio de la mesma Compania de dicha ciudad*. En Sacer, en la enprenta del muy noble Senor D. Francisco Scano de Castelui, señor de la Escrivania del Cabo de Sacer, y Logudor, por Bartholome Godetti, 1624.

[BUC, MISC. 01340/ 0006]

MADRE DE DIOS, ALEXANDRO DE LA *Chronica de los Padres Descalzos de la Santissima Trinidad, redencion de cautivos*, en la emprenta Real, por Joseph Rodriguez de Escobar, Madrid 1707.

[consultato online su Google.book]

MALLONIO, DANIELE *Jesu Christi Crucifixi Stigmata Sacra Sindone Impressa. Ab Alphonso Palaeoto Achiepiscopo II Bononiensi explicata*, per Barentium, Venezia 1606.

[consultato online su Google.book]

MANCONI, GAVINO *Sermon predicado en la Fiesta de la Canonizacion de S. Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier. Por el illustris Señor D. Gavino Manconi, Obispo de Ales y Terralba. En la Iglesia de la casa professa de la Campañia de Iesus, en la Ciudad de Sácer*. En Sacer en la emprenta del Muy noble Señor D. Franc. Scano de Castelvi, Señor de la Escrivania del Cabo de Sacer, y Logodoro. Por Bartholomeo Gobetti, 1623.

[Toda, n° 261]

MARIANA, JUAN DE *Historia general de España* [...], por Pedro Rodriguez impressor del Rey, Toledo 1601.

[BUS Antico 1004C024]

MARTÌ, MAURO *Manual de piadosas meditaciones en donde no solo se manifiesta la necesidad que todos tenemos de practicar la oración mental, y el modo para hacer los exercicios espirituales; fino también como se han de practicar todas las virtudes* […], per i fratelli di Juan Pablo y Maria Martì, Barcelona 1730.

[BUS, Antico 3023G017]

MARTIS, ANTONIO *La Vida y Milagros de las BB. Virgines, Iusta, Justina y Enedina, sacada del Archivio de la S. Yglesia de Oristan: dirigida al Illustrissimo y Reverendissimo D. Antonio Canopolo Arçobispo*

de Oristan, del Consejo de Su Magestad, En la emprenta del Señor D. Ant. Canopolo Arçobispe de Oristan, per Bartholomeu Gobetti, Sacer 1626.

[BUC, S.P. 6.6.6/2]

MAS, DIEGO *Historia de la vida y milagros de la bienventurada santa Ynes de Montepolicinao con otras vidas de doze siervas de dios* [...], en casa de Pedro Patricio Mey, Valencia 1601.

[BUC, Ross. A 0233]

MASSÓ, MAGÍN *Arbol fructuoso enxerto de veinte y dos sermones al espiritu, sobre los motivos que ay mas poderosos para reducir las almas al servicio de Dios*, por Vincente Surrià en la casa de Fancisco Cormellas, Barcelona 1677.

[BUC, Salone 7633]

MENDEZ DE SILVA, RODRIGO *Poblacion general de España. Sus trofeos, blasone, y conquistas heroycas. Descripciones agradables, gadezas notables, excelencias gloriosas, y sucessos memorables* (...), por Diego Diaz de la Carrera costa de Pedro Coello, Madrid 1645.

[consultato online sul Catalogo della Biblioteca Nazionale di Spagna]

MIRABILI, BUENAVENTURA O*racion panegirica al Santo Sacramento, S. Pasqual Baylon en accion de gracias, por la fundacion de la primer piedra, que para la traslacion de los RR. PP. Observantes Franciscanos del Combento de Santa Maria de Jesús* (...) *27 aprile del ano 1741*, Emprenta de Santo Domigo, por Agustin Murtas Caller, [s.d] [1741].

[BUC, S.P. 6.6.2\19]

MOLINA, ANTONIO DE *Exercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental, reduzidos a dotrina y meditaciones* […], per Juan Baptista Varesio, Burgos 1622.

[BUC, Salone 05818]

MONTEFUSCOLI, GIOVAN DOMENICO *Grandezze del Verbo ristrette ne'Misteri del Rosario*, per Antonium Carlinum et Antonium Pacem, Napoli 1593.

[consultato online su Google.book]

MORALES, GABRIEL DE *Penas de la mas inculpable innocencia, afrentas de la mas propia y venerable Magestad*, Christo Dios y hombre atormentato, afrentado, muerto: prodigios al assombro de su padecer, al pasmo de su morir. En veinte sermones para la Semana Santa, y penosa, Madrid 1653.

[BUC, Salone 885]

MURCIA, JUAN BAUTISTA DE *Sermones para todos los domingos del año para las ferias majores de la Quaresma y assuntos de la Semana santa*, Tomo I, por Antonio Balle impressor, Valencia 1727.
[BUS, Antico 2019F0261]

NADAL, GERONIMO *Adnotationes et meditationes in evangelica quod in sacrosanto missae sacrificio toto anno leguntur* […], per Martinus Nutius, Anversa 1595.
[BUS, Antico 3001A017]

NAJERA, MANUEL DE *Sermones panegíricos predicados en la festividades de la Virgen Nuestra Señora* […], per Maria de Quiñones, Madrid 1649.
[BUC, Salone 05824]

NAJERA, MANUEL DE *Sermones panegiricos predicados en las festividades de Cristo Nuestro Señor*, Madrid 1654.
[BUC, Salone 05830]

NAJERA, MANUEL DE *Sermones panegíricos predicados en las festividades de Cristo Nuestro Señor* […], per Maria de Quiñones, Madrid 1649.
[BUS, Antico 2003E0121]

NICUSEA, ILARIO *Discorsi morali intorno all'imitatione del sacro corpo del Crocifisso, per mezzo di alcune virtù più principali de l'Anima, e de la fuga de' vitij opposti. Con vari, e divoti affetti per ciascuna de le sue piaghe*, per Antonio Pinelli, Venezia 1623.
[consultato online su Europeana collection.eu]

NIEREMBERG, EUSEBIO JUAN *Libro de la Vida. Jesús Crucificado del Monte Calvario*, en la emprenta di Bernardo Titard, Cagliari 1786.
[Toda n° 328]

Novenario de Jesús Nazareno para uso de sus devotos, en la emprenta de Bern. Titoral, Caller 1783.
[Toda n° 356]

Novenario de la prodigiosa y Serafica Vergine Santa. Rosa de Viterbo de la terzera orden del S. P. S. Francisco. Hazese dos veses todos los años en el Combento de San Mauro de PP. Observantes, para spiritual consuleo de sus Devotos. La primera el dia siete de Marso, y la segunda el dia tres de 7bre, vigilias de las Fiestas de la Santa, En la emprenta del Nob D. Pedro Berro, Caller 1738.
[Toda n° 359]

OÑA, TOMAS DE *Fénix de los Ingenios, que renace de las plausibles cenizas del certamen, que se dedicò a la Venerabilíssima Imagen de Nuestra Señora de la Soledad en la celebre traslacion a su sumptuosa capilla*, Madrid 1664.

[consultato online su Google.book]

ORNANO BASTELGA, ANTONIO *Historia verdadera de los santos Martires Gavino, Protho y Ianurio*, Sacer 1626.

[Toda n° 383]

ORNANO BASTELGA, ANTONIO,*Relacion sumaria y verdadera de todos lo que ha sucedido y de la moltitud de curerpos de Santos que se han hallado* [...], por Sebastian Matheuat, Barcelona 1615.

[BUC S. P. 6.6.6/3]

Palestra sagrada y duelo cortesano, en desgravio de la pureza mas noble y en castigo de la groseria mas villana. Culto religioso que consagro humilde a una imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepcion la Santa Iglesia de Salamanca, per Melchor Estevez, Salamanca 1665.

[BUC, Gall. 09.05.0010]

PALEOTO, ALPHONSO *Historia admirada de Iesu Christi stigmatibus*, Gibbonum Soc. Iesu theologum Duaci: ex typographia Baltazaris Belleri, Anturpiae 1616.

2 Vol.

[BUC, Salone 10979/ 0001]
[BUC, Salone 10979/ 0002]

PAREJA, JACINTO DE *Quaresma con veinte y un sermones de las ferias mayore*, por Juan Garcia Infanzon, Madrid 1709.

[consultato online su Google.book]

PASQUAL, MIGUEL ANGEL *El Predicador instruido, in El operaio instruido y oyente aprovechado*, per Diego Martinez Abad, Madrid 1698.

[consultato online su Biblioteca digitale Miguel de Cervantes]

PASQUAL, MIGUEL ANGEL *Sermones panegiricos de Santos, de la Virgen y de Cristo Nuestro Señr*[...],vendese en casa de Juan Fernandez, librero al lado del Colegio Imperial, en donde se hallaran tambien los otros diez tomos del mismo autor, Madrid 1705.

[BUS,Antico 3 006 I 010]

PAULA SOPUERTA, FRANCISCO DE *Realción histórica del ilustre y milagroso origen de la copia más sagrada de Maria Santísima en su triste Soledad, que se venera en el convento de la Victoria, Orden de Minimos*

de San Francisco de Paula de Villa de Madrid [...], en la emprenta de Blas de Villa-Nueva, Madrid 1719.
[consultato oline su Google.book]

PINELLI, LUCA *Libretto d'imagini e di brevi meditationi sopra i quattro Novissimi dell'huomo con alcune altre Meditationi accomodate per fare entrare la persona in se stessa* […], per Francesco Antonio Amodeo, Napoli 1602.
[consultato oline su Google.book]

PINELLI, LUCA *Libretto d'imagini e di brevi meditationi sopra i quindici misterii del Rosario della Sacratissima Vergine Maria. Composto dal P(adre) Luca Pinelli della Compagnia di Giesù. Per aiuto de' divoti della Madonna Santissima,* per Bonifacio Ciera, Venezia 1601.
[consultato oline su Google.book]

PINELLI, LUCA *Libretto d'imagini, e di brevi meditazioni sopra alcuni misteri della vita, e passione di Christo Signor Nostro*, per Bonifacio Cera, Venezia 1601.

[consultato oline su Google.book]

PINELLI, LUCA *Meditationi divotissime sopra la vita della Sacratissima Vergine Maria Madre di dio. Con le sue imagini, et on l'historia della sua vita, cavata fedelmente dagli antichi e santi padri* […], per Pietro Maria Marchetti, Brescia [s.d].
[BUS, Antico 2009B0291.1]

PINELLI, LUCA *Opere spirituali del R(everendo) P(adre) Lunca Pinelli della Compagnia di Giesù. Nuovamentre accresciute dall'istesso autore et in quattro parti divese: Meditationi delle cinque piaghe, et del sangue sparso da Christo negli altri misterij della sua Passione del P(adre) Luca Pinelli di Melfi della Compagnia di Giesù,* per Bernardo Giunti et Gio(vanni) Battista Ciotti, Venezia 1611.
[BUS, Antico 3021I0121.3]

PINELLI, LUCA *Brevi et divotissime meditazioni del sacratissimo Sacramento e della preparatione della sacra Comunione con le sue imagini* […], per Pietro Maria Marchetti, Brescia 1598.
[BUS, Antico 2009B0291.2]

PIRELLA, PACIFICO GUISO *Historia de las Heroycas virtudes, relacion de los portentosos milagros: vida, muerte y culto del B. Salvatore de Horta* [...], en santo Domingo, por fray Domingo Muscas, Cagliari 1732.
[BUC, F.A. 1852]

PLATI, GUGLIELMO *Teatro sacro in cui per sollievo dei fedeli macerati dal digiuno quaresimale si rappresentano varij spettacoli di Pietà*, Bologna 1647.
[BUC, Salone 07107]

PONZE VACA, IGNACIO *Zelo imitado de Elias, por la ley y por el honor de Dios, y de su antigo pueblo. Intruccion del pueblo christiano en la primacia de la substancia de la Fè, y ley de Jesu Christo. Obra útil para los profesores de todas las quatro theologias, y en espacial para los predicadores evangelicos*, per Eugenio Antonio Garcia, Salamanca 1702.

[BUS, Antico 2 010 G 004]

PORRES, FRANCISCO IGNACIO DE *Teatro evangelico de Sermones*, Alcalá de Henares 1649.

[BUC, Salone 7638]

PRADES, JAYME DE *Historia de la adoracion y uso de las santas imágenes y de la imagen de la salud, Valencia*, en la imprenta de Felipe Mey, 1596.

[consultato oline su Google.book]

PUDDU, JOSÉ *Relacion de la venida de la Virgen S.S. de Buen-Ayre al Convento de la Merced en la Ciudad de Caller en el Reyno de Sardeña, sacada nuovamente á luz por el P. B. Jubilado Fr. Joseph Puddu Primer Deffinidor de la nueva provincia quien la D. O. Y. C.*, en la emprenta del Noble Don Baquis Nieddu, Caller 1750.

[BUC, S.P. 6bis.5.6/1]

PUENTE, LUIS DE LA *Meditazioni del venerabile padre Ludovico da Ponte della Compagnia di Gesù (...). Parte quarta nella quale si contengono tutti i misterj della Passione, e morte di nostro Signor Giesù Cristo*, nella stamperia di Lelio della Volpe, Bologna 1726.

[BCNC, A 7 0300 063 6]

QUESA CAPAY, JUAN PEDRO *Historia de la vida y hechos del nobilissimo cavallero calaritano, apostol del reyno de Sardeña y invicto martir San Luxorio, compuesta de cuanto se halla en varios codices, calendarios, martyrologios y autores sardos y forasteros*,[s.l.] 1751.

[Toda n° 749]

QUEVADA, FRANCISCO DE *Politica de Dios, y govierno de Christo, sacada de la sagrada escritura para acierto de rey, y reyno en sus acciones. por don Francisco de Queuedo Villegas* [...],en la imprenta de Manuel Romàm, a costa de los herederos de Gabriel de Leon, Madrid 1713.

[BUS, Antico 2 014 I 021]

QUINTADUEÑAS, ANTONIO DE *Intruccion de Ordenantes, y ordenados compedio de las cosas que deven saber, y guardar en sus Ordenes, y les preguntan en sus exámenes, con un apendiz del Examen de confessores, y predicadores*, per Francisco de Lyra, Sevilla 1643.
[consultato oline su Biblitoeca digitale Miguel de Cervantes]

REBULLOSA, JAYME *Relacion de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona han hecho a la canonización de su hijo San Roman de Peñafort* […], per Jayme Cendrat, Barcelona 1601.
[BUC, Ross. E.0099]

Relacion de las fiestas que la antiguissima y nobilissima Ciudad de Sacer del Reyno de Cerdeña ha celebrado en el glorioso Templo de la Casa Professa de la Compañia de Iesus, al primer Siglo de su fundacion dichosa, y gloria inmortal de su gran Patriarca y Fundador, San Ignacio de Loyola, per Gabriel Nogues, Barcelona 1640.
[consultato oline su http://www.sjweb.info/arsi/documents/relacion_fiestas.pdf]

RIBADENEIRA, PEDRO DE *Catalogus scriptorum religionis Societatis Iesu* […], per la vedova e i figli di Ioannes Moreti, Anversa 1613.
[BUC, Gall. 04.06.0043]

RIBADENEIRA, PEDRO DE *Vita Igantii Loiola, Societatis Iesu Fundatoris, libris quindue comprehensa* […], per Iosephum Cacchium, Napoli 1572.
[BUS, Antico 3017B028]

ROBRES, JUAN DE *Oracion panegirica en gloria del Soberano Misterio de la Purissima Concepcion. Predicada en el dia Primero del Novenario, que celebra la Religiosa comunidad del Convento de Religiosas de la Concepcion de la Ciudad de Caller, Orden de S. Francisco*, en la emprenta de Santo Domingo, Caller 1717.
[BUS, Sala sarda misc.sarda E 0653]

ROBRES, JUAN DE *Sermon panegirico de la Purissima Concepcion de Maria, predicado al primero dia del Celeberrimo Novenario que consegna al primer instante en gracia de Maria la Religiossisima comunidad del monasterio de Señoras Francscanas, titulo de la Concepcion, de la muy illustre Ciudad de Caller*, imprenta Real, convento de Santo Domingo, Caller 1715.
[BUS, Sala sarda misc.sarda E 0653]

ROBRES, JUAN DE *Sermone panegiricos al Gran Patriarca S. Gaetano fundador de la Religion Theatina, predicado en Caller en la fiesta que hizo Don Jayme Carroz dia 7 de Agosto 1714*, Caller [1714].

[BUC, Misc. 1284/8]

ROJAS BORJA Y ARIES, FRANCESCO DE *Vespertinas de los opprobios de la Passion de Cristo. Causados de la casi eternalmente ingrata nación hebrea*, Madrid 1634.

[BUC, Salone 07099]

SANT ANDREA, LUIGI CAVADA DI *Oracion evangelica, que dixo en la iglesia del Collegio de Iesus Maria de la illustre ciudad de Sacer* [...], Cller 1687.

[BUC, Misc. 01284/ 0009]

Sagrados cultos, solemnes fiestas celebradas en el real convento de S. Domingo de la ciudad de Caller, por la solemne canonizacion de la inocentissima Virgen Santa Ignes de la sagrada orden de predicatores. Sacalas à luz con los sermones, que en su octavario se predicaron, el mesmo real convento de Santo Domingo, Imprenta de Santo Domigo, por Fr. Domingo Muscas, Caller 1728.

[BUC, Gall. 7.2.31]

SALAZAR, JUAN DE *Politica Española. Contine un discurso cerca de su Monarquia , materias de estado, aumento, y perpetuidad,* per Diego Mares, Logroño, 1619.

[consultato oline su Google.book]

SAN JOSEPH (di Gesù), DIEGO DI *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificacion de la N(ostra) B(eata) M(adre) Terese de Iesus en prosa y verso* […], per la vedova di Alonso Martin, Madrid 1615.

[BUC, Salone 07126]

SANCHEZ LUCERO, GONZALO *Dos discursos en defensa de la Inmaculada Concepcion de la Virgen Santisima Madre de Dios* […], per Luis Sanchez, Madrid 1614.

[BUC, S.G.01.15.0020/0001]

SANNA, JUAN LEONARDO *Festivos cultos publicos aplausos y oraciones panegiricas en la canonizacion del sumo, optimo, maximo, S. Pio papa V (...) consagrados solemnemente a sus aras por el real covento de Santo Domingo de la ciudad de Caller, desde el dia 13. hasta el de 21. del mes de octubre 1712*, Imprenta Real Convento de Santo Domingo, Caller 1714.

[BUC, S.P. 6.3.31]

SANNA, JUAN LEONARDO *Oracion panegirica de S. Felix de Cantalicio. Que en el dia primero del octavario, que dedicaron à su solemne*

canonizacion los RR. PP. Capuchinos de la ciudad de Caller. Dixo el muy Reverendo doctor, y canonigo calaritano don Juan Leonardo Sanna [...]. *En la santa primacial iglesia calaritana. El dia 13. de nouiembre 1712*, en la emprenta de Santo Domingo, Caller 1712.

[BUC, S.P. 6.3.31]

SANNA, JUAN LEONARDO *Oracion Panegirica de San Saturnino nobel, martir, calaritano, inclito, y excelso Patron de la muy illustre Ciudad de Caller, que dixo su dia 30 de Noviembre del ano 1711*, Imprenta del Real Convento de Santo Domingo, por Rafael Galobert, Caller 1712.

[BUC, Gall. 36.4.3\6]

SANTORO, JUAN BASILIO *La Passion del Señor, partida en siete estaciones, para que el piadoso lector veda contemplar, al fin de casa una, sobre los mysterios que ha leydo,* per T. Porralis, Pamplona 1590.

[consultato online su Hathi Trust Digital Library]

SELLENT, ANTONIO *Oracion panegirica en la fiesta, que a la Sagrada Virgen de las Mercedes consagra todos los anos en esta S. Iglesia Primicial Calaritana el filial Obsequio del Ill.mo Senor Don F. Bernardo de Cariñena e Ypenza*, Real Convento de Buonayre, por Ignacio Sanna, Caller 1707.

[BUC, S.P. 6.6.2\3]

SENES, JUAN BAUTISTA *Oracion en los solemnes funerales de la Reverenda Madre Suor Maria Bernarda Motagnana Religiosa del mismo Monastero, con la intervencion del muy ilustre Cabildo y muy Illustre y Magnifica ciudad*, Imprenta Real, Caller 1797.

[BUC, S.P. 6.6.2/28]

SERPI, DIMAS *Chronica de los santos de Reyno de Serdeña*, dividido en quatro Libros, Barcelona 1600.

[Toda n° 622]

Settenario de Maria Santissima de los Dolores Patrona, y fundadora de la Orden de Servitas, Por Joseph Piattoli, Sacer 1778.

[BUC, S.P. 6.9.29\13]

TOLA, AGUSTIN *La Corona de los triumphos de los santos de reyno de Serdeña, en el qual se prueva que Santa Elena, madre del Emperador san Costantino el magno, fué de Serdeña*, por Francisco Cabalo, Roma 1638.

[BUC, S.P. 6.1.12/13]

TORDESILLAS, MANUEL HERRERA *Ceremonial romano general, en el qual se ponen las ceremonias del coro, decretos de la Sacra congregaciones de ritibus, de D(on) Bartolome de Gavanto, Oficio de la Semana Santa, oficio Pontifical, y processiones* […], per la Imprenta Real, Madrid 1638.
[BUC, Fondo Antico 4813]

VALDERRAMA, PEDRO DE *Exercicios espirituales para todos los días de la quaresima. Primera, seguda y tercera parte* […], per Carlos de Lavayen, Saragoza 1606.
[BUS, Antico 1001C007]

VALDERRAMA, PEDRO DE *Teatro de las religiones compuesto por el Padre M(aestro) Fray Pedro de Valderrama, Prior del convento de S. Agustin de Sevilla, natural de Ella,* per Lorencço Deu, Barcelona 1615.
[BUC, Salone 02062]

VALENCIANO, GASPAR MARTÍNEZ *Trentenario de San Agustin con un breve compendio de la fundacion del Combento del mismo Santo Doctor, extra muros de Caller, y los milagros, que Dios ha dispensando en èl*, Imprenta de Iuan Ant. Pisà, Caller 1707.
[BUC, S. P.6.9.40\12]

VEGA, DIEGO DE LA *Discursos predicables sobre los Evangelios de todos los días de la Quaresma* […], per Hieronymo Margarit, Barcelona 1612.
[BUS, Antico 2020E0111.1]

VIEIRA, ANTONIO DE *Sermon de la Soledad de la Virgen Nuestra Señora*, in *Sermones varios del Padre Antonio de Viera de la Compañia de Jesús*, Tomo II, Madrid (Por Antonio Gonçales de Reyes) 1678.
[consultato online su Google.book]

Vida y milagro de la B(eata) Catalina de Jesús, por otro nombre de Riccis, de la sagrada Orden de Predicadores, y breve relation de la beatificacion celebrada en Roma á los 23 de novembre 1732, Caller 1733.
[Toda n° 568]

VILLACASTIN, THOMAS DE *Manual de exercicios espirituales para tener oración mental* […], per Maria Angela Martì vedova, Barcelona 1758.
[BUS, Antico 2016G016]

VILLAFAÑE, JUAN DE *Compendio Historico en que se da noticia de los milagros y devotas imagenes de la Reyna de cielo y tierras, Maria Santissima que se venera en los mas celebres Santuarios de España* [...], en la emprenta de Garcia de Honorato, Salamanca 1726.

[consultato online su Google.book]

VILLARROEL, JERONIMO PEDRO *Discursos evangelicos para las ferias de la Quaresma, y de la Semana Santa. Pedicolos el R(everendo) P(adre) Gernonimo Pardo de Villarroel, provincial de los clérigos menores* […], per Gomingo Garcia Morràs, Madrid 1656.
Tomo I-II

[BUS, Antico 3005I0122]

VILLEGAS, ALONSO DE *Flos Sanctorum. Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo Dios y Señor Nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tidentino: junto con las vidas de los Santos propios de España y de otros extravagantes. Ponese muchas figuras y autoridades de la sagrada escritura, traídas a propósito de las historias de los Santos, y muchas anotaciones curiosas y consideraciones provechosas. Colegido todo de Autores graves y aprovados*, per Pablo Nadal y Pedro Escudèr, Barcelona 1748.

[BUS, Antico 40116D0018]

VITALE, SALVATORE *Teatro serafico delle stimmate di Christo, impresse nel santo, immaculato e virginal corpo del glorioso padre San Francesco* […], per Zanobi Pignoni, Firenze 1629.

[BUS, Antico 1007E012]

VITALE, SALVATORE *Direttorio della Via Crucis, del reverendo padre fra Salvator Vitale sardo, lettor di sacra teologia e predicatore generale, minore osservante della Provincia di Toscana. Ristampato per opera del m. reverendo padre f. Biagio Dolci provinciale della medesima provincia*, Firenze, per Vincenzo Vangelisti 1690.

[BNF, 10.3]

VITALE, SALVATORE *Le tre hore che Christo stette su la croce vivo. Esercizio utilissimo all'anima innamorata di Giesu Crocifisso, e molto grato a sua divina maestà*, per Gio. Battista e Giulio Cesare fratelli Malatesti, Milano 1644.

[BUC, F. A. 4844]

VITALE, SALVATORE *Trilogio della Via Crucis del Reverendo Padre fra Salvatore Vitale minor osservante della Provincia di Toscana*, per Zenobi Pignoni, Firenze 1629.

[BNF, 18.2]

VITALE, SALVADOR *Madriperla serafica de la Vita et Miracoli del B. Salvatore de Orta, frate minore de la Regolare osservanza, di natione Catalana della religiosa Provincia di Sardegna*, Sacer 1639.

[BUC, Salone 08184]

VITALE, SALVADOR *Vita, Martyrio y Milagros de san Antiogo sulcitano, Patron de la Isla de Sardegna, cuijo cuerpo se halló en las catacumbas de su Iglesia de Sulcis el año* ibis *á 18 de Março. Compuesta escrita y recopiada de la historia y oficio antigo del dicho Santo, por el R.do P. Ray Salvdor Vidal. Menor observante, Theologo y predicador General de la Provincia de Toscana, Serafin Esquirro, Esta es la vida y miracles del ben aventurat Sant Anthiogo novament estampat y coregit* (manoscritto).

[Toda n° 768]

XACCA, JUAN BAUTISTA *Sermon del beato Salvador de Orta, que en las solemnes fiestas de la traslacion de su Cuerpo del Combento de San Mauro el Real de Santa Rosalia hizieron los RR. PP. Observatens (...) predicò el dia 7. de Julio de 1758*, Imprenta de los heredes de Honofrio Martin, Caller 1758.

[BUC, S.P. 6.6.2\23]

ZAMORA, LORENÇO *Tercera parte de la Monarchia mystica de la Yglesia, hecha de hieroglificos sacados de humana prerrogativas de la Virgen con sus nueve fiestas principales, y mas tres symbolos del Rosario, Nives, Soledad* […], per Gabriel Graells y Estevan Liberos, Barcelona 1614.

[BUS, Antico 2010D0171]

PEDRO PEREZ DEL FRAGO (1564) *Prima Usellensis Diocesana Synodus sanctissimo D. N. Pio huius nominis Pont. Max. Et Christianissimo atque Invictissimo domino nostro Philippo secundo Hispaniarum Rege Catholico*, Ab Illustri et Reverendissimo Domino Petro Perez del Frago, Usellensi ac Terralbensi Episcopo celebrata. Calari, Exscudebat Vincentius Symbeninus Salodiensis 1566.

[BUC, S.P.6.10.5]

PEDRO PEREZ DEL FRAGO (1566), *Secunda diocesana Usellensis Synodus Sanctissimo D. N. Pio Quinto Pont. Max. IV idus martias celebrata, 1566*. Costitututiones posterioris Diocesanae Usellensis Episcopatus Synodi, post foelicem sacri et Oecumenici Tridentini concilii exitum, Sedisq(ue) Apostolicae Romane confirmationem, anno 1566 celebratae, illustri ac Reverendissimo Domino Petro Frago eiusdem ecclesiae Episcopo. Calari, Exscudebat Vincentius Symbeninus Salodiensis 1566.

[BUC, S.P.6.10.5]

PEDRO PEREZ DEL FRAGO (1572), *La Segunda Synodo Diocesana Algurense y de sus uniones, que despues de la conclusion del Sacrosanto Concilio Tridentino, siendo Summo Pontefice Gregorio XIII, deste nombre, y Rey de Hespana el Christianissimo y Invictissimo Don Philippe el segundo, que el muy illustre y Reverendissimo Señor Don Pedro Frago Obispo de Alguer, Bisarcho y Castro, el año 1572 ha celebrado*, Callar 1573, por Vincencio Sembenino, impressor del Reverendo Nicolas Cañellas.

[BUC, S.P.6.10.57]

JUAN FRANCISCO FARA (1591), *Constitutiones Synodales Sanctae Ecclesiae Bosanensis. Editae, et promulgatae in Synodo Diocesana, quam Illustrussimus, et Reverendissimus Dominus Don Ioan Franciscus Fara Dei, et Apostolicae Sedis gratia, Episcopus Bosanensis habuit. 1591 die 10.11.12 Iunii*. Calari, Apud Ioannem Mariam de Galcerino, 1591.

[BUC, S.P.6.9.41\2]

GIACOMO PASSAMAR (1625), *Constitutiones et decreta Synodalia edita, et promulgata in Diocesana Synodo Turritana: quam Illustrissimus, et Reverendissimus Dominus Don Iacobus Passamar, Dei et Apostolicae Sedis gratia Archiepiscopi Turritanus, et unionum. Primas Sardiniae, et Coricae, Abbas S. Mariae de Paludibus, Prior Sanctiss. Trinit. Vexillarius Suae Sanctitatis, ac de Cons. Catholici, et Pontetissimo Domini Nostri Hispaniarum Regis Philippi IV*. More maiorum celebrate in oratorio Sanctae Crucis presentis civitatis Saceri. Saceri: ex typographia Nob. Ab. D. Franc. Scano de Castelvì: apud Bartholomaeum Gobettum, 1625.

[BUC, S.P.6.5.2]

AMBROGIO MACHIN (1628), *Synodo diocesano celebrado por el illustrissimo y Reverendissimo Señor Don F. Ambrosio Machin Arçobispo de Caller, Primado de Sardeña, y Corsega*, etc. En su Yglesia Metropolitana, y Primacial a los 11 de Henero 1628, en Caller, en la Empresa del Doctor Antonio Galcerin, por Bartolomeo Gobetti, 1628.

[BUC, S.P.6.8.41\1]

GIACOMO PASSAMAR (1633), *Decreta Concilii provincialis turritani ab Illustr.mo et Rever.mo D. D. Iacomo de Passamar Archiepiscopo Metropolitano Turritano, et Unionum, neconon Sardiniae, etc Corsicae Primate, Ac Sanctae Romanae Ecclesiae Vexillario, et de Consilio sue Maiestatis*. Sassari celebrati Anno Domini 1633. Ac a Santissimo Domino Nostro Urbano VIII confirmati, Romae die XX Septembris, Anno Domini 1641. Sassari, Ex Typograph. Nob. D. Margar. Scan. de Cast.

[BUC, S.P.8.41\2]

PIETRO DE VICO (1649), *Constituciones y decretos de la synodo Diocesana Arborense celebrada per el Illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Pedro de Vico Arçobispo Metropolitano de Arborea, Obispo de Santa Iusta, etc Vexillario de la Sa(n)ta Romana Iglesia, del Co(n)sejo de su Magestad del Rey Nuestro Señor Don Phelippe IV el Grande*. En la santa Iglesia Metropolitana de Oristan, à los veinte de Abril 1649. En Sacer en a Imprenta de Hieronymo Castelvi, Aguilò, y Logu.

[BUC, S.P.6.8.41\3]

BERNARDO DE LA CABRA (1651), *Constituciones synodales del Arzobispado de Caller. Hechas, y ordenadas por el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor don Bernardo de la Cabra Arçobispo de Caller Primado de Cerdeña, y Corsega etc. En el Synodo que celebrò en su Santa Yglesia Metropolitana, y Primacial à los 18 de Henero del Año 1651*. En Caller, en la Empresa del Doct. Antonio Galcerin per Gregorio Gobetti, 1652.

[BUC, S.P.6.3.20]

GAVINO GATTAYNA (1665), *Constitutiones et decreta edita et promulgata in Diocesis Synodo Civitatis Bosanensis. Ab illustrissimo et Reverendissimo D. F. Gavino Cattayna dei, et apostolicae sedis gratia Episcopo Bosanen, Abbate Sanctae Mariae de Corte, Priore Ecclesiae Santi Antoni Abbatis, ac de Consilio Serenissimi, ac Potentissimi Philippi IV Catholici Regis Hispaniarum*. Celebrata die tertia, et quarta Mensis Februarij Anno Domini 1665. Saceri ex typographia Hieronymi de Castelvi, agullò, et Logo 1666.

[BUC, S.P.6.8.41\4]

PEDRO DE ALAGON (1680), *Leyes Sinodales del Arçobispado Arborense estuydas, y promulgadas en la Synodo que en su santa metropolitana Iglesia celebrò el Illustrissimo, y Reverendissimo Señor Don Pedro de Alagon Arçobispo de*

Oristan, y sus Uniones en el año 1680. En Caller en la Empresa del Doct. Don Hylario Galcerin, Por Nicolas Pisà Año 1684.

[BUC, S.P.6.4.58]

MICHELE VILLA (1695),*Constituciones synodales del Obispo de Ampurias, y Civita ordenadas por el Illustrissimo y Reverendissimo Señor Don Miguel Villa, Obispo de Ampurias, y Civita, Abbad de las Abbadias de S. Maria de Tergo, S. Miguel de Plano, S. Pancracio, de Nursis, S. Nicolau de Silanos, Prior de S. Bonifacio de Sasser, y del Consejo de su Magestad*, etc.

Publicadas en la Iglesia Cathedral de S. Antonio Abbad de la Ciudad de Castillo Aragones à los 17 y 18 de Abril del año 1695. En Roma 1698. Por Iuan Komerek.

[BUC, S.P.6.5.12]

FRANCISCO DE SOBRE CASAS (1695), *Constituciones Synodales del Arzobispado de Caller, hechas, y ordenadas pro el illustrissimo, y reverendissimo Señor Don Fr. Francisco de Sobrecasas, Arzobispo de Caller, primado de Zerdeña,y Corsega etc*. En la Synodo que Celebrò en su Santa Yglesia Metropolitana, y Primicial à los 9 de Henero del Año 1695. En Caller en la imprenta de Honofrio Martyn y de Iuan Antonio Pisà, 1695.

[BUC, S.P.6.4.11]

FRANCESCO MASONES Y NIN (1696), *Leyes Synodales del Obispado de Ales hechas, y ordenadas por el illustrissimo Señor D. Fran. Masones y Nin, Obispo de Ales, y Terralba, del Consejo de su Magestad, etc*. en la Synodo, que celebro en su santa Iglesia Cathedral en los 13 de Mayo de 1696.

En Caller por Fray Iuan Baptista Cannavera. En la imprenta de Santo Domingo.

[BUC, S.P.6.4.57]

FRANCESCO MASONES Y NIN (1712), *Leyes synodales del Arzobispado de Arborea, y Obispo de Santa Justa, hechas, y ordenadas por el illustrissimo Señor Don Francisco Masones, y Nin, Arzobispo de Oristan, y de Santa Justa etc.*

En la Synodo que celebrò en su Santa Metropolitana Iglesia Cathedral de Oristan à 22. 23. y 24. de Abril de 1708. En Caller en la Imprenta del Real Convento de Santo Domingo; por Rafael Gelabert Impressor. Año 1712.

[BUC, S.P.6.4.6]

BERNARDO DE CARIÑENA Y PENSA (1715), *Constituciones Synodales del Arzobispo de Caller hechas, y ordenadas por el illustrissimo, y reverendissimo Señor Don Fr. Bernardo de Cariñena y Pensa arzobispo de Caller, primado de Cerdeña, y Corsega etc. en la synodo, que celebrò en su santa Iglesia Metropolitana, y Primicial à los 7 de Henero del año 1715*. Caller en la Imprenta de Santo Domingo [1715].

[BUC, S.P.6.4.60]

GIOVANNI BATTISTA LOMELLINI (1728), *Constitutiones sinodales diaecesis Algaren, et unionum ditae ab Ill.mo et Re.mo D.no D. Fr. Ioanne Baptist*

Lomellini Algaren, et Unionum Episcopo. Die 8 menisi Aprilis, nempè Feria quinta post Dominicam in Albis 1728. Typis Sancti Dominici Calaris.

[BUC, S.P.6.8.41\5]

FONTI EDITE

ÁGREDA MARÍA JESÚS, *Mistica città di Dio: miracolo della sua onnipotenza ed abisso della grazia: storia divina e vita della Vergine Madre di Dio regina e signora nostra Maria santissima* […], I classici della mistica cristiana 1, Udine 1996.

ALEO JORGE, *Storia cronologia del regno di Sardegna dal 1637 al 1672* (a cura di F. MANCONI), Nuoro 1998.

ARQUER SIGISMONDO, *Sardiniae brevis historia et descriptio* (a cura di M. T. LANAERI), Cagliari 2007.

BULLEGAS SERGIO, *L'effimero barocco. Festa e spettacolo nella Sardegna del 17. secolo: il Santuario de Caller di Serafino Esquirro e la Relación verdadera di Antonio Sortes*, Cagliari 1995.

CANALES DE VEGA ANTONIO*, Discursos y apuntamientos sobre la proposición hecha en nombre de su Magestad a los tres Braços Ecclesiástico, Militar y Real* (a cura di A. MURTAS), Cagliari 2006.

CANO ANTONIO, Sa *Vitta et sa Morte, et Passione de sanctu Gavinu, Protu et Januariu* (a cura di D. MANCA), Cagliari 2002.

DA ESTERZILI GIOVANNI MARIA, *Commedia della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo: testo sardo campidanese del sec. XVII. Edito secondo l'autografo conservato nella Biblioteca universitaria di Cagliari* (a cura di R. G. URCIOLO) Cagliari 1959.

FARA GIOVANNI FRANCESCO, *Geografia della Sardegna* (a cura di P. SECCHI), Sassari 1975.

GALIÑANES GALLÉN MARTA; ROMERO FRÍAS MARINA, *Raccolta di documenti editi e inediti per la Storia della Sardegna*, Vol. 2, *Documenti sulla peste in Sardegna negli anni 1652-1657*, Sassari 2003.

IBBA GIOVANNI DELOGU, *Index libri vitae* (a cura di G. MARCI), Cagliari 2003.

IGNAZIO DI LOYOLA, *Esercizi Spirituali* (a cura di P. SCHIAVONE), Milano 2015.

LOI SALVATORE; RUNDINE ANGELO, *Raccolta di documenti editi e inediti per la Storia della Sardegna*, Vol. 3, *Documenti sull'Inquisizione in Sardegna (1493-1713)*, Sassari 2004.

LUPINU GIOVANNI (a cura di), *Il libro sardo della confraternita dei disciplinati di Santa Croce di Nuoro (XVI secolo)*, Cagliari 2002.

MACCIONI ANTONIO, *Las sieye estrellas de la mano de Jesùs* (a cura di T. DEONETTE, S. PILIA), Cagliari 2008.

QUASINA JOANNES BAPTISTA, *Synodus Dioecesana Bosanensis 1780* (a cura di M. E. FULGHERI), Cagliari 2012.

RAVANI SARA (a cura di), *Il Breve di Villa di Chiesa*, Cagliari 2011.

ROMERO FRÍAS MARINA (a cura di), *Raccolta di documenti editi e inediti per la Storia della Sardegna*, Vol. 1, *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa*, Sassari 2003.

SORTES ANTONIO, *Relacion verdadera de las cosas maravillosos que sucedieron en la ilustre y noble Ciudad de Sacer en el ano 1648* (a cura di F. MANCONI), Sassari, 1987.

TERESA DI GESÙ (d'Avila) , *Cammino di Perfezione*, Roma 1980.

TERESA DI GESÙ (d'Avila), *Il libro della sua vita. Autobiografia* (a cura di F. ROSSINI), Torino 1954.

VICO FRANCESCO, *Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña* (a cura di F. MANCONI), Cagliari 2004.

RISORSE

Cataloghi bibliografici e inventari archivistici

AGUILAR PIÑAL FRANCISCO, *Bibliografia de autores españoles el siglo XVIII*, dal Vol. I al Vol X, Madrid 1981-1995.

Biblioteca Nazionale Braidense, *Le edizioni del XVII secolo*, Vol. III, *Edizioni spagnole e portoghesi*, Roma 1988.

Biblioteca Universitaria Sassari, *Librorum saec. XV impressorum qui in Bibliotheca studiorum Sassarensis adservantur catalogus*, Firenze 1923.

CABIZZOSU TONINO, SETTEMBRE NICOLA, *Governo dell'Archidiocesi, Clero diocesano e regolare, Contadioria generale, Altre serie. Archivio storico diocesano Cagliari*, Cagliari 2014.

CABIZZOSU TONINO; LISEI GIUSEPPE; QUARTA ANDREA; SETTEMBRE NICOLA (a cura di), *Benefici, Legati pii. Archivio storico diocesano Cagliari*, Cagliari 2014.

CABIZZOSU TONINO; MARONGIU ELISABETTA; URAS CARLA, *Inventario quinque libri. Archivio storico diocesi di Cagliari*, Vo. I-II-III, Cagliari 2003.

CERIELLO GUSTAVO RODOLFO (a cura di), *Carte e manoscritti spagnuoli e portoghesi della R. Biblioteca universitaria di Sassari*, Madrid 1915.

DAMONTE MARIO, MIGNONE ANNA M. (a cura di), *Fondo antico spagnolo della Biblioteca Aprosiana di Ventimiglia*, Pisa 1984.

DEMONTE MARIO (a cura di), *Fondo antico spagnolo della Biblioteca universitaria di Genova: Catalogo*, Genova 1969.

DERRIU ALESSANDRA (a cura di), *Inventario dell'archivio del Capitolo della Cattedrale di Alghero*, Alghero 2013.

Diocesi di Iglesias, *La cultura della memoria: il recupero del patrimonio archivistico della diocesi di Iglesias*, Iglesias 1999.

GABRIELLI ORNELLA (a cura di), *Catalogo degli antichi fondi spagnoli della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Vol. II, *Le stampe secentesche*, Pisa 1984.

GABRIELLI ORNELLA; ROMERO FRÍAS MARINA (a cura di), *Catalogo degli antichi fondi spagnoli della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Vol. III, *Le stampe settecentesche*, Pisa 1985.

GIRI DONATO (a cura di), *Il fondo antico ispanico della biblioteca civica di Verona*, Reichenberger 1992.

NONNE MARIA ANTONIETTA; MELIS RITA (a cura di), *Il fondo antico della Biblioteca San Tommaso d'Aquino, Convento di San Domenico di Cagliari*, Capoterra 2002.

ORUNESU PIETRO; SANNA PAOLINA; PAPOLA GINO; CONGEDDU COSTANTINO, MANCA GIUSEPPPINA (a cura di), *Archivio storico Diocesi di Nuoro*, Nuoro 2001.

PALAU Y DULCET ANTONIO, *Manual del librero hispanpamericano: bibliorrafia general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*,Voll.I-IX, Barcellona 1948-956.

PINNA MICHELE (a cura di), *L'Archivio del Duomo di Cagliari*, Sassari 1899.

PINNA ROSA MARIA (a cura di), *Catalogo del Fondo librario gesuitico della Biblioteca universitaria di Sassari e del Convitto Canopoleno, di Santa Maria di Betlem, dell'Istituto di scienze politiche dell'Università di Sassari, della Chiesa aripetrale di Ploaghe, del Seminario arcivescovile*, Vol. I-II, Sassari 2010.

ROMERO FRIAS MARINA (a cura di), *Catalogo degli antichi fonti spagnoli della Biblioteca universitaria di Cagliari*, Vol. I, *Gli incunamboli e le stampe cinquecentesche*, Pisa 1982.

SALE MAURO (a cura di), *Archivio storico della Diocesi di Nuoro*, Nuoro 1954.

TODA Y GÜELL EDUARDO, *Bibliografia española de Cerdeña*, Madrid 1979.

ZICHI GIANCARLO (a cura di), *Fondo arcivescovile: inventari*, 4 Monografie, Sassari 1999.

Risorse informatiche

SBN Opac Nazionale
[http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp]

SBN Opac Regione Sardegna
[http://opac.regione.sardegna.it/SebinaOpac/Opac?action=navigate]

SBN Opac Facoltà Teologica della Sardegna
[http://pftbiblioteca.altervista.org]

Catalogo sistema bibliotecario Università di Siviglia
[http://fama.us.es/search*spi/X]

Catalogo generale Biblioteca Nazionale di Madrid
[http://www.bne.es/es/Catalogos/]

Catalogo Fondo documentale dell'Archivio storico nazionale di Madrid
[http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/archivos/mc/archivos/ahn/fondos-documentales.html]

Catalogo Fototeca Università di Siviglia
[http://fototeca.us.es]

Documenta catholica omnia
[http://www.documentacatholicaomnia.eu]

Academia.edu
[https://www.academia.edu]

Dialnet
[http://dialnet.unirioja.es]

Jstor
[http://www.jstor.org]

Catalogo beni artistici nazionali spagnoli
[http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?Museo=MNEV]

Google libri
[https://books.google.it]

Hathi Trust Digital Library
[https://www.hathitrust.org]

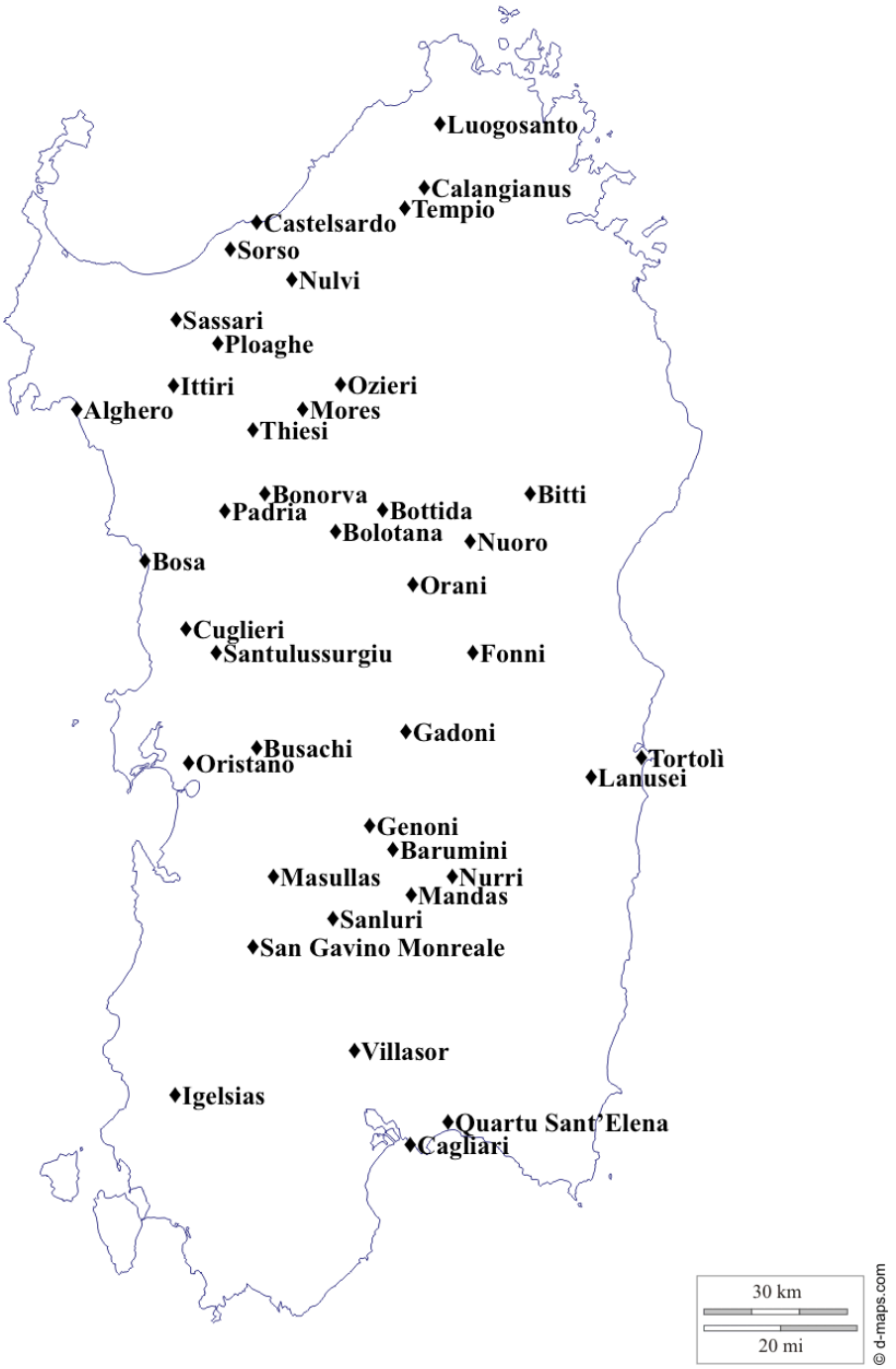
Europeana think culture
[http://www.europeana.eu/portal/]

Internet. Archive
[https://archive.org]

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes
[http://www.cervantesvirtual.com]

CARTINE

I. PRESENZA FRANCESCANA IN SARDEGNA ALLA FINE DEL XVIII SECOLO



Arcidiocesi di Cagliari

CAGLIARI
Osservanti (S. Rosalia)
Osservanti (S. Mauro)
Conventuali
Cappuccini (S. Antonio)
Cappuccini (S. Benedetto)

QUARTU SANT'ELENA
Cappuccini

VILLASOR
Osservanti
Cappuccini

SANLURI
Cappuccini

MANDAS
Osservanti

NURRI
Cappuccini

Diocesi di Iglesias

IGLESIAS
Conventuali
Cappuccini

Diocesi di Nuoro

NUORO
Osservanti

FONNI
Osservanti

ORANI
Osservanti

BITTI
Cappuccini

Diocesi d'Ogliastra

LANUSEI
Osservanti

TORTOLÌ
Cappuccini

Arcidiocesi di Oristano

ORISTANO
Osservanti (S. Maria Maddalena)
Osservanti (S. Giovanni Evangelista)
Conventuali
Cappuccini

BARUMINI
Cappuccini

GENONI
Osservanti

BUSACHI
Osservanti

GADONI
Osservanti

SANTU LUSSURGIU
Osservanti

Diocesi di Ales-Terralba

SAN GAVINO MONREALE
Osservanti

MASULLAS
Cappuccini

Arcidiocesi di Sassari

SASSARI
Osservanti
Conventuali
Cappuccini

BONORVA
Osservanti

PADRIA
Osservanti

THIESI
Cappuccini

MORES
Cappuccini

ITTIRI
Osservanti

PLOAGHE
Cappuccini

NULVI
Cappuccini

SORSO
Cappuccini

Diocesi di Ozieri

OZIERI
Osservanti
Cappuccini

BOTTIDA
Conventuali

Diocesi di Alghero-Bosa

ALGHERO
Conventuali
Osservanti
Cappuccini

BOSA
Cappuccini

CUGLIERI
Cappuccini

BOLOTANA
Cappuccini

Diocesi di Tempio

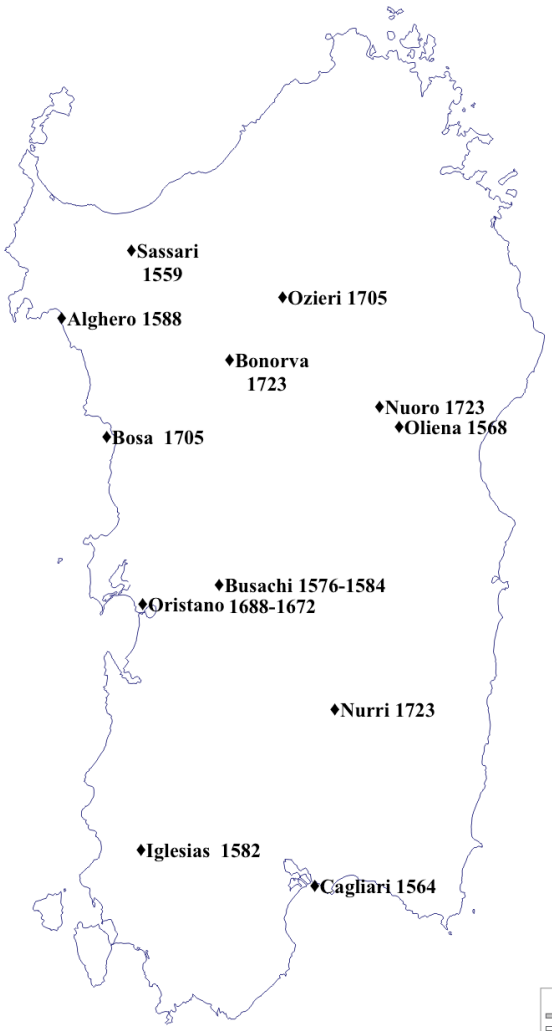
TEMPIO
Osservanti

CASTELSARDO
Conventuali

CALANGIANUS
Cappuccini

LUOGOSANTO
Conventuali

II. PRESENZA GESUITICA IN SARDEGNA AL 1773[944]



COLLEGI

Sassari (S. Giuseppe), e seminario del Canopoleno.
Alghero (S. Michele)
Bosa
Oliena (S. Ignazio di Loyola)
Ozieri (S. Francesco de Borja)
Bonorva (Ognissanti)*
Nuoro (Nostra Signora delle Grazie)*

Busachi, fondato nel 1576 e già abbandonato nel 1584.
Oristano, fondato nel 1688 e già abbandonato nel 1677.

Nurri (S. Francesco Saverio)*
Iglesias (La Purissima)
Cagliari (S. Croce)

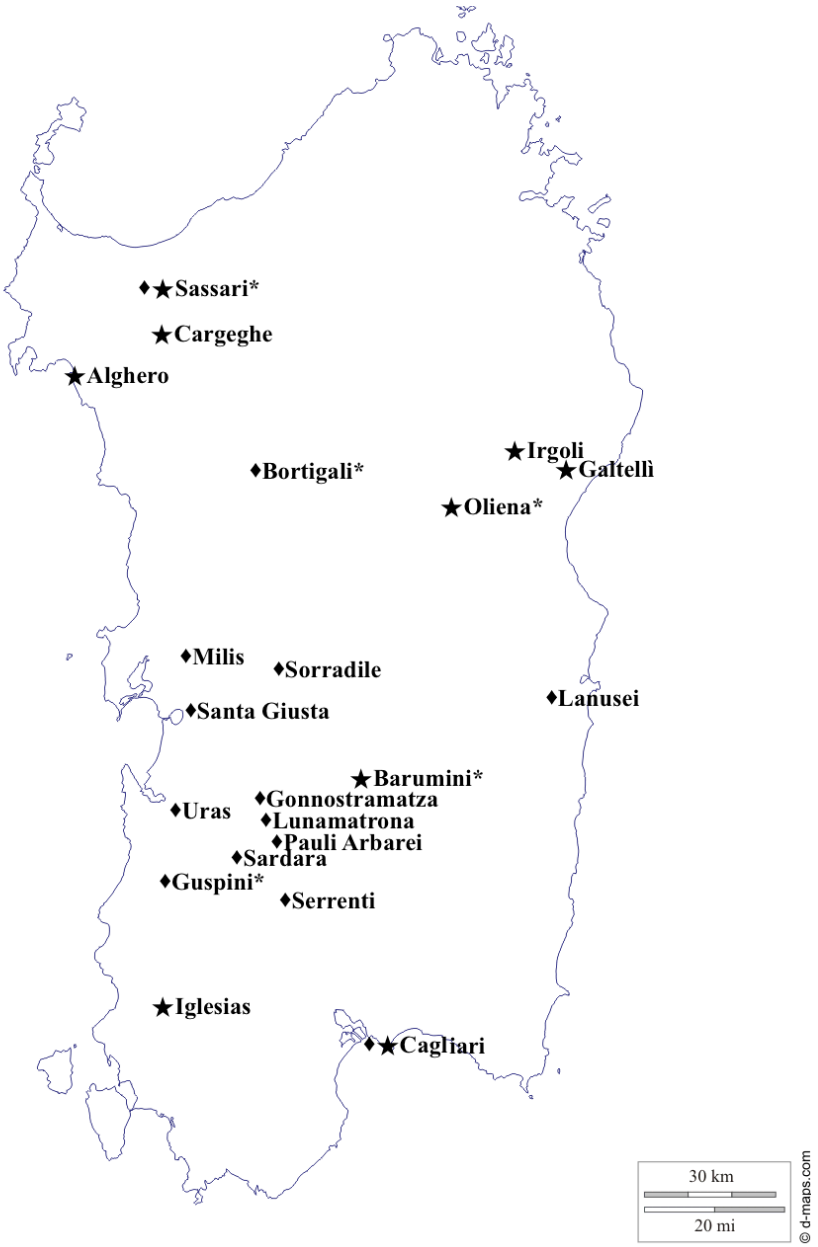
CASA PROFESSA
Sassari (Gesù e Maria) divenuta negli anni cinquanta del XVII secolo "collegio minore".
Cagliari (S. Teresa d'Avila)

NOVIZIATO O CASA DI PROBAZIONE
Cagliari (S. Michele)

*Venivano definite "residenze" più che veri collegi.
A questi centri si deve aggiungere la presenza gesuitica nel piccolo centro di Musei (provincia di Iglesias) nel quale i Gesuiti avevano un proprio feudo ottenuto in eredità nel 1607 da Monserrat Rosselló, giudice della Reale Udienza.

[944] I dati sono stati estratti da R. TURTAS, *I Gesuiti in Sardegna. 450 anni di storia (1559-2009)*, Cagliari 2010, pp. 74-75.

III. Distribuzione dei Crocifissi della deposizione del XVII secolo presi in esame



♦ Ambito campano e sardo-campano.

★ Ambito iberico e sardo-iberico.

*Non sono Crocifissi della Deposizione.

IV. Distribuzione dei gruppi dei Misteri della Passione oggi esistenti



*Incompleti e/o alterati.

A questi centri si deve aggiungere Alghero dove tutt'oggi viene celebrata una processione dei Misteri la sera del Martedì Santo, i cui simulacri però sono tutti del XX secolo. Potrebbe forse far parte di un gruppo di Misteri più antico l'*Ecce Homo* della chiesa di S. Francesco.

BIBLIOGRAFIA

ABBATE FRANCESCO (a cura di), *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio* (catalogo della mostra, Padua 1990), Napoli 1990.

ABBATE FRANCESCO, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992.

ABBATE FRANCESCO, *La scultura del Seicento a Napoli*, Roma 1997.

ABBATE FRANCESCO (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Napoli 2006.

ABBATE FRANCESCO, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Vol. IV, *Il secolo d'oro*, Roma 2009.

ABBATE FRANCESCO, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Vol. V, *Il Mezzogiorno austriaco e borbonico: Napoli, le provincie e la Sicilia*, Roma 2009.

ACANFORA ELISA (a cura di), *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, [s.l.], 2009.

AGUS LUIGI, *Le visite pastorali del vescovo Salvatore Angelo Cadello Cugia in Gallura (1763)*, Volume II, Tempio Pausania 2012.

AGUS SERAFINO, *Arte e religione a Monserrato*, Dolianova 1996.

ALBALADEJO MARTÍNEZ MARÍA DEL PILAR, *La Virgen, Señora del cielo y soberana de los Habsburgo: el imaginario áulico en la iconografía mariana de finales del siglo XVI*, in «Ars Longa. Cuadernos de arte», n° 23 (2014), pp. 131-140.

ALBANESI NICOLA, *Cur Deus homo: la logica della redenzione. Studio della teoria della soddisfazione di S. Anselmo vescovo di Canterbury*, Roma 2001.

ALBERIGO GIUSEPPE (a cura di), *Conciliorum Oecumenicorum decreta*, Bologna 1991.

ALBERTI OTTORINO PIETRO, *Il Cristo di Galtellì*, Roma 1967.

ALBERTI OTTORINO PIETRO, *Luci e ombre nella fortunosa vicenda del corpo di S. Salvatore da Horta*, in «Nuovo Bollettino Bibliografico sardo», n° 69, anno XII (1969), pp. 3-5.

ALBERTI OTTORINO PIETRO, *La diocesi di Galtellì dall'unione a Cagliari (1495) alla fine del sec. XVI*, Roma 1994.

ALCOY ROSA, BESERAN I RAMON PERE, *Imatges Indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Barcellona 2011.

ALONSO DÁMAS, *Predicadores ensonetados. La Oratoria Sagrada, hecho social apasionante en el siglo XVII*, in *Del Siglo de Oro a este siglo de siglos (notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*, Madrid 1968, pp. 95-104.

ALZIATOR FRANCESCO, *Storia della letteratura di Sardegna*, Cagliari 1954.

ALZIATOR FRANCESCO, *Testi di drammatica religiosa della Sardegna (F. Carmona, A. del Arca, G. P. Chessa Cappai)*, Cagliari 1975.

AMIGO VÁZQUEZ LOURDES, *La apoteosis de la Monarquía Católica Hispánica. Fiestas por la canonización de San Fernando en Valladolid (1617)*, in J. ARANDA PÉREZ (a cura di), *La Declinación de la Monarquía Hispánica en el Siglo XVII*, Ciudad Real 2002, pp. 189-206.

ANATRA BRUNO, *Editoria e pubblico in Sardegna tra Cinque e Seicento*, in *Oralità e scrittura nel sistema letterario*, Atti del Convengo: Cagliari, 14-16 aprile 1980, pp. 233-243.

ANATRA BRUNO, *Chiesa e società nella Sardegna Barocca*, in K. KIROVA (a cura di) *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli 1984, pp. 139-156.
ANATRA BRUNO, *La Sardegna dall'unificazione aragonese ai Savoia*, Torino 1987.
ANATRA BRUNO, *Insula Christianorum. Istituzioni ecclesiastiche e territorio nella Sardegna di Antico Regime*, Cagliari 1997.
ANDOLORO MARIA, *Il secondo concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'Immagine,* Palermo 1999, pp. 185-194.
ANDRÉS GABRIEL, *Describir en el barroco, ut pictura rethorica. I la fiesta de los fuegos en las relaciones extensas*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», Nuova Serie XVI, Vol. LIII (1998), pp. 169-192.
ANDRISANI GAETANO, *Il Crocifisso di Marcianise*, Caserta 2007.
ANGELOZZI GIANCARLO, *Le confraternite laicali: un'esperienza cristiana tra medioevo ed età moderna*, Brescia 1978.
ANGULO IÑIGUEZ DIEGO, *Francisco Rizi: su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670*, in «Archivio Español de arte», Tomo 31, n° 122 (1958), pp. 89-116.
ANSELMI ALESSANDRA, *Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)*, in J. L. COLOMER (a cura di) *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Madrid 2003, pp. 221-246.
ANSELMI ALESSANDRA,*"Tota pulcra es amica mea et macula non est in te". La Spagna e l'Immacolata a Roma*, in A. ANSELMI (a cura di), *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna* (a cura di), Roma 2008, pp. 239-300.
ANSELMI ALESSANDRA, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Roma 2012.
APOLLONIO MARIO, *Storia del teatro sacro italiano*, Vol.I, *La drammaturgia medievale: dramma sacro e profano*, Firenze 1904.
ARAGÜÉS ALDAZ JOSÉ, *Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: El lugar del ejemplo histórico*, in «Criticón» *(Ejemplar dedicado a la oratoria sagrada en el Siglo de Oro),* Vol. 84-85 (2002), pp. 81-99.
ARAMU ANGELO, *Storia della Compagnia di Gesù in Sardegna*, Genova 1939.
ARANDA DONICEL JUAN, *Cofradías penitenciales y Semana Santa.* Actas del Congreso Nacional (Córdoba 2011), Cordoba 2012.
ARANES LINARES CARMEN; HORMINGO SANCHEZ ENRIQUE; SANCHEZ PEÑA JOSÉ MIGUEL, *Scultura lignea genovese a Cadice nel Settecento*, Genova 1993.
ARCE JOAQUÍN, *España en Cerdeña. Aportacion cultural y testimonios de su influjo*, Madrid 1960.
ARGAN GIULIO, *La Retorica e l'arte barocca*, in E. CASTELLI (a cura di), *Retorica e Barocco*,Venezia 1955.
ARIAS MARTÍNEZ MANUEL, *Miscelánea sobre Gaspar Becerra*, in «Boletín del Museo Nacional de Escultura», n° 11 (2007), pp. 7-15.
ARIAS MARTÍZ MANUEL, *"La copia más sagrada": la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerray la presencia del artista en el convento de Mínimos de la*

Victoria de Madrid, in «Botetín Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción», n° 46 (2011), pp. 35-56.
ARIAS MARTÍNEZ MANUEL (a cura di), *Cuerpos de dolor: la imagen de lo sagrado en la escultura española 1500-1750,* Siviglia 2012.
ASENSIO JOSÉ MARÍA, *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias. Introducción é historia del libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*, Siviglia 1867.
ATZENI GIORGIA; CADEDDU BARBARA, *Preziose immagini nelle edizioni dei secoli XV e XVI della Biblioteca Universitaria di Cagliari. Catalogo della mostra sul libro antico illustrato*, Cagliari 2012.
ATZORI MARIO, *Luni Santu*, in *I Candelieri a Sassari. La Settimana santa di Castelsardo* (a cura di G. DEIDDA, A. DELLA MARIA), [s.l] 1987.
ATZORI MARIO, *Lunissanti: Sacra Rappresentazione e tempo di primavera a Castelsardo*, Sassari 1990.
AVILA JUAN DE, *Epistolario Espiritual* (a cura di V. GARCÍA DE DIEGO), Madrid 1962.
AZCÁRATE DE LUXÁN MATILDE, *El Tránsito de la Virgen a través del arte*, in «Cuardernos de arte e iconografia», Tomo1, n° 1 (1988), pp. 121-134.
BACCI MICHELE, *Investimenti per l'aldilà: arte e raccomandazione dell'anima nel Medioevo*, Roma 2003.
BÁEX RUBÍ LINDA, *Mnemosine. Retórica e imágenes en el siglo XVI*, Città del Messico 2005.
BÁEX RUBÍ LINDA, *La imagen y los imaginarios en la visualidad retórica de Fray Diego de Valadés*, in «Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung», n° 19 (2007), pp. 81-102.
BAGNARO PAOLA, *Il retablo della chiesa di S. Chiara in Cagliari*, in «Biblioteca Francescana Sarda», IX (2000), pp. 72-73.
BALSAMO LUIGI, *La stampa in Sardegna nei secoli XV e XVI. Con appendice di documenti e annali*, Firenze 1968.
BARAGLI ENRICO, *Jeronimo Nadal e le sue "imagines"*, in «La Civiltà Cattolica», anno 131, Vol. III, Quaderno 31.22 (1980), pp. 150-154.
BARBERO AMILCARE (a cura di), *Atlante dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali europei*, Ponzano Monferrato 2001.
BARBERO AMILCARE, *Complessi devozionali europei dal Quattrocento al Settecento*, in *Amédée (Teetaert) da Zedelgem, Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis* (a cura di A. BARBERO, P. MAGRO), Ponzano Monferrato 2004, pp. 43-61.
BARBERO AMILCARE; PIANO STEFANO, *Regioni e Sacri Monti*, Atti del Convegno Internazionale di studi. Torino, Moncalvo, Casale Monferrrato (12-16 ottobre 2004), Ponzano Monferrato 2006.
BAROCCHI PAOLA, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1961-1962.
BARRELLA GIOVANNI (a cura di), *San Raffaele Arcangelo. Chiesa di Pozzuoli*, Quarto (Napoli) 2013.
BARTHOLOMAEIS VINVENZO DE, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna 1924.
BARTHOLOMAEIS VINCENZO DE, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino 1952.

BASILE BONSANTE MARIELLA, *Arte e devozione: episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento*, Galatina 2002.
BASILE COSTANTINO (a cura di), *La scultura del presepe genovese del Seicento e del Settecento*, Catalogo Mostra Savona 1952, Savona 1952.
BATTAGLIA RICCI LUCIA, *Ad excitandum devotionis affectum. Gli scritti e le immagini sacre*, in F. FLORIS D'ARCAIS (a cura di), *Il teatro delle statue. Gruppo di deposizione e annunciazione tra XII e XIII secolo*, Milano 2005, pp. 19-23.
BATTISTINI ANDREA, *Forme e tendenze della predicazione barocca*, in *La Predicazione nel Seicento* (a cura di M. L. DOGLIO, C. DELCORNO), Bologna 2009, pp. 23-48.
BAXANDALL MICHAEL, *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, Torino 1989.
BEER FRANCESC, *Grandi mistiche Medievali. Matilde di Magdeburgo, Ildegarda di Bingen, Giuliana di Norwich*, Genova 2003.
BEL BRAVO MARÍA ANTONIA, *La devoción inmaculista en la oratoria sagrada del siglo XVII*, in *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte* (a cura di F. J. CAMPOS, F. DE SEVILLA), Actas del simposium, 1\4-9-2006, Vol. II, Madrid 2005, pp. 1315-1334.
BELTING HANS, *L'arte e il suo pubblico*. *Funzione e forma delle antiche immagini della Passione*, Bologna 1986.
BERNARDI CLAUDIO, *Il tempo sacro: Entierro. Riti drammatici del venerdì santo*, in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola* (a cura di A. CASCETTA, R. CARPANI), Milano 1995, pp. 597-600.
BERTELLI CLAUDIO, *M'illumino d'imenso. Brescia, le Sante Croci*, Milano 2002.
BERNARDI CLAUDIO, *Fate agli altri. I teatri della Passione nella diocesi di Brescia*, in *Al servizio del Vangelo. Il cammino storico dell'evangelizzazione a Brescia*, Vol. II *L'età moderna*, Brescia 2007, pp. 299-313.
BERTOLDI LENOCI LIANA (a cura di), *Le confraternite pugliesi in età moderna*, Vol. II, Atti del seminario inernazionale di studi (27-29 Aprile 1989), Fasano 1990.
BILARDI GIANNELLA, *Il culto dell'Assunta ad Alghero: "Nostra Senyora de Agost"*, in «Revista de l'Alguer», II (1991), pp. 45-52
BLANCO MOZO JUAN LUIS, *Juan Sánchez Barba (1602-1673) escultor*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», n° 5 (2003), pp. 79-98.
BOER WIESTE DE, *La conquista dell'anima. Fede, disciplina e ordine pubblico nella Milano della Controriforma*, Torino 2001.
BOESPFLUG FRANÇOIS, *Le immagini di Dio. Una storia dell'Eterno nell'arte*, Torino 2012.
BOGGERO FRANCO; DONATI PIERO (a cura di), *La Sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XVI secolo*, Genova 2004.
BOGGERO FRANCO, *I cartelami liguri: materiali e tecniche*, in *Il teatro dei Cartelami. Effimeri per la devozione in area mediterranea* (a cura di F. BOGGERO, A. SISTA), Genova 2009, pp. 70-79.
BOLOGNA FRANCESO; CAUSA FRANCESCO, *Mostra della Scultura Lignea nella Campania dal XII al XVIII secolo. Catalogo.* Napoli, Palazzo Reale 1950, Napoli 1950.

BOLZONI LINA, *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, Vol. III, 2 *Le forme del testo. La prosa*, Torino 1984, pp. 1047-1074.
BOLZONI LINA, *La rete delle immagini: predicazione in volgare dal Medioevo a Bernardino da Siena*, Torino 2002.
BONFAINT OLIVIER (a cura di), *Peinture et rhétorique*, Parigi 1994.
BONORA LUCIO, *Fonti ecclesiastiche vescovili: le visite pastorali,* Treviso 1994.
BONU RAIMONDO, *Serie cronologica degli Arcivescovi d'Oristano (da documenti editi e inediti)*, Sassari 1959.
BORRELLI GENNARO, *Il presepe napoletano*, Roma 1970.
BORRELLI GENNARO (a cura di), *La scultura lignea nel presepe napoletano del '600 e del '700*, [s.l.] 1974.
BORRELLI GIAN GIOTTO, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Napoli 2005.
BORROMEO AGOSTINO, *L'Inquisizione*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 142-155.
BORTOLOTTI LIDIA, *La veste e il simulacro, itinerari di conoscenza, restauro e tutela*, in L. BORTOLOTTI (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati*, Bologna 2011, pp. 13-42.
BOSCH LYNETTE M. F., *Image and Devotion in Late Fifteenth-and Early Sixteenth-Century Spanish Painting*, in *The Word Made Image: Religion, Art and Architecture in Spain an Spanish America, 1500-1600*, Boston 1998, pp. 30-45.
BOSCHET JÉRÔMET, *L'image-objet*, in *L'image. Fonctiones et usage des images dans l'Occident médiéval* (a cura di J. C. SCHMITT), Parigi 1996, pp. 7-26.
BOSKOVITS MIKLOS, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano 1994.
BOYER RÉGIS, *L'esperienza del sacro*, in J. RIES (a cura di), *Le origini e il problema dell'Homo Religiosus*, Milano 1989, pp. 59-73.
BRANCA REMO, *Il Crocifisso di Nicodemo*, Milano 1935.
BRAY XAVIER, *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, in *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700* (a cura di X. BRAY), Londra 2009.
BROGGI PAOLO, *Le missioni urbane dei Gesuiti nel nuovo mondo nella seconda metà del XVII secolo: la trasposizione di culti e devozioni europee*, in G. ZARRI (a cura di), *Ordini religiosi, santità e culti: prospettive di ricerca tra Europa e America Latina* (Atti del Seminario, Roma 21-22 giugno 2001), Roma 2001, pp. 53-85.
BROGGIO PAOLO, *La teologia e la politica. Controversie dottrinali, Curia romana e Monarchia spagnola tra Cinque e Seicento*, Firenze 2009.
BROGGIO PAOLO*, Missioni e devozione nel mondo ispanico: il ricorso al culto dei santi nella pastorale itinerante della Compagnia di Gesù (sec. XVII)*, in B. PELLEGRINO (a cura di), *Ordini religiosi, santità e culti traEuropa, Meditteraneo e Nuovo Mondo (secoli XV –XVII).* Atti del convegno internazionale AISSCA, Lecce 3-6 maggio 2003, a cura di, Vol. II, Roma 2009, pp. 601- 620.

BROOKE B. ROSALIND, *La religione popolare nell'Europa medievale (1000-1300)*, Bologna, 1989.
BROWN JONATHAN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid 1980.
BROWN PETER, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, Torino 2002.
BRUBAKER LESLIE, *The Sacred Image*, in *The Sacred Image East and West* (a cura di R. OUSTERHOUT, L. BRUBAKER), Urbana-Chicago 1995, pp. 1-24.
BUDRUNI ANTONIO, *Cronologia storica essenziale*, in *Storia dei sardi e della Sardegna*, Vol. 3, *L'età moderna: dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo* (a cura di B. ANATRA, A. MATTONE, R. TURTAS), Milano 1989, pp. 393-401.
BUDRUNI ANTONIO, *Gremi e artigianato ad Alghero (XVII-XVIII secolo)*, in A. MATTONE (a cura di), *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna, XIV-XIX secolo*, Cagliari 2000, pp. 404-414.
BULLEGAS SERGIO, *La Spagna, il teatro e la Sardegna. "Comedia" e frammenti drammatici di Antonio Maria da Esterzili*, Cagliari 1992.
BULLEGAS SERGIO, *Le manifestazioni effimere barocche*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 206-213.
BULLEGAS SERGIO, *L'effimero barocco: festa e spettacolo nella Sardegna del XVII secolo. Il Santuario de Caller di Serafino Esquirro e la Relación verdadera di Antonio Sortes*, Cagliari 1995.
BULLEGAS SERGIO, *L'Urania Sulcitana di Salvatore Vidal. Classicità e teatralità della lingua sarda*, Cagliari 2004.
BULLEGAS SERGIO, *Teatro e liturgia, spettacolo e rito, società e lingua nella Tragedia in su Isclavamentu di Giovanni Delogu Ibba*, in G. MELE (a cura di), *Chiesa potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Oristano 2005, pp. 105-129.
BURRESI MARIAGIULIA; CALECA ANTONINO, *Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Milano 2000, pp. 24-43.
BUZZI FRANCO, *Il Concilio di Trento (1545-1563). Breve introduzione ad alcuni temi teologici principali*, Milano 1995.
CABALLERO GÓMEZ MARÍA VICTORIA, *El Auto de Fe de 1680. Un lienzo para Francisco Rizi*, in «Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)», n° 3 (1994), pp. 69-140.
CABIBBO SARA, *Vizi e Virtù di una "sociedad ensimismada". Maria d'Ágreda e la Spagna di Filippo IV*, in «Península. Revista de Estudios Ibéricos», n° 3 (2006), pp. 165-172.
CABRAS MAURO, *San Michele di Stampace a Cagliari*, Cagliari 1957.
CABRAS MAURO, *Gli oratori del S. Cristo e delle Anime Purganti nel quartiere di Villanova in Cagliari*, Cagliari 1966.
CACHEDA BARREIRO ROSA MARGARITA, *Entre el "trampantojo" y el retablo a lo divino. Imágenes de devoción mariana en la literatura española del siglo XVII*, in «Anthologica annua», n° 48-49 (2001-2002), p. 727-735.

CACHO CASAL MARTA, *Una embajada concepcionista a Roma y un lienzo conmemorativo de Louis Cousin (1633)*, in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII* (a cura di J. L. COLOMER), Madrid 2003, pp. 415-426.
CADINU MARCO, *Il rudere della chiesa di Santa Lucia alla Marian di Cagliari. Architettura, archeologia e storia dell'arte per il recupero di un luogo della città medievale*, in «ArcheoArte» n° I, Supplemento 2012, pp. 543-575.
CALECA ANTONINO, *Gruppi di Deposizione medievali in Italia centrale*, in F. FLORIS D'ARCAIS (a cura di), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di deposizione e annunciazione tra il XII e il XIII secolo*, Milano 2005, pp. 125-130.
CALVO SERRALLER FRANCISCO, *El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español*, in *El Siglo de Oro de la pintura española* (a cura DI J. POTÚS PÉREZ), Madrid 1991, pp. 187-203.
CALZAMAGLIA LIVIO LUCIANO (a cura di), *Lignum crucis: crocifissi e arredi della Passione del Signore nella diocesi di Albenga-Imperia*, Albenga 2013.
CAMPORESI PIERO, *La casa dell'eternità. Un viaggio appassionante nell'Europa cristiana tra le rappresentazioni dell'inferno e i prodigi dell'ostia*, 1987.
CAMPOS JAVIER FRANCISCO, DEVILLA DE FERNÁNDEZ, *Fiestas celebradas en Salamanca con motivo de la canonización de su patrón San Juan de Shagún*, in *Cofradías, devoción, fiestas y arte*, Vol. *Música y fiestas*, Madrid 2008, pp. 1053-1080.
CANALDA I LLOBET SILVIA; FONTCUBERTA I FAMADAS CRISTINA, *El "lagar místico" en época moderna. Evolución, uso y significados de una imagen controvertida*, in Atti del Congresso Internazionale *Imagen y Aparicencia*, Murica 2009, [s.p.].
CANALDA I LLOBET SILVIA, *Copia e invención. Retratos y réplicas de las santas imágenes en época moderna. El caso de Nuestra Señora de Montserrat*, in *Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, Valladolid 2013, pp. 187-201.
CANNAS VINVENZO MARIA, *San Giorgio di Suelli. Primo Vescovo della Barbagia Orientale X-XI secolo*, Cagliari 1976.
CANNAS VINCENZO MARIA, *P. Angelo Maria Canìo dei Frati Minori e l'ordine di S. Francesco in Sardegna*, Sassari 1992.
CANNAS VINCENZO MARIA; MURGIA SANDRA, *Cattedrale di S. Giorgio di Suelli*, Cagliari 2000.
CAPEL MARGARITO MANUEL, *Gaspar Becerra o El "miguelangelismo" español*, Jaén 1998.
CARDUCHO VICENTE, *Dialogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definicion, modos y diferencias* (a cura di F. CALVO SERRALER), Madrid, 1979.
CAREDDA SARA, *Las capillas funerarias de los arzobispos españoles de Cagliari: devoción e identidad para la posteridad*, in *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna* (a cura di S. CANALDA, C FONTCUBERTA), Barcellona 2013, pp. 219-230.
CAREDDA SARA; DILLA MARTÍ RAMON, *Imagen y taumaturgia en época moderna. El culto a Salvador de Horta en la antigua Corona de Aragón*, in «RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», n° 10 (2013), pp. 487-513.

CARRASCO DE JAIME; DANIEL JOSÉ, *Hacia una teoria consensuada y conciliadora del estilo hispano-sardo: maestros pintores en Cerdeña y Pedro de Raxis el viejo en Alcalá la Real*, in «Cuadernos de arte e iconografia», Tomo XIII, n° 26 (2004), pp. 443-463.
CARTA MICHELE, *Biglietto speciale per il paradiso. Confraternite della diocesi di Galtellì-Nuoro*, Nuoro 1991.
CARTA MICHELE, *Nell'anno del Signore 1777. Risposte dei parroci della Diocesi di Galtellì al questionario di Francesco Maria Corongiu, Vicario Generale Capitolare, sede vacante, dell'Arcivescovato di Cagliari e Unioni*, Orosei 1995.
CARTA MICHELE, *Cofradias di Orosei: dalle pratiche devozionali interne ai riti solenni della Settimana Santa*, Nuoro 2006.
CARTA MICHELE, *Le confraternite di S. Croce e delle Anime di Galtellì*, Nuoro 2010.
CASALE VITTORIO, *Lazzaro Baldi e Ciro Ferri "agiografi" di santa Teresa d'Avila*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale* (a cura di S. BOESCH GAJANO, L. SEBASTIANI), Roma 1984, pp. 735-799.
CASALE VITTORIO, *Addobbi per beatificazioni e canonizzazioni. La rappresentazione della santità*, in M. FAGIOLO (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, *Atlante*, Torino 1997, pp. 56-65.
CASALE VITTORIO, *"Più accennarsi che esattamente descriversi"; difficoltà e sperimentazione nelle immagini di visioni ed estasi dell'arte romana fra Sei e Settecento*, in G. MORELLO (a cura di), *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, Milano 2003, pp. 69-84.
CASALE VITTORIO, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle beatificazioni e canonizzazioni nel Seicento*, Torino 2011.
CASCIARO RAFFAELE (a cura di), *Rinascimento scolpito: maestri del legno tra Marche e Umbria*, Cinisello Balsamo 2006.
CASCIARO RAFFAELE, *Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO), Roma 2007, pp. 49-74.
CASCIARO RAFFAELE; CASSIANO ANTONIO (a cura di), *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Catalogo della Mostra, Lecce, Chiesa di S. Francesco della Scarpa, 16 dicembre 2007- 28 maggio 2008, Roma 2007.
CASQUERO FERNÁNDEZ JOSÉ ANDRÉS, *La imaginería procesional de Semana Santa en la Diócesis de Zamora*, in J. ARANDA DONCEL (a cura di) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa.* Actas del congreso nacional, Cordoba 2012, pp. 311-370.
CASTÁN LANASPA JAVIER, *Cristo yacente llamado "de los Gascones"*, in *El Árbol de la Vida*. Catalogo dell'esposizione *Las Hedades del Hobre*, Segovia 2003, pp. 355-356.
CASTELLI ENRICO (a cura di), *Retorica e Barocco*, Roma 1955.
CASTRIS PIERLUIGI LEONE DE, *Marco Pino. Il vent'ennio oscuro*, in «Bollettino d'arte», n° 84-85 (1994), pp. 71-86.
CASTRIS PIERLUIGI LEONE DE, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573*, Vol. II *Fasto e devozione*, Napoli 1996.

CASTRIS PIERLUIGI LEONE DE, *Nomi e date per la scultura in legno nel primo Seicento fra Napoli e le provincie*, in GAETA LETIZIA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Vol. II, Lavello 2007, pp. 6-36.
CASTRIS PIERLUIGI LEONE DE, *Sculture in legno del primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazione da Napoli*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, (a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO), Roma 2007, pp. 19-47.
CASTRIS PIERLUIGI LEONE DE (a cura di), *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, Catalogo della mostra tenuta a Altomonte nel 2008-2009, Hoelpi 2009.
CASTRIS PIERLUIGI LEONE DE, *1550-1650. Le immagini della devozione tridentina*, in P. L. DE CASTRIS (a cura di), *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, [s. l.] 2009, pp. 41-61
CASTRIS PIERLUIGI LEONE DE, *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed Età moderna*. Atti del convegno (4-5 novembre 2011, Napoli), Napoli 2014.
CASTRO JUAN NICOLAU, *Pedro de Mena en su centenario*, in «Toletum: bóletín de Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo», n° 26 (1991), pp. 97-115.
CASULA ALMA, *Gli apparati effimeri e le paraliturgie della Settimana Santa in Sardegna*, in *Il teatro dei Cartelami. Effimeri per la devozione in area mediterranea* (a cura di F. BOGGERO, A. SISTA), Genova 2009, pp. 154-161.
CATALA I ROSA PERE; MANUNTA FRANCESC, *Reliquies sardes venerades a Catalunya*, in *La Crona d'Aragona in Italia (secc. XIII-XVIII)*, Vol. III, *Sopravvienza ed estensione della Corona d'Aragona sotto la monarchia spagnola (secc. XVI-XVIII)*, Roma 1997, pp. 101-118.
CATALANO DORA, *Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)*, in GAETA LETIZIA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Vol. II, Lavello 2007, pp. 221-244.
CATALDI GALLO MARIA, *Madonne vestite in Liguria*, in L. BORTOLOTTI (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati*, Bologna 2011, pp.75-87.
CÁTEDRA GARCÍA PEDRO MANUEL, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vincente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca 1994.
CATTIN GIULIO, *Testi e musiche dei Compianti mariani fino al XV secolo nell'Italia del nord*, in F. FLORES D'ARCAIS (a cura di), *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, Milano 2005, pp. 87-124.
CATURLA MARÍA LUISA, *Documentos en torno a Vicente Carducho*, in «Arte Español», n° 26, 3 (1968-1969), pp. 145-211.
CAUSSEMAKER EDMOND DE, *Drames liturgiques du Moyen-Âge*, Rennes 1860.
CAVALLO GIORGIO, *I maestri della Cattedrale di Cagliari*, in *Dalla Sardegna all'Europa. Attività artistica e architettonica dei Maestri dei Laghi*, S. Fedele Intelvi (Como) 2012, pp. 162-188.
CAZZATO VINCENZO, *Ingressi trionfali e teatri di morte. Momenti dell'effimero fra Cinquecento e Ottocento nella Puglia meridionale*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante*

tematico del Barocco in Italia. Il "gran teatro del barocco", Vol. I, *Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma 2007, pp. 360-376.
CECCHELLI CARLO, *Il Trionfo della Croce. La Croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma 1954.
CENTINI MASSIMO, *I Sacri Monti dell'arco alpino italiano: dal mito dell'altura alle ricostruzioni della Terra Santa nella cultura controriformista*, Ivrea 1990.
CERDAN FRANCIS, *Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Inrodución crítica y bibliografia*, in «Criticón», n° 32 (1985), pp. 55-107.
CERDAN FRANCIS, *La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII*, in «Criticón», n° 58 (1993), pp. 61-72.
CERDAN FRANCIS, *La oratoria sagrada del siglo XVII: espejo de la sociedad*, in "AISO". Actas IV (1996), pp. 25-44.
CERDAN FRANCIS, *Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía*, in «Criticón», n° 79 (2000), pp. 87-105.
CERDAN FRANCIS, *Actualidad de los estudios sobre oratoria sagrada del Siglo de Oro (1985-2000). Balances y prospectivas*, in «Criticón», n° 84-85 (2002), pp. 9-42.
CERVINI FULVIO; SANGUINETI DANIELE, *Han tutta l'aria di Paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, Torino 2005.
CHARLES FREEMAN, *Sacre reliquie. Dalle origini del Cristianesimo alla Controriforma*, Torino 2012.
CHERCHI LUIGI, *I vescovi di Cagliari (314-1983). Note storiche e pastorali*, Cagliari 1983.
CHILOSI CECILIA; MATTIAUDA ELIANA; BUSCAGLIA GIUSEPPE (a cura di), *I tesori delle confraternite*, Savona 1999.
CHIRRA SARA, *Le visite pastorali e le Relationes ad limina. L'importanza delle fonti ecclesiastiche nello studio della storia sarda*, in «Medioevo: saggi e rassegne», n° 24 (1999), pp. 214-217.
CICCARELLI DIEGO, *Libri di francescani conventuali sardi della fine del sec. XVI*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Anno IV (1990), pp. 47-59.
CIOMEI FORTUNATO, *Gli antichi martiri della Sardegna*, Sassari 1991.
Clausuras. El Patrimonio de los Conventos de la Provincia de Valladolid i Medina del Campo. Valladolid, Deputación y Azobispado de Valladolid, 1999.
COLLANTES VALERO CRISTINA ANA, *Santa Teresa: fiestas de beatificación en los conventos de Medina del Campo y Valladolid*, in *El culto a los santos. Cofradías, devoción, fiestas y arte*, Vol. *Música y fiestas*, Madrid 2008, pp. 1035-1052.
COLLI VIGNARELLI FRANCESCO, *Gli Scolopi in Sardegna*, Cagliari 1982.
COLOMA ROMERO A. M., *El 'Ecce Homo' y la 'Dolorosa' de Pedro de Mena en el Monasterio de las Descalzas Reales*, in «Reales Sitios», n° 126 (1995), pp. 12-17.
COLÓN MENDOZA ILENIA, *The Cristos yacentes of Gregorio Fernández. Polychrome sculptures of the Supine Christ in Seventeenth-Century Spain*, Surrey 2015.
CORBIN SOLANGE, *La deposition liturgique du Christ au vendredi saint*, Parigi 1960.
CORDA MARIO, *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola: documenti d'archivio*, Cagliari 1987.

CORDA MARIO, *Sardae Patronus Insuale. Il culto di S. Efisio attraverso i secoli*, Cagliari 2005.
COSSU PINNA GIUSEPPINA, *I Gremi in Sardegna*, in T. K. KIROVA (a cura di) *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli 1984, pp. 343-353.
COSSU PINNA GIUSEPPINA, *La carta pisana del 1° marzo 1230, primo documento della presenza francescana di Santa Maria de Portu Gruttis*, in «Biblioteca Francescana Sarda», I (1987), pp. 41-25.
COSSU PINNA MARIA GIUSEPPINA, *I Libri dei conventi soppressi conservati nella Biblioteca Universitaria di Cagliari*, in «Biblioteca Francescana Sarda», anno IV (1990), pp. 241-246.
COSSU PINNA GIUSEPPINA, *Statuti e documenti sull'attività artigina nel Fondo Orrù della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, in A. MATTONE (a cura di), *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età Moderna, XIV-XIX secolo*, Cagliari 2000, pp. 804-832.
COSTA ENRICO, *Sassari*, Vol.I-II-III, Sassari 1992.
COSTANTINI CELSO, *La legislazione ecclesiastica sull'arte*, in «Fede e Arte», n° 5 (1957), pp. 359-447.
COTILLO TORREJÓN; ESTEBAN ANGELO, *Sobre ocho esculturas inéditas de Juan Sánchez Barba*, in «Espacio, Tiempo y Forma», Serie VII, Historia del Arte, Tomo 20-21 (2007-2008), pp. 113-132.
COVOLO ENRICO DEL; SERRA ARISTIDE, *Storia della mariologia*, Vol. 1, *Dal modello biblico al modello letterario*, Roma 2009.
CREMADES CHECA FERNANDO, *Pintura y escultura del renacimiento en España*, Madrid 1983.
CROATTO JOSÉ S., *Esperienza del sacro e tradizioni religiose*, Roma 2005.
CROIZAT-VIALLET JEAN, *Cómo se escribían los sermons en el Siglo de Oro. Apuntamientos en algunas homílias de la Circuncisión de Nuestro Señor*, in «Criticón», n° 84-85 (2002), pp. 101-122.
CRUZ CABRERA JOSÉ POLICARPO, *La imagen religiosa como estrategia fundacional: la Virgen de los Dolores de José de Mora (vulgo Soledad de Santa Ana) y el oratorio de San Felipe Neri de Granada*, in «Cuadernos de arte de la Universidad de Granada», n° 41 (2010), pp. 131-148.
CRUZ VALDOVINOS JOSÉ MANUEL, *Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia*, in «Anales de Historia de Arte», n° 1 (1989), pp. 197-208.
D'ARIENZO LUISA, *Un emblema per la città: le vicende dello stemma di Cagliari dai pisani ai Savoia*, in «Almanacco di Cagliari», n° 19, 1984 [s. p.].
DADEA MAURO, *Misterius: la Settimana Santa a Cagliari*, Cagliari 2008.
DADEA MAURO, *Jorge Aleo "buscador de cuerpos santos" in un inedito documento dell'Archivio Capitolare di Cagliari*, in «Archivio Storico Sardo», Vol. 49 (2014), pp. 307-346.
DAL PRÀ LAURA (a cura di), *Bernardo da Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*, Milano 1990.

DALLAJ ARNALDA, *Le processioni a Milano nella Controriforma*, in «Studi Storici», Vol. XXIII, n°1 (1982), pp. 167-183.
DALY AEDAN, *S. Isidoro. Le chiese di Roma illustrate*, Roma 1971.
DANIELI FRANCESCO, *San Filippo Neri: la nascita dell'oratorio e lo sviluppo dell'arte cristiana al tempo della Riforma*, Cinisello Balsamo 2009.
DÁVILA FERNÁNDEZ MARÍA DEL PILAR, *Los sermones y el arte*, Valladolid 1980.
DE-ROMA DOMENICO AGOSTINO, *Lezioni scritturali*, Vol. VI, Cagliari 1839.
DE' MAFFEI FERDINANDO, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, Napoli 2011.
DEFFENU LUIGI, *Reliquie viventi del dramma sacro in Sardegna*, in «Laures: bullettino sociale», Vol. 8, n° 3 (1937), pp. 183-203.
DELCORNO CLAUDIO, *La predicazione nell'età comunale*, Firenze 1974.
DELGADO FELICIANO, *El P. Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del signo XVII*, in «Archivium Historicum Societatis Jesu», Vol. 28 (1959), pp. 353-374.
DELOGU RAFFAELLO, *Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 22 (1939), pp. 3-17.
DELUMEAU JEAN, *Il peccato e la paura. L'idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo*, Bologna 1987.
DELUMEAU JEAN, *Rassicurare e proteggere. Devozione, intercessione, misericordia nel rito e nel culto dell'Europa medievale e moderna*, Milano 1992.
DETTORI MARIA PAOLA, *La figura di San Giorgio di Suelli, le storie e i miracoli della sua vita in una lastra inedita di, Alessandro Baratta*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Vol. 1.3, Cagliari 2014, pp. 1285-1308.
DEVILLA COSTANTINO MARIA, *I frati minori claustrali o conventuali in Sardegna. Compendiose memorie*, Sassari 1942.
DIDIER ROBERT, *Christ attendant la morta u Calvarie et Pieta, deux sculptures anversoises conservées à Biche: problèmes de datation et d'iconographie*, in «Bulletin de la Commission Royale des Monuments des Monumentes et des Sites», Vol. 14 (1963), pp. 51-75.
DIDIER ROBERT, *Miseratio Christi, redemptio mundi. Propos d'iconnographie. Sculptures médiévales de la Passion*, Liegi 1994.
DIDIER ROBERT, *Miseratio Christi, redemptio mundi: considérations sur l'iconographie de la Passion*, in *Art et historie. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine. Dix années d'activités de Malmedy*, Malmedy 1997, pp. 97-148.
DIDIER ROBERT, *Crucifixus Dolorosus. A propos d'une sculpture masone. Création et producion, in Mélanges Xavier Barral i Altet*, Parigi 2012, pp. 592-600.
DÍEZ GONZÁLEZ SOLEDAD, *El Cristo de los Gascones*, in «Revista de Folklore», n° 45 (1984), pp. 92-95.
DIEZ RENATO, *Le Quarantore. Una predica figurata*, in M. FAGIOLO (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, *Atlante*, Torino 1997, pp. 56-65.
DINZELBACHER PETER, *La divinità mortifera*, in *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Atti del XX Convegno storico internazionale, Todi, 10-13 ottobre 1993, Spoleto 1994, pp. 137-154.

DOMÉNECH GARCÍA SERGI, *Función y discursos de la imagen de la devoción en Nueva España: los "verdaderos retratos" marianos como imágenes de sustitución fectiva*, in «Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio», n° 8 (2011), pp. 44-94.
DOMÍNGUEZ ORTIZ ANTONIO, *Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII*, in *Historia de la Iglesia en España* (a cura di RICARDO GARCÍA-VILLOSLADA), Vol. IV, *La Iglesia en España de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1979, pp. 5-70.
DONEDDU GIUSEPPE, *Il sistema delle corporazioni nella Sardegna del Settecento*, in MATTONE (a cura di), *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età Moderna, XIV-XIX secolo*, Cagliari 2000, pp. 531-548.
DURKHEIM EMILÉ, *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano 1971.
ELIAS ANTONELLO, *Il collegio gesuitico di S. Croce nel Castello di Cagliari: documenti inediti*, in «Archeoarte. Rivista elettronica di archeologia e arte», Vol. I, (2010), pp. 197-214.
ELLIOTT JOHN HUXTABLE, *La Spagna imperiale 1469-1716*, Bologna 2006.
ENGGASS ROBERT; JONATHAN BROWN, *Italian and Spanish art. 1600-1750 sources and documents*, Evanston (Illinois), 1999.
ERA ANTONIO, *Un Cristo, un naufragio ed una mancata causa di rivendica*, in A. BALLERO DE CANDIA (a cura di), *Alghero. Cara de roses*, Cagliari 1961, pp. 351-359.
Escultura. Colecção de escultura de Misericórdia de Lisboa. Século XVI ao século XX, Museo de São Roque, Lisbona 2000.
ESPAÑOL FRANCESCA, *Los Descendimientos hispanos*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (a cura di G. SAPORI, B. TOSCANO), Città di Castello, 2004, pp.511-554.
ESPOSITO ANNA, *Le "confraternite" del Gonfalone (secoli XIV-XV)*, in L. FIORANI (a cura di), *Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica. Ricerche per la storia religiosa di Roma: studi, documenti, inventari*, Vol. 5, Roma 1984, pp. 91-136.
ESTELLA MARCOS MARGARITA MERCEDES, *La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Vol. II, Lavello 2007, pp. 93-110.
Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola, Catalogo della Mostra tenuta a Cagliari e Sassari nel 2001-2002, Cagliari 2001.
FAGGIN GIUSEPPE, *Meister Eckhart e la mistica tedesca preprotestante*, Milano 1946.
FAGIOLO DELL'ARCO MAURIZIO, FAGIOLO MARCELLO, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma 1967.
FAGIOLO MARCELLO, *Il trionfo sulla morte. I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in M. FAGIOLO (a cura di), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, *Atlante*, Torino 1997, pp. 26-38.
FAGIOLO MARCELLO, SPAGNESI GIANFRANCO (a cura di), *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Roma 1982.
FARCI IDA, *Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento*, in «Biblioteca Francescana Sarda», anno X (2002), pp. 293-324.
FARCI IDA, *Maestri marmorari e lombardi attivi in Sardegna dalla prima metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento*, in «Quaderni Oristanesi», n° 51-52 (2004), pp. 29-102.

FARCI IDA, *Scipione Aprile e Antiogo Pili sculptors: inediti d'archivio*, in *Ricerche e confronti 2006. Giornata di studi di Archeologia e Storia dell'Arte* (a cura di S. ANGIOLILLO, M. GIUMAN, A. PASOLINI), Cagliari 2007, pp. 373-380.
FARCI IDA, *La parrocchiale di San Pietro apostolo a Pirri erede del culto di Santa Maria Chiara*, in S. LEDDA (a cura di), *Le genti di Monte Claro. Dal Neolitico al Ventunesimo secolo*, Quartu S. Elena 2010, pp. 135-152.
FARCI IDA, *Le chiese della Purissima e del santo Sepolcro di Cagliari. Nuova datazione su inediti d'archivio*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Vol. 1.3, Cagliari 2014, pp. 1227-1254.
FAVIA LOUIS M. LA, *The Man of Sorrows. Its Origin and Development in Trecento Florentine Painting. A New Iconographic Theme on the Eve of the Renaissance*, Roma 1980.
FELICE NICOLA, *Paolo Saverio di Zinno, Arte ed effimero barocco nel Molise del Settecento*, Campobasso 1996.
FERNÁNDEZ MERINO EDUARDO, *La Virgen de Luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*, Madrid 2012.
FERNÁNDEZ PARADAS ANTONIO RAFAEL; SÁNCHEZ GUZMÁN RUBÉN, *Orígenes, desarrollo y difusíon de un modelo iconográfico: Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*, in «Cuadernos de Bellas Artes», n° 4 (2012), pp. 47-48.
FIDANZA GIOVAN BATTISTA; SPERANZA LAURA; VALENZUELA MARIASOL (a cura di), *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo a XIX secolo*, Serra S. Quirico (Pergola) 20007.
FILIA DAMIANO, *La Sardegna cristiana*, Vol. II, *Dal periodo giudicale al 1720*, Sassari 1929.
FILIA DAMIANO, *La Sardegna cristiana*, Vol. III, *Dal 1720 alla pace del Laterano*, Sassari 1929.
FILIA DAMIANO, *Il laudario lirico quattrocentista e la vita religiosa dei disciplinati bianchi di Sassari: con officio e statuti italiani inediti*, Sassari 1935.
FINALDI GABRIELE (a cura di), *The image of Christ*, Londra 2000.
FIORANI LUIGI, *L'esperienza religiosa nelle confraternite romane tra Cinque e Seicento*, in. L. FIORANI (a cura di), *Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica. Ricerche per la storia religiosa di Roma: studi, documenti, inventari*, Vol. 5, Roma 1984, pp. 155-196.
FIORES STEFANO DE, *Il dogma dell'Immacolata Concezione. Approccio storico-teologico dal Quattrocento al Settecento,* in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* (a cura di G. MORELLO, V. FRANCIA, R. FUSCO), Roma 2005, pp. 21-26.
FITTIPALDI TEODORO (a cura di), *Civiltà del Settecento a Napoli (1734-1799). Scultura e presepe nel Settecento a Napoli*. Catalogo della Mostra nel Museo nazionale di San Martino a Napoli, Napoli 1979.
FITTIPALDI TEODORO, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.
FLORIS FRANCESCO, SERRA SERGIO (a cura di) *Storia della nobiltà in Sardegna. Genealogia e araldica delle famiglie nobili sarde*, Cagliari 1986.

FOGELMAN PEGGY; FUSCO PETER; CAMBARERI MARIETTA (a cura di), *Italian and Spanish Sculpture. Catalogue of the J. Paul Getty Museum Collection*, Los Angeles 2002.
FRACCHIA CARMEN, *La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la Catedral de Astorga*, in «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», n° 9-10 (1997-1998), pp. 133-152.
FRANCHINI GUELFI FRANCESCA, *Le casacce: arte e tradizione*, Genova 1973.
FRANCIA VINCENZO, *L'Immacolata Concezione: alla ricerca di un modello iconografico*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* (a cura di G. MORELLO, V. FRANCIA, R. FUSCO), Roma 2005, pp. 33-39.
FRANCO MATA MARÍA ANGELA, *Santa Brígida y la literatura mística en el arte del Crucifijo gótico doloroso. Antecendente ideológicos*, in *Acatas del VIII Encuentro Histórico España-Suecia. Santiago de Compostella, 18-20 de octubre de 2000* (a cura di R. MARTÍNEZ RUIZ, M. P. CORRALES), Santiago de Compostela 2002, pp. 575-594.
FRANCO MATA MARÍA ANGELA, *Episodios pasionales entra la Flagelación y el Ecce Homo: de S. Brigida a la literatura y pintura contrarreformista y barroca en España*, in *Estudios de historia de arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago* (a cura di P. DEL OLMO, J. M. GUTIERREZ BAÑOS), Valladolid 2009, pp. 351-358.
FRANCOVICH GÉZA DE, *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», n °2 (1938), pp. 145-261.
FREEDBERG DAVID, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure, reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 2009.
FRUGONI CHIARA, *Il linguaggio dell'iconografia e delle visioni*, in *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale* (a cura di S. BOESCH GAJANO, L. SEBASTIANI), L'Aquila 1984, pp. 527-536.
FRUGONI CHIARA, *San Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Boncantura e Giotto*, Torino 1993.
FUMAROLI MARC, *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990.
GAETA LETIZIA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Atti del Convegno internazionale di Studi. Lecce, 9-10-11 giugno 2004), Vol. II, Lavello 2007.
GAETA LETIZIA, *Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, (a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO), Roma 2007, pp. 87-104.
GAETA LETIZIA; MIERI STEFANO DE, *Intagliatori, scultori, incisori. Sodalizi e società nella Napoli dei viceré,* Galatina, 2015.
GALANTE LUCIO, *Aspetti dell'iconografia sacra dopo il Concilio di Trento nell'area pugliese*, in *Ordini religiosi e società nel mezzogiorno moderno* (a cura di B. PELLEGRINO, F. GAUDIOSO), Vol. II, Galatina 1987, pp. 515- 534.
GALANTE LUCIO, *Iconografia dei santi nell'Italia meridionale in età moderna: alcuni esempi*, in B. PELLEGRINO (a cura di), *Ordini religiosi, santità e culti traEuropa, Meditteraneo e Nuovo Mondo (secoli XV –XVII).* Atti del convegno internazionale AISSCA, Lecce 3-6 maggio 2003, a cura di, Vol. II, Roma 2009, pp. 405-432.

GALIÑANES GALLÉN MARTA; ROMERO FRÍAS MARINA, *Relación de las cosas que el investigador curioso puede encontrar en bibliotecas y archivios de esta provincia de Sassari en la isla de Cerdeña*, in T. PABA (a cura di), *Encuentro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar*. Actas del tercero coloquio internacional sobre Relaciones de sucesos (Cagliari, 5-8 de Septiembre de 2001), Universidad de Alcalá, 2003, pp. 365-380.
GALLERI CLAUDIO, *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna: opere e documenti*, Capoterra 2000.
GALLERI CLAUDIO, *Museo delle Memorie e delle tradizioni religiose di Serramanna*, Cagliari 2000.
GALLINI CLARA, *Il consumo del sacro: feste lunghe di Sardegna*, Nuoro 2003.
GALLISTRU ADRIANA, *Il pittore Francesco Pinna e la società sarda tra cinque-seicento: la pala di Mogoro, il retablo di san Biagio del convento di San Domenico e altri inediti*, in «Bollettino Bibliografico e Rassegna Archivistica e di Studi Storici della Sardegna», Vol. 17, n° 26 (2000), pp. 117-130.
GALLISTRU ADRIANA, *Lo scultore Antonio Bonato, il pittore Michelangelo Mainas i maestri Barray nelle carte dell'Archivio di Stato di Cagliari (prima parte)*, in «Bollettino Bibliografico e rassegna archivistica e di studi storici della Sardegna», n° 27, II (2002), pp. 87-10.
GÁMEZ MARTÍN JOSÉ, *La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la edad moderna*, in *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual y otros estudios sobre Estremadura* (a cura di F. LORENZANA DE LA PUENTE, F. J. M. ASCOCÍBAR), Llerena (Badajoz) 2007, pp. 181-194.
GANZ DAVID, *Tra paura e fascino: la funzione comunicativa delle immagini visive nel discorso di Gabriele Paleotti*, in J. CASEY (a cura di), *Immagini dell'umanità*, Bordighera 2000, pp. 57-68.
GARAU MANUELA, *La Fonte Visitale e i Montes de Piedad : le respuestas al questionario del 1761 del vescovo di Ales Giuseppe Maria Pilo*, in «Ammentu. Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe, n°2 (2012), pp. 154-172.
GARCÍA BALLESTEROS ENRIQUE; TORRES JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ, *Gregorio López Madera (1562-1649) un jurista al servicio de la Corona*, in «Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País», n° 37 (1998), pp. 163-178.
GARCÍA LUQUE MANUEL, *En papel y en metal: Iconografías de la Pasión importadas de Europa*, in *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Granada 2015, pp. 119-153.
GAROFALO EMANUELA, *I Solenni Funerali di Filippo V nella Cattedrale di Palermo*, in *Espacio, Tiempo y Forma*, *Serie VII, Historia del Arte*, Tomo XIII, 2000, pp. 221-244.
GARRIDO ANTONIO MORENO, *Alonso Cano y las fuentes grabadas: a proposito de las Inmaculadas de la Catedral de Granada*, in *Symposium Internacional Alonso Cano y su Época.* Granada 2002, pp. 669-675.
GASBARRI CARLO, *La spettacolarità del "Gaudium di Andrea Lazzarini" e la visita filippina delle sette chiese*, Roma 1947.
GENOVESE VALERIA E., *Statue vestite e snodate: un percorso*, Pisa 2011.

GENTILE GUIDO, *Sacri monti e Viae Crucis: storie incrociate*, in *Amédée (Teetaert) da Zedelgem, Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis* (a cura di A. BARBERO, P. MAGRO), Ponzano Monferrato 2004, pp. 31-43.
GEORG WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento: revisioni critiche, confronti ed attribuzioni*, Napoli 1977.
GHARIB GEORGES, *Maria presso la croce nella liturgia bizantina*, in «Theotokos», Vol. VII, n° 2 (1999), pp. 387-416.
GIL SAURA YOLANDA, *El lugar y la memoria: pintura de milagros en los santuarios*, in «Separata. Boletnín de la Sociedad Castellonense de Cultura», Quaderno I-II, LXXIX (2003), pp. 275-290.
GILA MEDINA LAZARO, *En torno a los Raxis sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en la segunda mitad del siglo XVI*, in «Atrio: revista de historia del arte», n° 4 (1992), pp. 35-48.
GILDA MEDINA LAZARO, *Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador Alcalíno-granadino*, in «Archivio Español de Arte», Vol. LXXVI, n° 304 (2003), pp. 389-406.
GILA MEDINA LAZARO, *Pedro de Mena*, 2007.
GIORDANO SILVANO (a cura di), *Istruzioni di Filippo III ai suoi ambasciatori a Roma 1589-1621*, Roma 2006.
GIULIANA DI NORWICH, *Rivelazioni dell'Amore divino* (a cura di M. DE LUCA), Torino 1932.
GIUSTO MARIANGELA, *Indagine in elaborazione: la presenza dei simulacri 'da vestire' della Vergine con il Bambino nel territorio di Parma e Piacenza*, in L. BORTOLOTTI (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati*, Bologna 2011, pp. 103-116.
GOI PAOLO, *In Hoc Signo Vinces. Il tesoro delle croci*, Milano 2006.
GÓMEZ MORENO MANUEL, *La grande epoca della scultura spagnola*, Milano 1960.
GÓMEZ MORENO MARÍA ELENA, *Alonso Cano, Estudio y Catalogo de la Exposicion celebrada en Granada en Junio de 1954*, Madrid 1954.
GONZÁLEZ ANDRÉS PATRICIA, *Los monasterios de Clarisas en la Provincia de Palencia*, Palencia 1997.
GONZÁLEZ GARCÍA JUAN LUIS, *Imágenes empáticas y díalogos pintados: arte y devoción en el reinado de Isabel la Católica*, in F. CHECA CREMADES (a cura di), *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Salamanca 2004, pp. 131-150.
GONZÁLEZ GARCÍA JUAN LUIS, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro,* Madrid 2015.
GONZÁLEZ GÓMEZ JUAN MIGUEL; RODA PEÑA JOSÉ, *Imagineria procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Siviglia 1992.
GONZÁLEZ MARÍA DEL MAR, *Restauración del cuadro "Cristo recogiendo sus vestiduras después de la falgelación" de Francisco de Zurbarán*, in «Cuadernos de restauración», n° 1 (1999), pp. 10-15.
GONZÁLEZ OLMEDO FÉLIX, *Decadencia de la oratoria sagrada en el siglo XVII*, in «Razón y Fe», n° 46 (1916), pp. 310-321.
GONZÁLEZ SANDINO RAFAEL, *La estética del manierismo y Francisco Pacheco*, [s.l.] 1964.

GORETTI PAOLA, *Matrici arcaiche del rito di vestizione: abiti, madonne, antenate*, in L. BORTOLOTTI (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati*, Bologna 2011, pp. 43-58.
GOTAR MIGUEL, *Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca*, in *Roma y España un crisol de la cultura europea en la Edad Modern*a. Atti del Congresso internazionale (Roma, 8-12 maggio 2007), Vol. II, Madrid 2007, pp. 621-640.
GRANATA GIOVANNA, *Biblioteche religiose e circolazione libraria alla fine del '500. Prime note quantitative*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Vol. 1.3, Cagliari 2014, pp. 1097-117.
GRANDE STEFANO, *Associazioni professionali e gremi in Sardegna nell'età medievale e moderna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 3 (1907), pp. 134-156.
GRANDIS SONIA M., *Teatri di sontuosissima e orrida maestà. Trionfo della morte e trionfo del re nelle pompe funebri reali,* in *La scena della gloria: drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola* (a cura di A. CASCETTA, R. CARPANI), Milano 1995, pp. 659-715.
GRASSO GIACOMO, *Chiesa e arte. Documenti della Chiesa, testi canonici e commenti*, Cinisello Balsamo 2001.
GROSSO ORLANDO, *Scultura e costumanze popolaresche nelle casacce genovesi*, Genova 1939.
GUARDINI ROMANO, *Imagen de culto imagen de devoción*. *Sobre la esencia de la obra de arte*, Milano 1960.
GUARINO GAETANA, *Un itinerario tra le opere d'arte*, in P. CORONA (a cura di), *Quartucciu e il suo patrimonio culturale*, Oristano 1997, pp. 169-182.
GWENDOLYN BARNES KAROL, *Religious Oratory in a Culture of Control*, in *Culture and Control in Counter-Reformation Spain* (a cura di J. A. CRUZ, M. E. PERRY), Minneapolis 1992, pp. 51-77.
HARDISON OSBORNE BONNETT, *Christian rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the origin and early history of modern drama*, Baltimora 1965.
HARROW JAMES H., *Passion Iconography in Northen European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Tasformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979.
HAUTECOUER LOUIS, *Le Concile de Trente et l'art*, in *Il Concilio di Trento e la riforma tridentina*, Roma 1965, pp. 345-362.
HENARES CUÉLLAR IGNACIO L.; CALATRAVA JUAN, *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Siviglia 2001.
HERRERA GARCÍA FRANCISCO JAVIER, *Los orígenes de una afortunada creación artística. El retablo gótico en Sevilla*, in *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad* (a cura di F. HALCÓN, F. HERRERA, A. RECIO), Siviglia 2009, pp. 2-5.
HERRERA SALGADO FÈLIX, *Aportación bilibográfica a la oratoria sagrada española,* Madrid, 1971.
HERRERA SALGADO FÉLIX, *La oratorio sagrada de los siglos XVI y XVII*, Fundación Universitaria Española, 1996.
HERRERA SALGADO FÈLIX, *La oratoria sagrada en el siglo XVIII* (Madrid, 2012).

HESEMANN MICHAEL, *Testimoni del Golgota. Le reliquie della Passione di Gesù*, Cinisello Balsamo 2003.
HIBBARD HOWARD, *Guido Reni's Painting of the Immacultate Concepction*, in «Museum of Art Bulletin», New Series, Vol. 28 n°1 (1969), pp. 18-32.
HIBBARD HOWARD, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesú*, in *Barroque Art: The Jesuit Contribution* (a cura di R. WITTKOWER, I. B. JAFFE), New York 1972, pp. 29-50.
HORNEDO RAFAEL MARIA DE, *El arte en Trento*, in *El Concilio de Trento, Exposiciones e Investigaciones por Colaboradores de "Razón y Fe"*, Madrid 1945, pp. 334-362.
HORNEDO RAFAEL MARÍA DE, *Teatro e Iglesia en los siglos XVII y XVIII*, in *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII* , Vol. IV (1979), pp. 311-356.
HUBERT JEDIN, *Genesi e portata del decreto tridentino sulla venerazione delle immagini*, in H. JEDIN (a cura di), *Chiesa della fede, chiesa della storia,* Brescia 1972, pp. 340-390.
HUBERT JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*, Vol. I-II-III-IV, Brescia 2009-2010.
IBÁNEZ FERNÁNDEZ JAVIER, *Los decorados de Semana Santa en Aragón en la Edad Moderna*, in S. MASSEGU, F. PARES (a cura di) *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée : arts, rituels, liturgies*, Tolose 2009, pp. 45-132.
INSOLERA SALVIUCCI LYDIA, *L'Imago primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma 2004.
IRIGOYEN LOPES ANTONIO; GARCÍA HOURCADE JOSÉ JESÚS, *Las visitas pastorales, una fuente fundamental para la historia de la Iglesia en la Edad Moderna*, in «Anuario de la Historia de la Iglesia», Vol. 15 (2006), pp. 293-301,189-244.
JONES PAMELA M., *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Milano 1997.
KARNES MICHELLE, *Imagination, Meditation, and Cognition in the Middle Ages*, The University of Chicago Press, 2011.
KIRSCHBAUM ENGELBERT, *L'influsso del Concilio di Trento nell'arte*, in «Gregorianum» n° 21 (1945), pp. 100-116.
KITZINGER ERNST, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal Cristianesimo delle origini all'Iconoclastia*, Firenze 1992.
KOLVENBACH PETER HANS, *Imágenes e imaginación en los Ejercicios Espirituales*, in *Decir…al "Indecible". Estudios sobre los Ejercicios espirituales de San Ignacio*, Bilbao-Santander 1999, pp. 47-61.
LABARGA GARCÍA FERMÍN, *Devoción a la Pasión, predicación y cofradías: la función del Descendimiento en la Rioja*, in *Simposium sobre Religiosidad Popular en España*, San Lorenzo del Escorial (Madrid), 1997, Vol. I, pp. 673-691.
LADA CAMBLOR JESÚS, *"La politica española" de Fray Juan de Salazar*, in «Berceo», n° 59 (1961), pp. 207-234.
LAI MARIA BONARIA, *I "Quinque libri"*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*,Vol. II, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 190-199.

LAI MARIA BONARIA, *Uomo di virtù eccelse: a Gergei si venera da secoli Sant'Impera, nome con cui gli abitanti chiamano il concittadino Pietro Nolasco Perra, frate mercedario, morto a Valencia nel 1606 in odore di santità*, in «Almanacco di Cagliari», anno 2011, [s. p].
LAI ROBERTO, *Un antico quadro che rappresenta la Virgen Santissima de Caller de Bonaire en el coto de la Merced y el Santo Antioco Sulcitano patron de la Sardegna*, in «Annali. Associazione Nomentana di storia e archeologia», n° 1 (1995), pp. 135-138.
LAI ROBERTO (a cura di), *Relazione sull'invenzione dell'illustre martire e apostolo della Sardegna, Sant'Antioco nella propria Chiesa di Sulci*, Monastir 2010.
LAMBERT GISÈLE, *Étude iconographique du thème du pressoir mystique a travers la gravure du XV^e^ au XX^e^ siècle*, in D. A.-BIDON (a cura di), *Le Pressoir mystique.* Actes du Colloque de Recloses (27 mai 1989), Parigi 1990, pp. 105-128.
LANERI MARIA TERESA, *Giovanni Francesco Fara, Giovanni Arca, Montserrat Rosselló (1585-1613): gli autori delle prime grandi raccolte agiografiche sarde*, in S. BOESCH GAJANO-R. MICHETTI (a cura di), *Europa sacra*, Atti del seminario di studi "Raccolte agiografiche e identità politiche in Europa fra Medioevo ed Età moderna" (Roma 18-20 marzo 1999), Roma 2002.
LARA GARRIDO JOSÉ, *La predicación barroca, espectáculo denostado (Textos y considerandos para su estudio)*, in «Analecta Malacitan», Vol. VI, n° 2 (1983), pp. 381-38.
LAURO MAGNANI, *Cultura laica e scelte religiose: artisti, committenza e tematiche del sacro*, in *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento* (a cura di E. GAVAZZA, F. LAMERA, L. MAGNANI), Genova 1990, 247-399.
LAVIN IRVING, *Bernini e il Salvatore. La "buona morte" nella Roma del Seicento*, Roma 1998.
LEDDA GIUSEPPINA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna: 1549-1613*, Pisa 1970.
LEDDA GIUSEPPINA, *Forme e modi di teatralità nell'oratoria sacra del '600*, in «Studi Ispanici», 1982, pp. 87-106.
LEDDA GIUSEPPINA, *Antiguos y nuevos predicadores: una polemica sull'oratoria sacra del '600*, in *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (a cura di B. PERIÑAN, F. GUAZZELLI), Pisa 1989, pp. 311-325.
LEDDA GIUSEPPINA, *Predicar a los ojos*, in «Edad de Oro», Vol. VIII (1989), pp. 129-142.
LEDDA GIUSEPPINA, *"Le rappresentazioni al vivo". Tecniche e strategie persuasive nell'oratoria sacra del '600*, in G. LEDDA (a cura di), *Ragioni retoriche di discorsi letterari,* Roma 1990, pp. 57-77.
LEDDA GIUSEPPINA, *Per una lettura della festa religiosa barocca*, in *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma 1990, pp. 277-291.
LEDDA GIUSEPPINA, *Gli emblemi della festa o la festa degli emblemi. Celebrazioni religiose del Seicento*, in «Studi Ispanici», 1994/1996, pp. 147-162.
LEDDA GIUSEPPINA, *Emblemas y configuraciones eblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII*, in *Separata de Siglo de oro, Actas del IV congresso internacional de AISO*, Vol. I, 1998, pp. 45-74.

LEDDA GIUSEPPINA, *La Parola e l'immagine: strategia di persuasione religiosa nella Spagna seicentesca*, Pisa 2003.
LEDDA GIUSEPPINA, *Le relazioni sulla «invencion de los cuerpos santos»*, in A. PABA (a cura di) *Encuentro de civilizaciones(1500-1750): informar, narrar, celebrar*, Cagliari 2003, pp. 319-328.
LEVI D'ANCONA MIRELLA, *The iconography of Immaculate Concepcion in the Middle Ages and early Renaissance*, New York, 1957.
LIDDO ISABELLA DI, *La Virgen de la Caridad di Giacomo Colombo a Cartagena: aspetti e considerazioni sul modello iconografico della Pietà tra Italia meridionale e Spagna*, in *Angeli, stemmi, confraternite, arte: studi per il ventennale del Centro di ricerche di storia religiosa in Puglia*, (a cura di M. PASCULLI FERRARA, D. DONOFRIO DEL VECCHIO), Fasano 2007, pp. 265-272.
LIDDO ISABELLA DI, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma 2008, pp. 181-185.
LILLIU ELISEO, *Il Museo storico etnografico del convento dei cappuccini di Sanluri*, Sanluri 1992.
LILLIU ELISEO, *Iconografia dei Santi sardi, veri o presunti della pietà popolare*, Gorle 1995.
LILLIU OSVALDO, *La chiesa di S. Michele in Cagliari in rapporto all'ideologia gesuitica e alla cultura barocca*, in T. K. KIROVA (a cura di), *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli 1984, pp. 199-216.
LISNER MARGARIT, *Intorno al Crocifisso di Donatello in Santa Croce*, in *Donatello e il suo tempo*. Atti dell'VIII convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze 1966, pp. 107-129.
LLMAZARES RODRÍGUEZ FERNANDO, *El "nazareno" en la escultura barroca castellana*, in *La imagen devocional barroca* (a cura di P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, C. J. MARTÍNEZ SORIA), Cuenca 2010, pp. 63-110.
LLORCA BERNARDINO, *Problemas religiosos y eclesiásticos de los Reyes Católicos*, in *Pensamiento político, política internacional y religiosa de Fernando el Católico* (a cura di J. A. MARAVALL), Saragozza 1956, pp. 250-261.
LODA ANGELO, *Il Torchio Mistico: Cristo e la vite fra Passione e Eucaristia*, in «Il Sangue della Redenzione», Anno III, n° 2 (2005), pp. 27-62.
LODDO CANEPA FRANCESCO, *La Sardegna dal 1478 al 1793*, Vol. I, *Gi anni 1478-1720*, Sassari 1974.
LOI SALVATORE, *Cultura popolare in Sardegna tra '500 e '600: chiesa, famiglia, scuola*, Cagliari 1998.
LOI SALVATORE, *Formazione, controllo e pratica della confessione in Sardegna nella seconda metà del Cinquecento*, in *Sardegna, Spagna e Stati Italiani nell'età di Filippo II* (a cura di B. ANATRA, F. MANCONI), Cagliari 1999, pp. 371-387.
LOI SALVATORE; RUNDINE ANGELO (a cura di), *Documenti sull'inquisizione in Sardegna, 1493-1713*, Sassari 2004.

LOI SALVATORE, *Inquisizione, sessualità e matrimonio: Sardegna, secoli XVII-XVIII*, Cagliari 2006.
LOI SALVATORE, *Streghe, esorcisti e cercatori di tesori: inquisizione spagnola ed episcopale (Sardegna, secoli XVII-XVIII)*, Cagliari 2008.
LÓPEZ GRACIÁ TRINIDAD MARÍA, *Fiestas de canonización en honor de San Pascual Bailón en la Villa de Almansa (Albacete)*, in *Cofradías, devoción, fiestas y arte*, Vol. *Música y fiestas*, Madrid 2008, pp. 1025-1052.
LÓPEZ GRIGERA LUISA, *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Salamanca 1994.
LÓPEZ PLASENCIA JOSÉ CESÁREO, *Literatura mística y piedad contrarreformista. La imagen de Cristo tras la flagelación en el arte español*, in «Cuadernos de arte y iconografía», Tomo XVI, n° 32 (2007), pp. 447-476.
LÓPEZ PLASENCIA JOSÉ CESARIO, *El paso de la Hermandad del Despedimiento, de la parroquia sevillana de S. Isidoro. Fuentes e iconografía de un misterio desaparecida*, in «Laboratorio de Arte», n° 23 (2011), pp. 265-294.
LÓPEZ TORRIJOS ROSA; CASTRO JUAN NICOLAU, *Miscelánea sobre escultura genovesa en España,* in «Archivio español de arte», Tomo 74, n° 295 (2001), pp. 313-319.
LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ JUAN JESÚS, *Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena*, in «Archivio español de arte», Tomo 73, n° 290 (2000), pp. 37-50.
LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ JUAN JESÚS, *Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas*, in L. G. MEDINA (a cura di), *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica 1580-1625*, Madrid 2010, pp. 140-141.
LORENTE JUAN FRANCISCO ESTEBAN, *La capilla de San Marcos y el monumento de Semana Santa de la Seo de Zaragoza*, in «Cuadernos de investigación del Colegio Universitario de Logroño», Tomo II, fascicolo I (1976), pp. 97-103.
LORENZELLI JACOPO, LORENZELLI PIETRO, VECA ALBERTO, *Custode dell'immagine. Scultura lignea europea. XII-XIV secolo*, Bergamo 1987.
LORENZINI LORENZO, *'Statue vestite' tra Ferrara e Comacchio*, in L. BORTOLOTTI (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati*, Bologna 2011, pp. 117-127.
LOS REYES LEOZ JOSÉ LUIS DE, *La Cofradia de la Soledad. Religiosidad y beneficencia en Madrid (1567-1651)*, in «Hispania sacra», n° 37-39, Gennaio-giugno 1987, pp. 147-184.
LUSTRO AGOSTINO DI, *Gli scultori Gaetano Patalano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli 1943.
MACCHIARELLA IGNAZIO, *Sulle origini della polifonia confraternale in Sardegna: con un'appendice sul repertorio di Santu Lussurgiu in collaborazione con Mario Corona*, in «Archivio di Etnografia. Rivista del Dipartimento di scienze storiche, linguistiche e antropologiche», Vol. I, n° 1 (2006), pp. 27-50.
MAGISTRIS PAOLO DE, *Le confraternite in Cagliari e loro rapporto col comune*, in «Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo», n° 67 (1969), p. 3.
MAGISTRIS PAOLO DE, *Dalla peste alla festa. Storia di terrori e di speranze, la devozione per S. Efisio*, Cagliari 1993.

MAIO ROMEO DE, *I modelli culturali della Controriforma: le biblioteche dei conventi italiani alla fine del Cinquecento*, D. de Maio (a cura di), *Riforme e miti nella Chiesa del Cinquecento*, Napoli 1973, pp. 365-381.
MAIO ROMEO DE, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma 1983.
MÂLE EMILE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Parigi 1949.
MÂLE ÉMILE, *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna e Fiandra*, Milano 1984.
MALTESE CORRADO; SERRA RENATA, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma 1962.
MALTESE Corrado; SERRA RENATA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna* (a cura di F. BARRECA, A. BOSCOLO), Milano 1969, pp. 177-404.
MANCONI FRANCESCO, *Medici e peste nella Sardegna spagnola (1652-1657)*, in *Sicilia e Sardegna, secoli XVII-XX* (a cura di C. VALENTI, G. TORE), Udine 1988, pp. 205-252.
MANCONI FRANCESCO, *Il grano del Re. Uomini e sussistenza nella Sardegna d'antico regime*, Sassari 1992.
MANCONI FRANCESCO, *Un mondo piccolo di un grande impero*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Cagliari 1992, pp. 10-17.
MANCONI FRANCESCO, *Il trionfo della morte fra peste e carestia*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 14-23.
MANCONI FRANCESCO, C*astigo de Dios. La grande peste barocca nella Sardegna di Filippo IV*, Roma 1994.
MANCONI FRANCESCO, *Come governare un regno: centro madrileno e periferia sarda nell'età di Filippo II*, in *Sardegna, Spagna e Stati Italiani nell'età di Filippo II* (a cura di B. ANATRA, F. MANCONI), Cagliari 1999, pp. 283-302.
MANCONI FRANCESCO, *Feste cagliaritane e cerimonie di Palazzo*, in *Il Palazzo regio di Cagliari*, Sassari 2000, pp. 171-183.
MANCONI FRANCESCO, *L'invasione francese di Oristano nel quadro della guerra dei Trent'anni*, in F. MANCONI (a cura di), *Uomini e cose di Sardegna in età spagnola,* Sassari 2015, pp. 155-178.
MANNO GIUSEPPE, *Storia della Sardegna*, Tomo III, Torino 1826.
MANTELLI GIOVANNA, *Il MS. 216 della Biblioteca Universitaria di Sassari Exercitationes de Passione Christi Domini di Antonio Sisco*, in «Biblioteca Francescana Sarda», n° 13 (2009), pp. 313-340.
MARAVALL JOSÉ ANTONIO, *Teatro y literatura en la sociedad Barroca*, Barcellona 1990.
MARAVALL JOSÉ ANTONIO, *Stato moderno e mentalità sociale*, Vol. I, Bologna 1991.
MARCELLINO ANTONIO, *Il SS. Crocifisso di S. Apollinare*, Sassari 1906.
MARCELLINO ANTONIO, *La venerable cofradia de la Santisima Virgen de los Dolores, vulgos dicha de los siervos*, Sassari 1940.
MARCENARO CATERINA, *Le Casacce e la scultura lignea sacra genovese del Seicento e del Settecento.* Catalogo della mostra al Museo di scultura e d'architettura ligure, Chiesa di S. Agostino, Aprile-Giugno 1939, Genova 1939.
MARROCCU LUCIANO, *L'"Invención de los cuerpos santos"*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 166-173.

MARTÍ GALTIER FERNANDO, *Los orígenes medievales de la imagen del Cristo descendiendo de la cruz destinado al desenclavo, y la procesión del Santo Entierro*, in *Mundos Medievales: espacio, sociedades y poder*, Vol. I, Santander 2012, pp. 139-148.
MARTÍN ALBERTO MARCOS, *Religión 'predicada' y religión 'vivida'. Constituciones sinodales y visitas pastorales: ¿un elemento de contraste?*, in *La religiosidad popular. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, Tomo II, Barcellona 1989, pp. 46-56.
MARTÍN GONZÁLEZ JUAN JOSÉ, *Escultura barroca en España (1600-1770)*, Madrid 1991.
MARTIN MICHEL, *La statuaire de la Mise au Tombeau du Christ, des XV et XVI siecles en Europe occidentale*, Luçon 1997.
MARTÍN SÁNCHEZ-MESA DOMINGO, *Literatura y plástica en fray Luis de Granada*, in *Fray Luis de Granada. Su obra y su tiempo*, Vol. I. *Actas del Congreso Internacional,* Granada 27-30 septiembre 1988 (a cura di A. GARCÍA DEL MORAL, U. ALONSO DEL CAMPO), Granada 1993, pp. 135- 146.
MARTINA GIACOMO, DOVERE UGO (a cura di), *La predicazione in Italia dopo il concilio di Trento tra Cinquecento e Settecento*, Roma 1996.
MARTÍNEZ ASCENSIÓN HERNÁNDEZ, *Escenografías para el culto: los monumentos de Semana Santa en el siglo XIX*, «Artigrama», n° 10 (1993), pp. 435-453.
MARTÍNEZ CUESTA JUAN, *Los trampantojos "a lo divino". Imágenes pictóricas de cultos marianos populares en fundaciones reales. Un caso singular: en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, in *Religiosidad popular en España*, Atti del Simposio, 1\4-IX-1997 (a cura di F. JAVIER CAMPOS, F. DE SEVILLA), Vol. II (1997), pp. 159-180.
MARTÍNEZ MARTÍNEZ MARÍA JOSÉ, *El santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología» (BSAA), Tomo 69-70 (2003-2004), pp. 207-246.
MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA PALMA, *El decoro: la invención de un concepto y su proyección artisticas*, *in Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, n° 1 (1988), pp. 91-102.
MARTÍNEZ-BURGOS PALMA, *La creación de imágenes. Propaganda y modelos devocionales en la España del Siglo de Oro*, in *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y America* (a cura di P. MARTÍNEZ-BURGOS, J. C. VIZUETE MENDOZA), Madrid 2000, pp. 215-240.
MARTINI PIETRO, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Vol. II, Cagliari 1840.
MARTINI PIETRO, *Storia ecclesiastica di Sardegna*, Vol. III, Cagliari 1841.
MARTORELLI ROSSANA, *Committenza e ubicazione dei monasteri a Cagliari in età medievale*, in L. PANI ERMINI (a cura), *Committenza, scelta insediative e organizzazione patrimoniale nel Medioevo.* Atti del Convegno di studio, Tergu 15-17 settembre 2006, Spoleto 2007, pp. 281-323.
MARTORELLI ROSSANA, *Insediamenti monastici in Sardegna dalle origini al XV secolo: linee essenziali*, in «RiMe», n° 4 (2010), pp. 39-72.
MASALA CESARE, *Il culto di Nostra Signora d'Itria in Sardegna: la storia, le tradizioni e le località*, Cagliari 2008.

MASALA FRANCO; PINTUS MICHELE, *L'Arciconfraternita della Solitudine. Il rilievo della chiesa della chiesa di S. Giovanni a Cagliari*, in T. K. KIROVA (a cura di), *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna* Napoli,1984, pp. 237-243.
MASALA FRANCO, *Gli scenari della festa barocca a Cagliari*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il "gran teatro del barocco"*, Vol. I, *Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma 2007, pp. 405-406.
MASSIDDA WALTER, *Il S. Antioco di Villamassargia. Luoghi, vicende, protagonisti*, in «Annali di storia e archeologia sulcitana», n° 2 (2012), pp. 65-82.
MASSOT I MUNTANER JOSEP, *Notes sobre la supervivència del teatre català antic*, in «Estudis Romànics», n° 11 (1962), pp. 49-101.
MAURO IDA, *Le esequie napoletane di Filippo IV e i disegni di Micco Spadaro per l'apparato di Santa Chiara*, in *L'"epoca e Barroc i els Bonifàs". Jornadades de'Història de l'Art a Catalunya* (a cura di B. BASSEGODA, J. GARRIDA, J. PARIS), Barcellona 2007, pp. 91-105.
MAZZONE UMBERTO; TURCHINI ANGELO (a cura di), *Le viste pastorali. Analisi di una fonte*, Bologna 1986.
MAZZONE UMBERTO, *Nascita, significato e sviluppo della Via Crucis*, in A. CERBONI BAIARDI (a cura di), *Viae Crucis, Espressioni artistiche e devozione popolare nel territorio di Pesaro e Urbino*, Bologna 2006, pp. 11-22.
MCLEOD FREDERICK G., *Uso de la imaginación en los Ejercicios ignacianos*, in «Centrum Ignatianum Spiritualitatis», n° 18 (1987), pp. 31-93.
MEJÍAS ALVAREZ MARÍA JESÚS, *El joyero de la Virgen del Tránsito del hospital del Pozo Santo de Sevilla*, in «Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte», n° 25, 2 (2013), pp. 581-602.
MELE GIAMPAOLO, *La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo (Testi liturgici, paraliturgici e musicali in un manoscritto sardo del Settecento)*, Oristano, 1989.
MELE GIAMPAOLO, *Un manoscritto di canto liturgico contente Gozos e una Passione inedita in sardo logudorese*, in «Biblioteca Francescana Sarda» n° 1 (1987), pp. 87-135.
MELONI LICIA, *Guida all'Archivio storico dell'Arciconfraternita*, in *Settimana Santa Iglesiente*, Iglesias 2010.
MELONI MARIA GIUSEPPINA, *I Mercedari e lo sviluppo del culto per Nostra Signora di Bonaria a Cagliari tra Quattro e Cinquecento*, in *Ecce Sardinia Mater tua, 1908-2008* (a cura di M. GIURA, FR. EFISIO O. de M.), Monastir 2008, pp. 57-65.
MELONI MARIA GIUSEPPINA, *Il santuario della Madonna di Bonaria. Origini e diffusione di un culto*, Roma 2011.
MENA JOSÉ MARÍA DE, *Semana Santa. La Imaginería y los Imagineros*, Sevilla 1980.
MENOZZI DANIELE, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo 1995.
MERLIN PIERPAOLO (a cura di), *Governare un regno. Viceré, apparati burocratici e società nella Sardegna del Settecento*, Roma 2005.

MESSINA MARIA GEROLAMA; PASOLINI ALESSANDRA, *Scultori, intagliatori ed ebanisti nel Meridione sardo*, in *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari 2001, pp. 253-281.
MOLI FRIGOLA MONTSERRAT, *Donne, candele, lacrime e morte: funerali di regine spagnole nell'Italia del Seicento*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985, pp. 135-158.
MONTALDO ANNA MARIA (a cura di), *Arte Sacra nella collezione Ingrao. Sacro e profano: iconografia della Passione*, Cagliari 2005.
MONTANER LÓPEZ EMILIA, *Aspectos devocionales en las imágenes del Barroco*, in «Criticón», n° 55 (1992), pp. 5-14.
MONTI ALESSANDRO, *La compagnia di Gesù nel territorio della provincia torinese*, Vol. 2. *Fondazioni antiche, soppressioni*, Chieti 1915.
MOR LUCA, *Osservazioni in margine ad alcune sculture poco note da gruppi lignei di Deposizione*, in *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma* (a cura di G. SAPORI, B. TOSCANO), Città di Castello 2004, pp. 637-677.
MORA JOSÉ JOAQUIN DE (a cura di), *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*, 1944.
MORAL ROBERTO ALONSO, *La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età barocca: presenza e influsso*, in *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, (a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO), Roma 2007, pp. 75-86.
MORENO LUIS LUNA, *Monumentos, pasos, y cofradís penitenciales en España*, *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (a cura di R. CASCIARO, A. CASSIANO), Roma 2007, pp. 15-86.
MORETTI MASSIMO, *La "Concezione"di Maria in Spagna: profili storici e iconografici*, in *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri* (a cura di G. MORELLO, V. FRANCIA, R. FUSCO), Roma 2005, pp. 79-89.
MORTE GARCÍA CARMEN, *Monumentos de Semana Santa en Aragón (Aportación documental)*, in «Artigrama», n° 3 (1983), pp. 196-214.
MULCAHY ROSEMARIE, *El arte religioso y su función en la corte de Felipe II*, in *Felipe II. Un monarca y su época: Un Príncipe del Renacimiento* (a cura di F. CHECA CREMADES), Madrid 1998, pp. 159-183.
MUÑIZ PETRALANDA JESÚS, *El Cristo sobre la piedra fria. Notas en torno a una imagen del Museo Diocesano de Bilbao y el arraigo de su iconografia en Vizcaya*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquelogía», Tomo 69-70 (2003-2004), pp. 247-278.
MUREDDU DONATELLA; SALVI DONATELLA; STEFANI GRETE, *Sancti innumerabiles. Scavi nella Cagliari del Seicento: testimonianze e verifiche*, Oristano 1988.
MURGIA GIOVANNI, *Un'isola, la sua storia. La Sardegna tra Aragona e Spagna (secoli XIV-XVII)*, Dolianova 2012.
MURGIA GIOVANNI, *La Guerra di Successione spagnola in Italia e le conseguenze sulla Sardegna*, in *Europa mediterranea. Politica, istituzioni e società. Studi e ricerche in onore di Bruno Anatra* (a cura di G. MURGIA, G. TORE), Milano 2013, pp. 233-292.
MURGIA SANDRA, *Suelli: nell'arte il segno della devozione*, Dolianova 2003.
MURGIA SANDRA, *Muravera e le sue chiese nei documenti d'archivio*, Dolianova 2005.

MUZZARELLI MARIA GIUSEPPINA, *Pescatori di uomini. Predicatori e piazze alla fine del Medioevo*, Bologna 2005.
NAITZA SALVATORE, *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Nuoro 1992.
NAITZA SALVATORE, *La scultura del Cinquecento*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 110-119.
NAITZA SALVATORE, *La scultura del Seicento*, in F. MANCONI *La società sarda in età spagnola* (a cura di), Vol. II, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 154-177.
NAVA CELLINI ANTONIA, *La scultura del Settecento*, Torino 1982.
NAVA CELLINI, ANTONIA, *La scultura del Seicento*, Torino 1982.
NAVA CELLINI ANTONIA, *La scultura del Cinquecento*, Torino 1987.
NEGRI ARNOLDI FRANCESCO, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in «Storia dell'Arte», n° XX (1974), pp. 57-80.
NERBANO MARA, *Il teatro della devozione. Confraternite e spettacolo nell'Umbria Medievale*, Perugia 2006.
NICCOLI OTTAVIA, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma 2008.
NICCOLI OTTAVIA, *Vedere con gli occhi del cuore: alle origini del potere delle immagini*, Roma 2011.
NIERO ANTONIO, *Le Madonne "vestite" nella storia della pietà popolare*, in R. PAGNOZZATO (a cura di), *Madonne della laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma 1993, pp. 29-75.
NOEHLES KARL, *Apparati berniniani per le canonizzazioni*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985, pp. 100-108.
NOEHLES KARL, *Teatri per le Quarant'ore e altari barocchi*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma 1985, pp. 88-99.
NONNOI VALENTINA (a cura di), *Il regno di Sardegna in epoca spagnola. Un secolo di studi e ricerche (1900-1999)*, Pisa 2003.
NOVO SÁNCHEZ FRANCISCO JAVIER, *"El Monumento de Semana Santa de la catedral de Tui: ¿arte efímero?"*, in *Las artes y la arquitectura del poder* (a cura di V. MÍNGUEZ), Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013, [s.p.].
NUBOLA CECILIA; TURCHINI ANGELA (a cura di), *Fonti ecclesiastiche per la storia sociale e religiosa d'Europa: XV-XVIII secolo*, Bologna 1999.
NUGHES ANTONIO, *Alghero: Chiesa e società nel XVI secolo*, Alghero 1990.
NUGHES ANTONIO; GERACI BRUNO (a cura di), *Il Cristo venuto dal mare: nel IV centenario del suo arrivo ad Alghero (1606-2006)*, Cagliari 2007.
NÚÑEZ BELTRÁN MIGUEL ANGEL, *La oratoria sagrada de la época barroca. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVI*I, Siviglia 2000.
NUVOLI PIETRO, *Il Cristo di S. Apollinare (con note storiche)*, Sassari 1905.
O'MALLEY JHON, *I primi Gesuiti*, Milano 1999.
OLINAS LUCIANA (a cura di), *Vita di Pietro Nolasco Perra (1574-1606). Il cammino di un'anima pellegrina,* Cagliari 2009.

OLIVA GIOVANNI M. (a cura di), *Tota Pulchra. L'immacolata nella scultura lignea degli artisti meridionali dal XVII al XX secolo presente nel territorio della Diocesi nel 150° anniversario della proclamazione del dogma*, Catanzaro 2012.
ONNIS GIACOBBE PALMIRA, *Epistolario di Antonio Parragues de Castillejo*, Milano 1958.
OROZCO DÍAZ EMILIO, *Devoción y barroquismo en las Dolorosas de Pedro de Mena*, in «Goya. Revista de arte», n° 52 (1963), pp. 235-241.
OROZCO DIAZ EMILIO, *Introducción al Barroco*, Granada 1988.
OROZCO DIAZ EMILIO, *Teatro e teatralità del Barocco: saggio di introduzione al tema*, Pavia 1995.
OSOLINE NICOLAS, *La funzione liturgica dell'icona*, in *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*. Atti del Convegno di studi (Catania 16-17 Maggio 1984), Acireale 1986, pp. 117-152.
PABA TONINA (A CURA DI), *Relaciones de sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi* Cagliari 2012.
PABA TONINA, *Canzoniere Ispano-Sardo*, Cagliari 1996.
PABA TONINA, *Feste (e relaciones de fiesta) nella Sardegna del primo Settecento: "un delirio de exorbitante vanidad"*, in T. PABA (a cura di), *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma 2007, pp. 489-510.
PABA TONINA, *«Eternizar la memoria». Duecento anni di relaciones sulla Sardegna*, in T. PABA (a cura di), *Relaciones de sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*, Cagliari 2012, pp. 13-38.
PABA TONINA, *Feste di canonizzazione nella Sardegna spagnola*, in R. MARTORELLI (a cura di), *Itinerando senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, Vol. 1.3, Cagliari 2014, pp. 1077-1093.
PABA TONINA, *Loas palaciegas nella Sardegna spagnola. Studio e edizione di testi*, Milano 2015.
PAGANO PIERO; GALASSI MARIA CLELIA, *La pittura del '600 a Genova*, Milano 1988.
PAGLIA VINCENZO (a cura di), *Confraternite e meridione nell'età moderna*, Roma 1990.
PAGNOZZATO RICCARDA, *Profilo storico del simulacro ligneo "da vestire"*, in R. PAGNOZZATO (a cura di), *Madonne della laguna. Simulacri "da vestire" dei secoli XIV-XIX*, Roma 1993, pp. 97-116.
PAGNAZZATO RICCARDA, *Madonne 'da vestir' di Venezia e delle isole*, in L. BORTOLOTTI (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati*, Bologna 2011 pp. 65-74.
PALA ANDREA, *Il Crocifisso ligneo di San Sisto a Sassari*, in R. CORONEO (a cura di), *Ricerche sulla scultura medievale in Sardegna*, Cagliari 2004, pp. 135-148.
PALA ANDREA, *La Deposizione di Bulzi: nuove proposte di lettura e datazione*, in *Martis: l'Anglona e la Sardegna nella storia*, [s.l.] 2008, pp. 59-76.
PALA ANDREA, *La statua della Madonna del Miracolo nel Santuario di Bonaria a Cagliari*, in «Theologica et Historica», Vol. XXII (2013), pp. 363-386.

PALA ANDREA, *Sant'Antioco sulcitano: il culto, il santuario le immagini dal tardo antico al barocco*, in «Archeoarte. Rivista elettronica di Archeologia e Storia dell'Arte», n° 2 (2013), pp. 183-198.
PALOMERO PÁRAMO JOSÉ MIGUEL, *La imaginería procesional sevillana: misterios, nazarenos y Cristos*, Siviglia 1987.
PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO ANTONIO, *El museo pictorico y escala optica* (a cura di J. A. CEAN Y BERMUDEZ), Vol. I-Vol.II-Vol- III, Madrid 1988.
PALUMBO GENOVEFFA, *L'uso delle immagini. Libri di santi, libri per predicatori, libretti di dottrina dopo il concilio di Trento*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina* (a cura di C. MOZZARELLI, D. ZARDIN), Roma 1997, pp. 353-377.
PAPA GIOVANNI, *La Cause di canonizzazione nel Primo Periodo della Congregazione dei Riti (1588-1634)*, Città del Vaticano 2001.
PARIS WALLY, *Il complesso ligneo della deposizione di Bulzi*, in «Sacer. Bollettino dell'Associazione storica sassarese» Vol. XII, n° 12 (2005), pp. 75-87.
PASCULLI FERRARA MIMMA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo: pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderai, stuccatori*, Fasano 1983.
PASCULLI FERRARA MIMMA, *Contributo alla scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Sanmartino*, in G. BERTELLI, M. PASCULLI FERRARA (a cura di), *Contributi per la Storia dell'Arte in capitanata tra Medioevo ed età moderna*, Galatina 1991, pp. 55-80.
PASCULLI FERRARA MIMMA, T*eatri del Dolore e delle Quarantore: architettura effimera nella Puglia del settentrionale*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Il "gran teatro del barocco"*, Vol. I, *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, Roma 2007, pp. 328-359.
PASOLINI ALESSANDRA, *L'architettura religiosa*, in *Quartucciu, il suo patrimonio culturale*, Oristano 1997, pp.137-162.
PASOLINI ALESSANDRA, *Retabli e altari a San Saturnino*, in «Biblioteca Francescana sarda», n° 9 (2000), pp. 319-355.
PASOLINI ALESSANDRA, *Ebanisti liguri nella Sardegna del '700: la famiglia Denegri*, «Kronos», n°8 (2005), pp. 3-22.
PASOLINI ALESSANDRA, *La statuaria lignea attraverso alcuni recenti interventi di restauro*, in *Analisi e gestione del territorio (Sarrabus-Gerrei)*. Atti del Seminario di Studi. Sinnai, 30-31 gennaio 2004 (a cura di A. ARTIZZU), Sinnai 2005, pp. 67-80.
PASOLINI ALESSANDRA, *La statuaria lignea di Sinnai attraverso alcuni recenti interventi di restauro*, in *Analisi e sistemi di gestione del territorio*. Atti del seminario di studi, 2005, pp. 67-80.
PASOLINI ALESSANDRA, *Alcune riflessioni sul rapporto tra pittura e scultura nella Sardegna del Cinquecento sulla base di recenti rinvenimenti documentari*, in *Ricerche e confronti 2006. Giornata di studi di Archeologia e Storia dell'Arte* (a cura di S. ANGIOLILLO, M. GIUMAN, A. PASOLINI), Cagliari 2007, pp. 409-424.

PASOLINI ALESSANDRA, *Un collezionista sardo nell'Europa del '700: il marchese Vincenzo Bacallar Sanna, plenipotenziario e ambasciatore di Filippo V in Olanda*, in «Studi Sardi», Vol. XXXIV (2009), pp. 355-386.
PASOLINI ALESSANDRA, *Il "Vero Ritratto" del Crocifisso di Oristano a Las Descalzas Reales di Madrid*, in «Kronos», n° 13 (2009), pp. 75-80.
PASOLINI ALESSANDRA, *Il reliquiario di Sant'Antioco, l'arcivescovo Desquivel e l'argentiere Sisinnio Barrai*, in *S. Antioco da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire* (a cura di R. LAI, M. MASSA), Monastir 2011, pp. 189-202.
PASOLINI ALESSANDRA, *Marmorari intelvesi in Sardegna (1770/1830). Le botteghe Spazzi e Franco*, in «Artisti dei Laghi», n° 1 (2011), pp. 908-935.
PASOLINI ALESSANDRA, *Don Francisco Genovés e gli argenti dell'Arciconfraternita d'Itria a Cagliari*, in «Ricerca e confronti 2010», supplemento "Archeoarte", n°1 (2012), pp. 685-705.
PASOLINI ALESSANDRA, *Madonna dei Sette Dolori*, Sebastiano Scaleta (attr.), 1749-55 (circa), in *Tesori ricoperti. Opere d'arte restaurate delle cattedrali di Sassari e Alghero* (a cura di A. CASULA), Sassari 2012, pp. 138-141.
PASOLINI ALESSANDRA, *L'impronta lombarda nella scultura sarda del Seicento*, in «Artisti dei Laghi», n° 2 (2013), pp. 203-228.
PASSERONI MARIA, *La Madonna di Bonaria: storia degli studi, aspetti stilistici, tecnici, iconografici*, in *I segni della devozione. Sant'Efisio e la Madonna di Bonaria: filologia e culto nel restauro dei due simulacri più venerati della Sardegna* (a cura di P. OLIVO, M. PASSERONI), Cagliari 2010, pp. 23-38.
PEÑA MARTÍN ANGEL, *Del pesebre a la cruz. El Niño Jesús crucificado*, in *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte* (a cura di F. J. CAMPOS, F DE SEVILLA), Madrid 2010, pp. 735-753.
PEÑA MARTIN ANGEL, *El Tránsito de la Virgen del monasterio del Carmen Alto de Quito (Ecuador), en el contexto del culto a la Virgen del Trásito nel territorio de la monarquía hispánica*, in *Advocaciones Marianas de Gloria. Simposium* (XX Edición), San Lorenzo del Escorial (6-9 Septiembre 2012), 2012, pp. 1165-1186.
PEÑAVELASCO MARÍA CONCEPCIÓN, *La imagen de la escultura en la pintura (1506-1755)*, in «Ars bilduma: Revista del Departemento de Historia del Arte y Música de la Universidad del Pais Vasco» n° 4 (2014), pp. 49-72.
PÉNEAUD PHILIPPE, *Le visage du Christ, Iconographie de la Croix*, Parigi 2009.
PEREDA FELIPE, *La Imagen de la discordia. Politica y poetica de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid 2007.
PERELMAN CHAIM; OLBRECHTS-TYTECA LUCIE, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino 1976.
PEREZ JOSEPH, *Isabella e Ferdinando*, Torino 1991.
PÉREZ SÁNCHEZ ALFONSO E., *Mostra di disegni spagnoli*, Firenze 1972.
PÉREZ SÁNCHEZ ALFONSO E., *Trampantojos "a lo divino"*, in «Lecturas de Historia del Arte», n° 3 (1992), pp. 139-155.

PÉREZ SÁNCHEZ MANUEL, *Salzillo y el discurso rococó*: *la configuración de un nuevo modelo de procesión en la Murcia del setecientos*, in J. ARANDA DONCEL (a cura di) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa.* Actas del congreso nacional, Cordoba 2012, pp. 529-554.
PÉREZ VIDAL MERCEDES, *Devociones, prácticas espirituales y litúrgicas en torno a la imagen de Cristo Crucificado en los monasterios de dominicas en la edad Media*, in *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte* (a cura di F. J. CAMPOS, F DE SEVILLA), Madrid 2010, pp. 195-212.
PESCARMONA DANIELE, *Nuovi contribuiti alla conoscenza dell'attività degli ingegneri militari piemontesi in Sardegna nel secolo XVIII*, in «Bollettino d'Arte», Bollettino d'Arte», Vol. XXVIII (1984), pp. 71-90.
PETRAROTA CINZIA, *Madonne vestite in Puglia. Dal manichino fisso dell'Addolorata di Ruvo al manichino snodabile del santuario di Santa Maria Greca a Corato*, in L. BORTOLOTTI (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di madonne, bambini e santi abbigliati*, Bologna 2011, pp. 89-102.
PFEIFFER HEINRICH, *L'immagine di Cristo nell'arte*, Roma 1986.
PFEIFFER HEINRICH, *Punti fondamentali sull'immagine teologica di Cristo*, in «L'Incarnazione. Rivista Internazionale di Teologia e Cultura communio», n° 187, gennaio-febbraio (2003), pp. 48-60.
PICCIRILLO MICHELE, *La via dolorosa a Gerusalemme*, in *Amédée (Teetaert) da Zedelgem, Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis* (a cura di A. BARBERO, P. MAGRO), Ponzano Monferrato 2004, pp. 13-15.
PIERGUIDI STEFANO, *L'iconografia del "Sangue di Cristo" del Bernini: Santa Maria Maddalena de Pazzi e il "Torchio mistico"*, in «Iconographica», VII (2008), pp. 103-106.
PILI FILIPPO, *S. Antioco e il suo culto nel "Proçess de miracles" del 1593*, Cagliari 1982.
PILI FILIPPO *Le meraviglie di S. Antioco* (a cura di R. LAI), Roma 2010.
PILLAI CARLO, *Il culto dei santi: le feste religiose e profane*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 184-189.
PILLAI CARLO, *Il tempo dei santi*, Cagliari 1994.
PILLAI CARLO, *Il tempo dei Santi. Devozioni e feste di tutta la Sardegna*, Cagliari 2004, pp. 158-164.
PILLAI CARLO, *Le missioni popolari dei gesuiti nella Sardegna Sabauda*, in «Theologica et Historica», n° XIX (2010), pp. 435-447.
PILLITTU ALDO, *La chiesa nella diocesi di Ales-Terralba*, Sestu 2001.
PILLITTU ALDO, *Il tema del Compianto fra Quattrocento e Cinquecento in Sardegna*, in A. M. COMPAGNA (a cura di), *Momenti della cultura catalana in un millennio*, Vol. I, Napoli 2003, pp. 407-451.
PILLITTU ALDO, *La chiesa nell'Arcidiocesi di Oristano*, Sestu 2003.
PINEDA GONZÁLEZ MARÍA VICTORIA, *Renacimiento italiano y Barroco español (El desarollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)*, in «Annuario de Estudios Filológicos», n° 19 (1996), pp. 397-415.

PINILLA MARTÍN MARÍA JOSÉ, *El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación*, in *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte* (a cura di F. J. CAMPOS, F DE SEVILLA), Madrid 2010,pp. 579-594.
PINNA FABIO, *Archeologia del territorio in Sardegna: la Gallura tra tarda antichità e medioevo*, Cagliari 2008.
PINNA GIOVANNINO, *L'opera di Mons. Giuseppe Maria Pilo nella diocesi di Ales (1761-1786). Un vescovo carmelitano del XVIII secolo*, Roma 1996.
PINNA GIOVANNINO, *L'azione riformatrice di un vescovo del Settecento: inediti di mons. Giuseppe Maria Pilo*, Villacidro 2003.
PINNA GIOVANNINO, *Villacidro: la visita pastorale di Mons. Del Vall (1591) e il cammino della comunità fino al XVII secolo*, Villacidro 2008.
PIRAS GABRIELE, *I Frati Minori e l'insediamento dell'Osservanza in Sardegna*, Quartu S. Elena 1979.
PIREDDU GUGLIELMO, *Il servizio dei Gesuiti in Sardegna: panorama storico*, in «Theologia et Historica», n° XIX (2010), pp. 450-476.
PIRODDA FRANCESCA, *Tesori d'arte a Galtellì: argenti, tessuti, sculture lignee*, Nuoro 2000.
PISANU LEONARDO, *Gli atti del processo canonico informativo sulla vita e le virtù del Padre Salvatore Vidal di Maracalagonis (1581-1647)*, in «Theologica et Historica», Vol. XII (2003), pp. 211-271.
PISANU LEONARDO, *La presenza francescana in Sardegna*, in L. CANONICI (a cura di), *Frati Minori d'Italia,* Assisi 1981.
PISANU LEONARDO, *I frati minori di Sardegna dal 1218 al 1639: origini e forte sviluppo della presenza francescana nell'isola*, Vol. I e Vol. II (Cagliari 2000).
PISEDDU ANTIOCO, *Giuseppe Antonio Lonis dimenticato scultore sardo*, in «Frontiere: rivista mensile illustrata di cultura, arte, scienza, politica, umanità», vol.7, n° 7 (1974), pp. 203-207.
PISEDDU ANTIOCO, *Antonio Lonis, scultore del secolo XVIII*, Cagliari 1975.
PISEDDU ANTIOCO, *Lo scalpello e la spada erano le sue armi: uno scultore cagliaritano del '700: Giuseppe Antonio Lonis*, in «Almanacco di Cagliari», [s.l.], n° 11, 1976.
PISEDDU ANTIOCO, *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritani nel secolo XVII*, Cagliari 1997.
PISEDDU ANTIOCO, *Le chiese di Cagliari*, Sestu 2000.
PISEDDU ANTIOCO, *Profilo biografico di Giuseppe Antonio Lonis, scultore del secolo XVIII*, Senorbì 2004.
PISEDDU ANTIOCO, *La Cattedrale di Santa Maria Maddalena in Lanusei*, Sestu 2009
PISEDDU ANTIOCO, *Nuove ipotesi su San Giorgio di Suelli e la presenza bizantina in Sardegna*, in «Studi ogliastrini: storia, arte, scienza, letteratura, tradizioni», n° 10 (2011), pp. 5-20.
PISTIS LODOVICO, *Santuario o basilica della SS. Vergine dei Martiri di Fonni: guida*, Cagliari 1862.
PLAISANT MARIA LUISA, *Martin Carrillo e le sue relazioni sulle condizioni della Sardegna*, in «Studi Sardi», Vol. XXI, n° 21 (1970), pp. 176-262.

POLETTI ROBERTO, *La chiesa di San Michele, l'Arciconfraternita del Santo Monte e i riti della Settimana santa ad Iglesias: tra storia, arte e devozione*, Iglesias 2011.
PONGA JUAN LUIS; PANERO GARCIA MARIA PILAR, *Gregorio Fernández: Antropología, historia y estética en el Barroco*, Valladolid 2008.
PONTI MARIA TERESA, *I Gremi sassaresi del secolo XVI*, Padova 1959.
PORCASI PIETRO, *La letteratura di pellegrinaggio in Terra Santa*, in *Studi in onore di Guglielmo de' Giovanni Centelles (*a cura di E. CUOZZO), Salerno 2010, pp. 187-210.
PORCELLA MARIA FRANCESCA; PASOLINI ALESSANDRA, *Fondamenti teologici dell'Immacolata e alcune esemplificazioni nell'arte sarda*, in «Biblioteca francescana sarda», Vol. 10, 2002, pp. 213-259.
PORCU GAIAS MARISA, *Santa Maria di Betlem a Sassari: la chiesa e la città dal XIII secolo ai nostri giorni*, Sassari 1993.
PORCU GAIAS MARISA, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro 1996.
PORCU GAIAS MARISA, *I sacri arredi di S. Pietro di Silki*, in I. DELOGU (a cura di), *S. Pietro di Silki*, Muros 1998, pp. 81-115.
PORCU GAIAS MARISA, *Argenti e argentieri a Sassari e nel Capo di Logudoro nell'età moderna*, in «Studi Sardi», n° 33 (2000), pp. 354-449.
PORCU GAIAS MARISA, *Diffusione della scultura lignea e organizzazione delle botteghe artigiane a Sassari e nel capo del Logudoro dal '500 al primo '700*, in *Estofado de oro la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari 2001, pp. 67-84.
PORCU GAIAS MARISA, *Il Museo diocesano di Sassari. Ori, argenti, paramenti*, Nuoro 2002.
PORCU GAIAS MARISA, *La diffusione del gioiello nella Sardegna medievale e moderna. I corredi delle classi dominanti e i "tesori" delle chiese*, in *I gioielli. Storia, linguaggio, religiosità dell'ornamento in Sardegna*, Nuoro 2002, pp. 45-80.
PORCU GAIAS MARISA, *Il Crocifisso di S. Apollinare a Sassari*, in «Sacer: Bollettino dell'Associazione storica sassarese», Vol. 12, 2005, pp. 15-21.
PORCU GAIAS MARISA, *Imago Christi: raffigurazioni del Cristo ed argenti liturgici nell'arcidiocesi turritana*, Sassari 2007.
PORRÀ ROBERTO, *Il culto della Madonna di Bonaria di Cagliari. Note storiche sull'origine sarda del toponimo argentino Buenos Aires*, Cagliari 2001.
PORTÚS JAVIER, *Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas*, in *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios* (a cura di M. CRUZ DE CARLOS, P. CIVIL, F. PEREDA Y C. VINCENT-CASSY), Madrid 2008, pp. 241-251.
POSO REGINA (a cura di), *Simulacri sacri: statue in legno e cartapesta del territorio del C.R.S.C. di Ugento*, Taviano 2000.
POSO REGINA, *Sulle "Madonne vestite"*, in *Interventi sulla questione meridionale* (a cura di F. ABBATE), Roma 2005, pp. 347-353.
POWELL AMY, *Depositions: Scenes rom the Late Medieval Chrurch and the Modern Museum*, New York 2012.
POZZI GIOVANNI, *Grammatica e retorica dei santi*, Milano 1997.

PRAZ MARIO, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática*, Madrid 2005.
PREVITALI GIOVANNI, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte Prima. Modelli e problemi. Volume primo. Questioni e metodi*, Torino 1979, pp. 5-92.
PRODI PAOLO, *Ricerca sulla teoria delle arti figurative nella Riforma cattolica*, in «Archivio italiano per la storia della pietà», n° 4 (1962), pp. 123-212.
PRODI PAOLO, *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della coscietà tra medioevo ed età moderna*, Bologna 1994.
PROSPERI ADRIANO, *L'Immacolata a Siviglia e la fondazione sacra della Monarchia Spagnola*, in «Studi Storici», anno 47, n° 2 (2006), pp. 481-510.
PROSPERI ADRIANO, *Il Concilio di Trento. Una introduzione storica*, Milano 2007.
PUDDU TERENZIO, *Argenti sacri della parrocchiale di Ussana*, in *Gloria de Plata: argenti sacri di Ussana*, Cagliari 1996.
PUTZOLU EVANDRO, *Nuove notizie sull'origine della festa di Sant'Efisio*, in *Sant'Efisio trecentenario della sagra*, ristampa anastatica del 1956, Cagliari 2007.
PUXEDDU CORNELIO, *Il miracolo eucaristico di Mogoro nella tradizione, nella storia, nell'arte*, in *La diocesi di Ales-Usellus-Terralba. Aspetti e valori*, Cagliari 1975, pp. 363-379.
RAMOS DOMINGO JOSÉ, *Retórica-sermón-imagen*, Salamanca 1997.
RE MARIO, *Il secondo Concilio di Nicea e la controversia iconoclasta*, in *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'Immagine* (a cura di L. RUSSO), Palermo 1999, pp. 171-183.
RÉAU LUIS, *Iconografia del arte cristiano*, Barcellona 1996.
REDÍN MICHAUS GONZALO, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma 1527-1600*, Madrid 2007.
REDONDO AGUSTIN, *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII sìecles. Des traditions aux renovellements et à l'émergence d'images nuovelles*, Parigi 1994.
RIANO GIORGIO DA, *Le monache Cappuccine a Cagliari*, Cagliari 1938.
RIES JULIEN, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, Milano 2007.
Riformati e Cattolici (1500-1550), Roma1981.
RIGHETTI MARIO, *Storia liturgica*, Vol. II, Milano 1969.
ROCA MUSSONS MARÍA A., *Raccontare e raccontarsi in Sardegna: la scrittura di Maria Rosalia Mancusa, Suora Cappuccina del '600*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Vol. I, n° II (1987), pp. 323-359.
ROCCA GIANCARLO (a cura di), *La sostanza dell'effimero. Gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, Milano 2000, pp. 363-365.
RODA PEÑA JOSÉ, *La renovación del patrimonio escultórico de las hermandades penitenciales de Sevilla durante el reinado de Carlos II*, in J. ARANDA DONCEL (a cura di) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa.* Actas del congreso nacional, Cordoba 2012,
RODRIGUEZ DE LA FLOR FERNANDO, *La peninsula metafisica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la contrarreforma*, Madrid 1999.
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS ALFONSO, *Las "Imágenes de la Historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma*, in «Traza y Baza», n°4-5, 1974, pp. 77-95.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS ALFONSO, *Arte y mentalidad religiosa en el Museo de las Descalzas Reales*, in «Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional», n° 138 (1998), pp.13-24.
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS ALFONSO, *Teatro y espacio sacro en el Barroco*, in J. M. BORQUE DÍEZ (a cura di), *Espacios teatrales del Barroco español*, Kassel 1991, pp. 101-121.
RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS ALFONSO, *La Semana Santa en España: entre a piedad popular y el rito litúrgico*, in S. MASSEGU, F. PARES (a cura di) *Monuments et décors de la Semaine Sainte en Méditerranée : arts, rituels, liturgies*, Tolose 2009 pp. 9-17.
RODRÍGUEZ ORTEGA NURIA, *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho (tesauro terminológico-conceptual)*, Univerdidad de Malaga, 2005.
ROMANO GIOVANNI; SALSI CLAUDIO (a cura di), *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, Cinisello Balsamo 2005.
ROMERO TORRE JOSÉ LUIS, *Pedro de Mena: un nuevo cruxificado*, in «Jábega», n° 35 (1981), pp. 13-20.
ROMERO TORRES JOSÉ LUIS, *La escultura procesional y el trono en el patrimonio artístico de la provincia de Málaga*, in J. ARANDA DONCEL (a cura di) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa.* Actas del congreso nacional, Cordoba 2012, pp. 273-310.
ROMEU I FIGUERAS JOSEP, *Els textos dramàtics sobre el davallament de la creu a Catalunya, i el fragment inèdit d'Ulldecona*, in «Estudis Romànics», n° 11 (1962), pp. 103-132.
ROSA GABRIELE DE, *La regestazione delle visite pastorali e la loro utilizzazione come fonte storica*, in «Archiva Ecclesiae», n° XXII-XIII (1979-80), pp. 27-52.
ROSSI ALESSIO MARIA, *I Servi di Maria*, in M. ESCOBAR (a cura di), *Ordini e Congregazioni religiose*, Vol. I, Milano 1951.
RUATA JOSÉ IGNACIO; LANZANO LÓPEZ JUAN CARLOS, *Los monumentos de Semana Santa en Aragón (siglos XVII-XVIII)*, in «Artigrama», n° 19 (2004), pp. 95-137.
RUBINO ANTONIO, *I Mercedari in Sardegna (1335-2000)*, Roma 2000.
RUH KURT, *Mistica femminile e mistica francescana delle origini*, Vol. I-II, Milano 2002.
RUNDINE ANGELO, *Inquisizione spagnola: censura e libri proibiti nel '500 e '600*, Sassari 1996.
RUNDINE ANGELO, *La stregoneria*, in F. MANONI (a cura di) *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 200-205.
RUNDINE ANGELO, *Inquisizione, controllo religioso e sociale in Sardegna: l'editto di fede, secoli XVI-XVII,* in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti* (a cura di F. ATZENI, T. CABIZZOSU), Cagliari 1998, pp. 2219-229.
RUSCONI ROBERTO (a cura di), *Predicazione e vita religiosa nella società italiana: da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino 1981.
RUSCONI ROBERTO, *Confraternite, compagnie e devozioni*, in *Storia d'Italia*, Annali IX, *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea*, Torino 1986, pp. 471-507.
RUSCONI ROBERTO, *L'ordine dei peccati. La confessione tra medioevo ed età moderna*, Bologna 2002.
RUSSO PAOLO, *Scultura in legno nella Sicilia centro-meridionale: secoli XVI-XIX*, Messina 2009.

SABORIT BADENES PERE, *Las visitas pastorales; mentalidad y costumbre*, in «Memoria Ecclesiae», n° 15 (1999), pp. 341-373.
SAIU DEIDDA ANNA, *Teatro e scenografia a Cagliari nel Settecento*, in «Studi Sardi», Vol. XXVII (1986-1987), pp. 371-372.
SAIU DEIDDA ANNA, *L'antica chiesa di S. Caterina e le opere d'arte dell'Arciconfraternita dei Genovesi di Cagliari*, in A. SAIU DEIDDA (a cura di), *Genova in Sardegna. Studi sui genovesi in Sardegna fra Medioevo ed Età contemporanea*, Cagliari 2000, pp. 199-233.
SAIU DEIDDA ANNA, *Apparati effimeri nelle onoranze funebri per Filippo IV a Cagliari nelle relazioni d'archivio*, in T. PABA (a cura di), *Encuetro de civilizaciones (1500-1750). Informar, narrar, celebrar*, Actas del tercero coloquio internacional sobre Relaciones de sucesos (Cagliari, 5-8 de Septiembre de 2001), Universidad de Alcalá, 2003, pp. 366-381.
SAIU DEIDDA ANNA, *Apparati festivi a Cagliari fra Seicento e Settecento*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il "gran teatro del barocco"*, Vol. I, *Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma 2007, pp. 399-404.
SALAZAR JUAN DE, *Politica Española*, *Edizione e studio preliminare* (a cura di M. HERRERO GARCIA), Madrid 1945, pp. 53-54.
SALE GIOVANNI, *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, Milano 2003.
SALIS MAURO, *Arredi nella chiesa parrocchiale di S. Barbara di Sinnai dagli inventari delle visite pastorali*, in S. LEDDA (a cura di), *Sinnai, Storia Arte Documenti*, Quartu Sant'Elena 2009, pp. 67-72.
SALIS MAURO, *Scultura lignea della diocesi di Cagliari dagli inventari delle visite pastorali*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», n° 26 (2008), pp. 143-159.
SALLMANN JEAN MICHEL, *Il santo patrono cittadino nel '600 nel regno di Napoli e in Sicilia*, in *Per la storia sociale e religiosa del Mezzoggioro d'Italia* (a cura di G. GALASSO, C. RUSSO), Vol. II, Napoli 1982, pp. 187-211.
SALVIUCCI INSOLERA LYDIA, *Le illustrazioni per gli esercizi spirituali intorno al 1600*, in «Archivium Historicum Societatis Iesu», n° 110 (1991), pp. 161-127.
SÁNCHEZ DE MADARIAGA ELENA, *La imagen devocional barroca* (a cura di P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, C. J. MARTÍNEZ SORIA), Cuenca 2010, pp. 219-240.
SÁNCHEZ DEL BARRIO ANTONIO, *El rito del Descendimiento en la Villa de Olmedo (Valladolid)*, in «Revista de Folklore», n° 127 (1991), pp. 23-27.
SÁNCHEZ DEL BARRIO ANTONIO, *La función del desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes*, in «Revista de Folklore», n° 187 (1996), pp. 20-25.
SÁNCHEZ GORDILLO ALONSO, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana; con adiciones del canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737* (a cura di J. BERNALES BALLESTEROS), Siviglia 1982.
SANCHEZ HERRERO JOSÉ; RODA PEÑA JOSÉ; CONCHA DELGADO FEDERICO GARCÍA DE LA (a cura di), *Crucificados de Sevilla*, Siviglia 1997.
SANCHEZ HERRERO JOSÉ; RODA PEÑA JOSÉ; CONCHA DELGADO FEDERICO GARCÍA DE LA (a cura di), *Misterios de Sevilla*, Siviglia 1999.
SÁNCHEZ HERRERO JOSÉ, *La Semana Santa de Sevilla*, Madrid 2003.

SANCHEZ HERRERO JOSÉ; RODA PEÑA JOSÉ; CONCHA DELGADO FEDERICO GARCÍA DE LA (a cura di), *Nazarenos de Sevilla*, Siviglia 2007.
SÁNCHEZ LÓPEZ JUAN ANTONIO, *El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la antropología, la iconografía y el arte*, in *La imagen devocional barroca* (a cura di P. M. IBÁÑEZ MARTÍNEZ, C. J. MARTÍNEZ SORIA), Cuenca 2010, pp. 111-186.
SÁNCHEZ LÓPEZ JUAN ANTONIO, *Pablo de Rojas y la escultura del siglo XVI en Málaga. La difusión de una maniera*, in L. GILA MEDINA(a cura di), *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica 1580-1625*, Madrid 2010, pp. 411-454.
SÁNCHEZ PEÑA JOSÉ MIGUEL, *Escultura genovesa: artífices del Setecientos en Cádiz*, Cadice 2006.
SÁNCHEZ-MESA MARTÍN DOMINGO, *Los temas de la pasión en la iconografía de la Virgen. El valor de la Imagen como elemento de persuasión*, in «Cuadernos de arte e iconografía», Tomo IV, n° 7 (1991), pp. 167-185.
SÁNCHEZ-MESA MARTÍN DOMINGO, *Los estilos de Pedro de Mena*, in *Pedro de Mena: III centenario de su muerte (1688-1988)*, Siviglia 1989, pp. 65-76.
SANCHO CORBACHO ANTONIO, *Francisco Pacheco, tratadista de arte*, Siviglia 1955.
SANDBERG-VAVALÀ EVELYN, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*,Verona 1929.
SANGUINETI DANIELE, *Novità sull'opera di Anton Maria Maragliano. Documenti per le cappelle Squarciafico alle Vigne e dell'Angelo Custode in N. S. della Rosa*, in «Studi e documenti di storia ligure» Atti della Società Ligure di Storia Patria, Vol. XXXVI, fasc. II (1996), pp. 489-501.
SANGUINETI DANIELE, *Anton Maria Maragliano*, Genova 1998.
SANGUINETI DANIELE, S*cultura Genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013.
SANTA GIUSTA RAFFAELE DA, *I frati minori Cappuccini in Sardegna 1590-1946*, Milano 1958.
SANTI FRANCESCO, *La Madre di Dio in Pascasio Radberto (790-859/865) e la cultura politica carolingia*, in «Micrologus. Natura, scienza e società medievali. Rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino», n° 17 (2009), pp. 185-198.
SARI ALDO, *Architettura francescana. Contributo alla storia dell'arte in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo di Sassari», XII (1986), pp. 27-264.
SARI ALDO, *Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, in «Biblioteca Francescana sarda», Vol. I, n° 2 (1987), pp. 281-322.
SARI ALDO, *Pittura e Scultura*, in R. SERRA (a cura di), *Retabli. Sardinia, Sacred art of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cagliari 1993, pp. 62-78.
SARI ALDO; SEGNI PULVIRENTI FRANCESCA, *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*, Nuoro 1994.
SARI ALDO, *L'iconografia del Crocefisso dai primi secoli del Cristianesimo al Concilio di Trento*, in «Biblioteca Francescana Sarda», n° 7 (1997-1998), pp. 135-218.

SARI ALDO, *Chiesa e Arte Sacra in Sardegna*. *Arcidiocesi di Sassari*, Tomo I-II, Sestu 2003.
SASSONIA LUDOLFO DI, *Meditazioni sulla Vita e la Passione di nostro Signore Gesù Cristo* (a cura di V. NOJA), Cinisello Balsamo 2013.
SASSU PIETRO, *Religiosità popolare e liturgia nei gesti e nei suoni*, in *Liturgia e Paralituriga nella Tradizione Orale* (a cura di G. MELE, P. SASSU), Bolotona 1993.
SATTA MARIA MARGHERITA, *Chiesa e magia in Sardegna: religione ufficiale e religione popolare*, in *Credenze e riti magici in Sardegna: dalla religione alla magia* (a cura di M. ATZORI, M. M. SATTA), Sassari 1980, pp. 160-230.
SATTA MARIA MARGHERITA, *La Settimana Santa a Cagliari*, in R. COPEZ (a cura di), *Sagre, riti e feste popolari di Sardegna*, Muros 1987.
SATTA MARIA MARGHERITA, *Religione e magia nei sinodi sardi*, in «Annali della Facoltà di Magistero», Quaderno n° 3 (1987), pp. 61-133.
SATTA MARIA MARGHERITA, *La religiosità popolare*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 174-183.
SCANO DIONIGI, *Forma Kalaris*, Cagliari 1934, pp. 25-49.
SCANO MARIA GRAZIA, *Il maestro dell'affresco: Giacomo Altomonte opera a Cagliari nel terzo decennio del settecento*, in «Almanacco di Cagliari», n° 16 (1981), [s.p.].
SCANO MARIA GRAZIA, *La pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna*, in T. K. KIROVA (a cura di), *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli 1984, pp. 283-304.
SCANO NAITZA MARIA GRAZIA, *Il pittore dei Mercedari: Domenico Conti, autore dei dipinti che ornano la sagrestia della Basilica di Bonaria*, in Almanacco di Cagliari, n° 19 (1984), [s.p.].
SCANO NAITZA MARIA GRAZIA, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991.
SCANO MARIA GRAZIA, *Pittura e scultura dell'Ottocento*, Nuoro 1997.
SCANO NAITZA MARIA GRAZIA, *Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna*, in *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari 2001, pp. 21-55.
SCANO NAITZA MARIA GRAZIA; VIRDIS FRANCESCO, *Nuovi documenti per la parrocchiale di Santa Barbara a Sinnai e considerazioni su alcune statue lignee nella Sardegna meridionale*, in «Aristeo. Quaderni del Dipartimento di scienze archeologiche e storico-artistiche», anno I, n° 1 (2004), pp. 295-310.
SCANO NAITZA MARIA GRAZIA, *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte* (a cura di F. ABBATE), Roma 2005, pp. 305-326.
SCANO MARIA GRAZIA, *L'escultura del gòtic tardà a Sardenya*, in A. PLADEVALL I FONT (a cura di), *L'art gòtic a Catalunya*,Vol. II, *Escultura*, Barcellona 2007, pp. 260-271.
SCANO NAITZA MARIA GRAZIA, *L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Vol. II, Lavello 2007, pp. 123-193.
SCANO NAITZA MARIA GRAZIA, *Testimonianze dell'arte nell'arredo chiesastico*, in S. LEDDA (a cura di), *Sinnai. Storia, arte, documen*ti, Quartu S. Elena 2009, pp. 19-38.

SCANO NAITZA MARIA GRAZIA, *La Madonna delle Grazie. Problemi di un'iconografia mariana*, in *100 anni di grazia. Memoria del Centenario dell'Incoronazione della madonna delle Grazie*, Cagliari 2011, pp. 123-137.
SCANO MARIA GRAZIA, *Marmorari e pittori: quale rapporto?*, in *Dalla Sardegna all'Europa: attività artistica dei Maestri dei Laghi* (a cura di G. CAVALLO, A. SPIRITI, L. TRIVELLA), S. Fedele Intelvi 2012, pp.707-727.
SCAVIZZI GIUSEPPE, *La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo*, in «Storia dell'Arte», n° 21 (1974), pp. 171-213.
SCAVIZZI GIUSEPPE, *Arte e Architettura Sacra. Cronache e Documenti sulla Controversia tra Riformati e Cattolici (1500-1550)*, Roma 1981.
SCAVIZZI GIUSEPPE, *Storiografia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquencento*, in «Storia dell'Arte», n° 59 (1987), pp. 29-46.
SCAVIZZI GIUSEPPE, *The controversy on images from Calvin to Baronius*, New York 1992.
SCHÖNBORN CHRISTOPH, *I presupposti teologici della controversia sulle immagini*, in *Culto delle immagini e crisi iconoclasta*. Atti del Convegno di studi Catania 16-17 Maggio 1984, Acireale 1986, pp. 56-68.
SCHRADER JEFFREY, *La Virgen de Atocha: los Austrias y las imágenes milagrosas*, Madrid 2006.
SEBASTIÁN SANTIAGO, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid 1981.
SECCHI GIOVANNI, *Cronistoria dei Frati Cappuccini di Sardegna*, Tomo I, *Dalla fondazione alla divisione della provincia (1591-1697)*, Cagliari 1991.
SECO SERRANO CARLOS (a cura di), *Epistolario Español. Cartas de sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, in *Biblioteca de autores españoles*, Tomo CVIII, Madrid 1958.
SEPÌERE MARIE CHRISTINE, *L'Image d'un Dieu souffrant [IX-X siécle], Aux origines du crucifix*, Parigi 1994.
SERRA ANTONIO, *Architetture effimere e spettacoli di luminarie ad Alghero tra '700 e '800. Dai manoscritti del canonico Antonio Urgias (1771-1826)*, in «Revista del'Alguer», VIII (1997), pp. 149-165.
SERRA ANTONIO, *La fondazione del convento dei Carmenlitani in Alghero: nuove acquisizioni documentarie*, in «Rivista de L'Alguer», Vol. VII, n° 7 (1996), pp. 147-152.
SERRA ANTONIO, *Los Germans blancs. Per una storia della Confraternita di Nostra Signora della Misericordia in Alghero nei secoli XVI*, Alghero 1996.
SERRA ANTONIO, *Appunti sulle confraternite devozionali di Alghero nel XVII e nel XVIII secolo*, in A. MATTONE (a cura di), *Corporazioni, gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'Età moderna, XIV-XIX secolo*, Cagliari, 2000, pp. 204-217.
SERRA ANTONIO, *Museo di Arte Sacra di Alghero. Catalogo*, Sestu 2000.
SERRA RENATA, *Su taluni aspetti del manierismo nell'Italia meridionale: Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda*, Cagliari 1968.
SERRA RENATA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e Cinquecento*, Roma 1980.
SERRA RENATA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro 1992.

SERRELI MARCELLA, La *"Virgen de la Piedad" della chiesa del S. Sepolcro di Cagliari*, in *Cagliari. Omaggio ad una città*, Oristano 1990, pp. 71-80.
SETTIS SALVATORE, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana, Parte prima, Materiali e Problemi,* Volume terzo*, L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religione*, Torino 1979, pp. 175-252.
SFOGLIANO ROSSELLA, *Esempi significativi di scultura lignea del seicento nella Sardegna settentrionale*, in T. K. KIROVA (a cura di), *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli 1984, pp. 335-342.
SIDDI LUCIA, *Gli arredi nel complesso gesuitico di S. Michele*, in A. INGENGO (a cura di), *Il restauro della Chiesa di San Michele* Cagliari, 1995, pp. 141-165.
SIDDI LUCIA, *L'iconografia del Cristo gotico doloroso nelle provincie di Cagliari e Oristano*, in G. ZANZU (a cura di), *Crocifissi dolorosi*, [s.l.] 1997, pp. 17-21.
SIDDI LUCIA, *Il tema del "Compianto" in Sardegna*, in *La Corona d'Aragona in Italia. Sec. XIII-XVIII* (a cura di M. MELONI, O. SCHENA), Vol. 5, Pisa 1998, pp. 598-616.
SIDDI LUCIA, *Il mondo statua di Dio: la scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna*, in *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, Cagliari 2001, pp. 57-65.
SIDDI LUCIA, *L'iconografia della Vergine dormiente nell'arte sarda*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Vol. 10 (2002), pp. 261-291.
SIDDI LUCIA, *Il restauro delle statue venerate: un difficile equilibrio tra arte e fede*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Vol. II, Lavello 2007, pp. 311-324.
SIDDI LUCIA, *Il simulacro di S. Maria Chiara e l'iconografia mariana nelle opere custodie nel San Pietro di Pirri*, in S. LEDDA (a cura di), *Le genti di Monte Claro. Dal Neolitico al Ventunesimo secolo*, Quartu S. Elena 2010, pp. 153-166.
SIDDI LUCIA, *Le sculture lignee*, in R. CORONEO (a cura di), *La Cattedrale di Santa Giusta. Architettura e arredi dall'XI al XIX secolo,* Cagliari 2010, pp. 209-218.
SIERRA FERNÁNDEZ LORENZO ALONSO DE LA, *La escultura en el Cádiz barroco*, in J. ARANDA DONCEL (a cura di) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa.* Actas del congreso nacional, Cordoba 2012, pp. 413-446.
SIMONE GERARDO DE, *"Exsurgit alius sacerdos". Note sull'iconografia del Cristo eucaristico*, in *Alla mensa del Signore*, Torino 2011, pp. 52-59.
SITZIA SIMONETTA, *Le visite pastorali in Sardegna tra Medioevo ed Età contemporanea*, in «Paraulas», n° 24 (2006), pp. 20-35.
SITZIA SIMONETTA, *Le visite pastorali in Sardegna tra XVII e XIX secolo: riflessioni storiografiche annotazioni metodologiche*, in *Sardegna e Mediterraneo tra Medioevo et età moderna: studi in onore di Francesco Cesare Casula* (a cura di M. G. MELONI, O. SCHENA), Genova 2009, pp. 393-427.
SITZIA SIMONETTA, *"Lo sguardo del vescovo": clero e società nei sinodi e nelle visite pastorali di Salvator Alepus vescovo di Sassari*, in «RiMe», n° 4 (2010), pp. 387-409.
SORCI PIETRO, *Maria presso la croce nella liturgia romana*, in «Theotokos», Vol. VII, n° 2 (1999), pp. 417-448.

SØREN KASPERSEN (a cura di), *Images of cult and devotion. Function and reception of Christian images in Medieval and post-medieval Europe*, Copenhagen 2004.
SORGIA GIANCARLO (a cura di), *Studi sull'inquisizione in Sardegna*, Palermo 1961.
SORGIA GIANCARLO, *Due lettere inedite sulle condizioni del clero e dei fedeli in Sardegna nella prima metà del secolo XVI*, in «Atti del Convengo di Studi Religiosi Sardi» (Cagliari, 24-26 maggio 1962), Padova 1963, pp. 96-106.
SORGIA GIANCARLO, *La Sardegna Spagnola*, Sassari 1987.
SORGIA GIANCARLO, *La Sardegna spagnola: aspetti culturali e religiosi*, in «Quaderni Oristanesi», n° 19/20 (1989), pp. 17-26.
SORGIA GIANCARLO, *L'inquisizione in Sardegna*, Cagliari 1991.
SPANEDDA MARIELLA; CANSELLA SERENA; NOTARI IANA, *Il crocifisso della chiesa di S. Apollinare a Sassari* , Sassari 2002.
SPANO GIOVANNI, *Guida alla città di Cagliari* (edizione anastatica del 1861), Cagliari 1995.
SPIAZZI ANNA MARIA, *Scultura lignea barocca nel Veneto*, Verona 1997.
STAFFIERO PATRIZIA, *La bottega dei Mollica e la scultura lignea napoletana tra XVI e XVII secolo*, in G. B. FIDANZA (a cura di), *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini*, Pergola 2002, pp. 227-242.
STAFFIERO PATRIZIA, *Immagini della Passione di Cristo nella scultura lignea napoletana del primo seicento*, in L. GAETA (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Vol. II, Lavello 2007, pp. 349-361.
STEFANI GRETE; PASOLINI ALESSANDRA, *Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento*, in «Arte Lombarda», n° 3-4 (1991), pp. 127-131.
STICCA SANDRO, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo*, Sulmona 1984.
STOICHITA VICTOR I., *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, Milano 2002.
STRATTON SUZANNE, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, in «Cuadernos de arte e iconografía», Tomo I-II, 1988, pp. 3-128.
SULIS FRANCESCO, *Della statua miracolosa di Maria V. Di Bonaria che si venera in Cagliari nella Chiesa dei rr. pp. della Mercede*, Cagliari 1869.
TACCHI VENTURI PIETRO, *Saint Ignace de Loyola dans l'art des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Roma 1929.
TANGANELLI PAOLO, *La descriptio personarum nel sermone barocco spagnolo*, [s.l] 2004.
TANGANELLI PAOLO, *La descrizione nella Spagna del XVII secolo. Retorica e predicazione*, [s.l.] 2004.
TANGANELLI PAOLO, *Le macchine della descrizione: retorica e predicazione nel Barocco spagnolo*, Como 2011.
TANGANELLI PAOLO, *"En la gloria en donde el lenguaje es ver". Algunas notas sobre las técnicas de visualización en el sermón barroco*, in «Lectura y signo», 7 (2012), pp. 107-120.
TASCA CECILIA (a cura di), *Visite pastorali in età moderna e contemporanea*, in «Ammentu. Bollettino Storico, Archivistico e Consolare del Mediterraneo (ABSAC)», n° 2 (2012), pp. 135-218.

TAUBERT GESINE; TAUBERT JOHANNES, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen. Ein Beitrag zur Werwendung von Bildwerchen in der Liturgie,* in «Zeitschrift der deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», 1969, pp. 79-121.
TESTORI GIOVANNI; PERRONE STEFANIA (a cura di), *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia 2007.
THODE HENRY, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Roma 1993.
TODA Y GÜELL EDUARDO, *Recorts catalans de Sardenya*, Barcellona 1903.
TODA Y GUELL EDUARDO, *Bibliografía Española de Cerdeña*, Madrid 1890.
TODA Y GÜELL EDUARDO, *L'alguer. Un popolo catalano d'Italia* (a cura di R. CARIA), Alghero 1981.
TODDE GIOVANNI, *Una peste in Sardegna (1652-1656)*, in «Nuovo Bollettino bibliografico sardo e archivio e tradizioni popolari», anno IV, 1959 (n° 19), pp. 12-15.
TOLA PASQUALE, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Vol. I-II-III, Torino 1838.
TOMASI SEVERINO, *Memorie del passato. Appunti di storia diocesana*, Vol. I, Villacidro 1997.
TORMO ELIAS, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios historicos, iconograficos y artisticos*, Madrid 1917.
TORRACCA FRANCESCO, *Studi di storia letteraria napoletana:sacre rappresentazioni nel napoletano*, Livorno 1884.
TORRE BRICEÑO JESÚS ANTONIO DE LA, *Algunos datos históricos sobre la Virgen de la Soledad patrona de Arganda del Rey*, in «Anales Complutense», vol. XIII, Alcalà de Henares 2001, pp. 129-154.
TOSCANO BRUNO, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in G. PREVITALI (a cura di), *Storia dell'arte italiana, Parte prima, Materiali e Problemi,* Volume terzo*, L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religione*, Torino 1979, pp. 273-314.
TOSCHI PAOLO, *Dal dramma liturgico alla rappresentazione sacra: saggi*, Firenze 1940.
TOSCHI PAOLO, *L'antico teatro religioso italiano*, Matera 1966.
TRADIGO ALFREDO, *L'uomo della croce*. *Una storia per immagini*, Cinisello Balsamo 2014.
TRUSTED MARJORIE, *Spanish Sculpture. Catalogue of the Post-Medieval Spanish Sculpture in Wood, Terracotta, Alabaster, Marble, Stone, Lead and Jet in the Victoria and Albert Museum*, Londra 1996.
TUCCI RAFFAELE DI, *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, in «Archivio Storico Sardo», n° 42 (1924), pp. 371-374.
TUCCI RAFFAELE DI, *Le corporazioni artigiane della Sardegna*, Cagliari 1926.
TUCCI RAFFAELE DI, *Documenti e notizie per la storia delle arti e dell'industria artistica in Sardegna, dal 1570 al 1620*, in «Archivio Storico Sardo», n° 24 (1954), pp. 155-171.
TURTAS RAIMONDO, *La questione linguistica nei primi collegi gesuitici in Sardegna nella seconda metà del cinquecento*, in «Quaderni Sardi di Storia», n° 2 (1981), pp. 57-87.

TURTAS RAIMONDO, *Appunti sull'attività teatrale nei collegi gesuitici sardi nei secoli XVI e XVII*, in T. K. KIROVA (a cura di), *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli 1984, pp. 157-172.
TURTAS RAIMONDO, *La riforma tridentina nella diocesi di Ampurias e Civita: dalle relazioni "ad limina" dei vescovi Giovanni Sanna, Filippo Marymon e Giacomo Passamar (1586-1622)*, in *Studi in onore di Pietro Meloni*, Sassari 1988, pp. 234-259.
TURTAS RAIMONDO, *Pastorale vescovile e suo strumento linguistico: i vescovi sardi e la parlata locale durante le dominazioni spagnola e sabauda*, «RSCI», Vol. XLII, n° 1 (1988), pp. 269-294.
TURTAS RAIMONDO, *Alle origini delle visite pastorali in Sardegna*, in P. DESOLE (a cura di), *Edificare evangelizzando. Prima visita pastorale di mons. Salvatore Isgrò alla Chiesa turritana (1985-1986*), Sassari 1989, pp. 9-19.
TURTAS RAIMONDO, *La chiesa durante il dominio spagnolo*, in M. GUIDETTI (a cura di), *Storia dei sardi e della Sardegna*, Vol. 3 *L'età moderna. Dagli Aragonesi al dominio spagnolo* (a cura di B. ANATRA, A. MATTONE), Milano 1989, pp. 253-297.
TURTAS RAIMONDO, *Missioni popolari in Sardegna tra '500 e '600*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», Vol. 44, n° 2 (1990), pp. 369-412.
TURTAS RAIMONDO, *La chiesa*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 120-129.
TURTAS RAIMONDO, *Statuti della Congregazione mariana del collegio di Sassari (post 1574-ante 1580)*, «Archivum Historicun Societati Iesu», LXII (1993), pp. 129-158.
TURTAS RAIMONDO, *Scuola e Universià in Sardegna tra '500 e '600. L'organizzazione dell'istruzione durante i decenni formativi dell'Università di Sassari (1562-1635)*, Sassari 1995.
TURTAS RAIMONDO, *Alcune costanti nelle visite pastorali in Sardegna durante il periodo spagnolo*, in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, Cagliari 1998, pp. 201-218.
TURTAS RAIMONDO, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Roma 1999.
TURTAS RAIMONDO, *Due diversi tipi di statuti di confraternite di Santa Croce nella Sardegna Settentrionale (secolo XVI)*, in *Scritti in onore di Francesco Amadu*, Sassari 2005, pp. 107-116.
TURTAS RAIMONDO, *Gesuiti sardi in terra di missione tra Seicento e Settecento*, in «Bollettino di Studi Sardi», n° 2 (2009), pp. 49-88.
TURTAS RAIMONDO, *I Gesuiti in Sardegna 450 anni di storia (1559-2009)*, Cagliari 2010.
TURTAS RAIMONDO, *Le più antiche attestazioni della festa di Mezzoagosto a Sassari*, in G. MELE (a cura di), *Tra Italia e Spagna. Studi e ricerche in onore di Francesco Manconi*, Cagliari 2012, pp. 287-301.
ULIANICH BORIS (a cura di), *La Croce, iconografia e interpretazione. Secoli I inizio del XVI* (Atti del Congresso internazionale, Napoli 6-11 dicembre 1999), Vol. I-II-III, Napoli 2007.
USAI GIUSEPPINA, *Le confraternite*, in F. MANCONI (a cura di), *La società sarda in età spagnola*, Vol. I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 156-165.

USAI GIUSEPPINA, *L'associazionismo religioso in Sardegna nei secoli XV-XVI*, in A. MATTONE (a cura di), *Corporazioni, Gremi e artigianato tra Sardegna, Spagna e Italia nel Medioevo e nell'età moderna XIV-XIX secolo*, Cagliari 2000, pp. 191-203.
VACCARO LUCIANO (a cura di), *Sacri monti: devozione, arte e cultura della Controriforma*, Milano 1992.
VALDIVIESO ENRIQUE; SERRERA JUAN MIGUEL, *Historia de la pintura en España. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid 1985.
VALENZIANO CRISPINO, *Il secondo Concilio di Nicea e l'Iconologia*, in L. RUSSO (a cura di), *Vedere l'invisibile: Nicea e lo statuto dell'Immagine*, Palermo 1999, pp. 195-206.
VALIÑAS LÓPEZ FRANCISCO MANUEL, *Historiografia y fortuna critica: Granada*, in L. G. MEDINA (a cura di), *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica 1580-1625*, Madrid 2010, pp. 24-25;
VAN DER LEEUW LEEUW, *Fenomenologia della religione*, Torino 1960.
VECCHI ALBERTO, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Firenze 1968.
VELANDIA ONOFRE DARÍO, *¿Teatro en el púltipo? La oratorio sagrada española del siglo XVII,* in «Perífrasis», Vol. 3, n°5 (2012), pp. 35-48.
VENTUROLI PAOLO*, Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla I metà del XVI secolo*, Torino 2004.
VERDON TIMOTHY, *Vedere il mistero. Il genio artistico della liturgia cattolica*, Milano 2003.
VESCO MAURIZIO, *Hic situs Emmanuel, plangite Sicelides. Le esequie reali di Emanuele Filiberto di Savoia nella cattedrale di Palermo*, in «Lexicon. Storie e architetture in Sicilia e nel Mediterraneo», n° 13 (2011), pp. 78-82.
VIAN CESCO (a cura di), *Cronache della Spagna picaresca*, Novara 1964.
VICENT-CASSY CÉCILE, *Quand les reines étaient saintes. La canonisation de sainte Elisabeth de Portugal (1271-1336) et la Monarchie espagnole au XVIIe siècle*, in «Faces de Eva», n° 7 (2002), pp. 127-144.
VICENT-CASSY CÉCILIE, *"Sangre real, raríssima hermosura…": la santidad coronada en la España de los Austrias menores*, in *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro. Actas del coloquio (Toulouse, 10-12 de octubre de 2002)*, Universidad de Navarra, Biblioteca Áurea Hispánica (34), pp. 1127-1150.
VICENT-CASSY CÉCILE, «*Los santos, la poesía y la patria. Fiestas debeatificación y de canonización en España en el primer tercio del siglo XVII*», in «Revista de historia Jerónimo Zurita», n° 85 (2010), pp. 39-67.
VICENT-CASSY CÉCILE, *Las fiestas de canonización en la España del siglo XVII, polifonía de la santidad monárquica*, in A. AITENZA LÓPEZ (a cura di), *Iglesia memorable: crónicas, historias, escritos ... a mayor gloria. Siglos XVI-XVIII*, Madrid 2012, pp. 49-167.
VILACOBA RAMOS KAREN MARÍA; MUÑOZ SERRULLA MARÍA TERESA, *Las religiosas de las Descalzas Reales de Madrid en los siglos XVI-XX: fuetes archivísticas*, in «Hispania Sacra», Vol. 62, n°125 (2010), pp. 115-156.
VILLANI GRAZIA, *Un manoscritto iglesiente del 1615: sortilla, carri allegorici, gare equestri*, Iglesias 2008.

VILLAR MOVELLÁN ALBERTO, *Realismo frente a idealismo en la imaginería pasionista andaluza*, in J. ARANDA DONCEL (a cura di) *Cofradías Penitenciales y Semana Santa.* Actas del congreso nacional, Cordoba 2012, pp. 21-78.
VIRDIS ALBERTO, *The Tuili Altarpiece's Tabernacle-Niche: Theology, Science and Religious Practices in a Late-Medieval Sardinian Retablo*, in «RiMe», n° 1\11 (2013), pp. 133-167.
VIRDIS ANTONIO, *Inedito sassarese del 1778 sulla funzione dell'Apostolato*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Anno I, n° I (1987), pp. 61-86.
VIRDIS ANTONIO, *Sos Battudos. Movimenti penitenziali in Logudoro*, Sassari 1987.
VIRDIS ANTONIO, *Ipotesi di ricerca per uno studio dell'associazionismo confraternale in Sardegna*, in «Ricerche di Storia sociale e religiosa», Anno 39, n° 337-38 (1990), pp. 343-362.
VIRDIS ANTONIO, *Le associazioni cristiane in Sardegna e le Relationes triennali dei vescovi dell'Isola alla Santa Sede (1595-1909). Per un'introduzione alla storia dell'associazionismo cristiano nella Sardegna*, in «Theologica & Historica», Vol. III (1999), Cagliari 1999, pp. 197-269.
VIRDIS ANTONIO, *Rapporto su associazionismo cristiano nella provincia ecclesiastica di Cagliari in base alle relazioni triennali*, in G. ZUNCHEDDU (a cura di), *Miscellanea. Ieri e oggi. Una chiesa in cammino. Storia e personaggi*, Quartu Sant'Elena 2003, pp. 17-130.
VIRDIS ANTONIO, *Origini della confraternita della Santa Croce*, in A. BONINU (a cura di), *Bonnanaro e il suo patrimonio culturale*, Sassari 2004, pp. 148-161.
VIRDIS ANTONIO, *Rapporto su "Relazioni triennali" alla Santa Sede e associazionismo cristiano nell'Oristanese*, in G. MELE (a cura di), *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Oristano 2005, pp. 307-320.
VIRDIS ANTONIO, *Rapporti sull'Associazionismo cristiano nell'arcidiocesi di Sassari secondo le relazioni triennali dei Vescovi della Sardegna*, in *Iuventuti docendae ac educandae. Per gli ottant'anni della Facoltà Teologica della Sardegna* (a cura di T. CABIZZOSU, L. ARMANDO), Cagliari 2007, pp. 133-195.
VIRDIS FRANCESCO, *Due inediti documenti del 1681 per l'altare maggiore di S. Francesco di Stamapace*, in «Biblioteca Francescana Sarda», Anno VII, n° I (1987), pp. 119-134.
VIRDIS FRANCESCO, *Artisti napoletani in Sardegna nella prima metà del Seicento: documenti d'archivio*, Dolianova 2002.
VIRDIS FRANCESCO, *Giovanni Angelo Puxeddu pittore e scultore della prima metà del Seicento in Sardegna*, Dolianova 2002.
VIRDIS FRANCESCO, *Giuseppe Antonio Lonis, Vita e opere di uno scultore nella Sardegna del XVIII secolo*, Dolianova 2004.
VIRDIS FRANCESCO, *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Villasor 2006.
VIRDIS FRANCESCO, *Gli Arcivescovi di Cagliari dal Concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*, Ortacesus 2008.
VIRDIS FRANCESCO, *Giuseppe Antonio Lonis: il princiaple scultore sardo del Settecento*, Serramanna 2013.
VIRDIS FRANCESCO; PUDDU TERENZIO, *I Diana di Siliqua. Scultori e decoratori nella Sardegna del XVIII-XIX secolo*, Serramanna 2012.

VIRDIS FRANCESCO, *La parrocchiale di Villasor, da Santa Maria a San Biagio*, Carbonia 2015.
VIRIBAY ABAD MIGUEL, *Aproximación sobre Gaspar Becerra, romanista de Baeza (1520-1568)*, in «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses», n° 186 (2003), pp. 586-625.
VISENTIN MARIA CECILIA, *Il Planctus Mariae nell'arte*, in «Theotokos», Vol. VII, n°2 (1999), pp. 561-594.
VITIELLO ROSSANA (a cura di), *Il teatro del sacro: scultura lignea del Sei e Settecento nell'Astigiano*, Cinisello Balsamo 2009.
VITTORELLI PIETRO (a cura di), *Ave Crux Gloriosa: croci e crocifissi nell'arte dall'VIII al XX secolo*, Montecassino 2002.
WILLAERT LEOPOLDO (a cura di), *La restaurazione cattolica dopo il concilio di Trento (1563-1648)*, in *Storia della Chiesa*, Vol.18, Torino 1976.
YOUNG KARL, *The Drama of the Medieval Church*, Vol. II, Oxford 1933.
ZANGHERI LUIGI, *Le solenni esequie nel barocco fiorentino*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il "gran teatro del barocco"*, Vol. I, *Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma 2007, pp. 130-133.
ZANLONGHI GIOVANNA, *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento a Milano*, Milano 2002.
ZANZI LUIGI, *Sacri monti e dintorni: studi sulla cultura religiosa ed artistica della Controriforma*, Milano 1990.
ZANZU GIOVANNI, *Crocifissi dolorosi*, [s.l.], 1997.
ZARZOSA CARMEN RODRIGO, *Solemnes fiestas celebradas en Valencia por las canonizaciones de San Luis Bertrán y san Francisco de Borja en el año 1671*, in *Cofradías, devoción, fiestas y arte*, Vol. *Música y fiestas*, Madrid 2008, pp. 989-1006.
ZEDDA CORRADO; PINNA RAIMONDO, *San Giorgio, l'evangelizzazione dell'Ogliastra e la nascita dei giudicati*, in «Biblioteca Francescana Sarda», n° 12 (2008), pp. 161-182.
ZERI FEDERICO, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Torino 1970
ZICHI GIANCARLO, *Le visite pastorali nelle relationes ad limina dei vescovi sardi (1590-1921)*, in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, (a cura di F. ATZENI, T. CABIZZOSU), Cagliari 1998, pp. 231-294.
ZUCCA UMBERTO, *I Francescani in Sardegna*, in U. ZUCCA(a cura di), *San Francesco e i Francescani in Sardegna* Oristano 2001,
ZUCCA UMBERTO, *Mire politiche di Aragona prima (1324) e di Arborea poi (1376) in due concessioni pontificie a favore dei Francescani in Sardegna*, in G. MELE (a cura di), *Chiesa potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, Oristano 2005, pp. 593-613.
ZUCCA UMBERTO, *I Frati Minori Conventuali di Sardegna nel Settecento*, in U. ZUCCA (a cura di), *Padre Antonio Sisco erudito e teologo del XVIII secolo*, edito in «Biblioteca Francescana Sarda», XIII (2009).

ZUCCA UMBERTO, *Il carisma Francescano nel XVIII secolo in Sardegna*, in F. CONGIU (a cura di), *Il Settecento in Sardegna tra fede e storia*. Atti del I Convengo di studi sul francescanesiamo in Sardegna (Laconi 12 maggio 2012), Cagliari 2013, pp. 57-111.
ZUCCA UMBERTO, *La presenza francescana in Sardegna: dall'impianto dell'Ordine all'Osservanza (secc. XIII-XV)*, in *Per Sardiniae insulam constituti. Gli Ordini religiosi in Sardegna nel Medioevo* (a cura di P. PIATTI, M. VIDILI), Berlino 2014, pp. 185-274.

INDICE ONOMASTICO

Acorrá Pedro Andrés de, 133, 501.
Adato Giulio, 314.
Ágreda María Jesús de, 51; 160; 177; 183; 509; 527; 509; 541; 574.
Alagon Pedro de, 8; 199; 252; 260; 262; 524.
Alejo Fernandez, 115; 116.
Alessandro VII, 132; 133; 134.
Allegri Antonio (Correggio), 160.
Altieri Filippo, 453.
Altomonte Giacomo, 114; 115; 142; 143; 355; 573.
Amedeo II, 49.
Andries Judocus, 44.
Anselmo d'Aosta (Santo), 152; 204; 205; 209; 245; 432; 536.
Antioco (Santo), 61; 63; 64; 75; 76; 77; 112; 555; 560; 564; 565; 566.
Apolinar Francisco, 391; 501.
Aragon Juan de, 13; 211; 212; 269; 271, 390; 391; 501.
Arca Giovanni Proto, 501.
Arias Francisco, 436; 501.
Arnal de Bolena Jacinto, 83; 501.
Arquer Sigismondo, 81; 527.
Atzori Luxorio, 502.
Avendaño Cristobal de, 502.
Avendaño Pedro de, 502.
Ayala Velasco Antonio López de, 69; 70.
Bacallar Sanna Vincenzo, 373; 565.
Balduccio Giovanni di, 276; 280.
Ballester Juan Bautista, 502.
Barrai Domenico, 110
Barrai Gaspare, 110.
Barrai Sisinnio, 75; 77; 565.
Barutell y Erill Luis de, 503.
Barzia y Zambrana Ioseph de, 12, 196; 203; 204; 206; 209; 392; 503.
Becerra Gaspar, 250; 251; 254; 392; 393; 395; 398; 400; 537; 542; 550; 569; 581.
Bellini Giovanni, 162.
Benedetto XIII, 84; 141; 142.
Bernardino da Siena (Santo), 180; 191; 192; 540.
Bernardo da Chiaravalle (Santo), 145; 152; 169; 170; 171; 172; 173; 174; 240; 245; 268; 389; 432.
Bernini Lorenzo, 176; 255; 548; 566.
Bilevelt Giovanni, 39; 40; 136; 138; 226; 299; 300; 337.
Bissoni Domenico, 381; 382.
Bolswert Boëtius, 44.
Bonasone Giulio, 418; 420.
Bonaventura da Bagnoregio (Santo), 127; 152; 153; 154; 156; 159; 162; 163; 181; 209; 236; 239; 389.
Bonfant Dionigi, 69; 72; 84; 503.
Borromeo Federico, 32; 205; 554.
Brigida di Svezia (Santa), 153; 155; 170; 171; 180; 181; 208; 211; 213; 223; 550.
Brondo Antiogo, 22; 63; 64; 116; 117; 503.
Brudaglio Nicola Antonio, 420; 422; 564.
Brunego Francesco, 421.
Bruno Vincenzo, 433; 504.
Busso Nicola, 335.
Butrón Juan de, 504.
Calamato Alessandro, 504.
Camilla Battista da Varano (Santa), 174.
Cano Alonso, 128; 159; 173; 177; 178; 185; 186.
Canopia Paolo, 18; 279; 368.
Carducho Vicente, 32; 33; 394; 504; 542; 544; 570.
Carena Monserrato, 273.
Cariñena y Penza Bernardo de, 85; 114; 504; 519.
Carlo Borromeo (Santo), 31; 32; 54; 385; 430.
Carlo Emanuele III, 85.
Carlo Emanuele IV, 228.
Carlo II, 48; 113; 133; 373; 394.
Carlone Giovanni Andrea, 170; 171.
Carlone Giovanni, 127.
Carmona Francisco, 72; 75; 83; 234; 428; 429; 536.
Carmona Luis Salvador, 185; 186.
Carnicer Francisco, 123; 504.
Carrillo Martin, 6; 46; 47; 60; 61; 505; 567.
Carrus Maurizio, 429.
Caso Nicola, 326.
Casola Alessandro, 95; 295.
Castangia Antonio Efisio, 490.
Castelvì Agostino de, 48.
Castro Juan Nuñez de, 88.
Caterina d'Alessandria (Santa), 17; 39; 40; 136; 171; 226; 252; 299; 300; 336; 337; 338; 340; 342; 343; 349; 375; 379; 380; 385; 443; 452; 571.
Caterina da Bologna (Santa), 138.
Caterina da Genova (Santa), 170.
Caterina da Siena (Santa), 43; 140; 153; 172; 173; 286; 289.

Cattayna Gavino, 38; 91; 231; 524.
Cavada di Sant'Andrea Luigi, 518.
Celarios Jeronimo de, 505.
Cerezo Mateo, 213; 273; 275; 278.
Clavería Sants Agustín, 262.
Clemente VIII, 227; 233; 249; 389; 405.
Collaert Adriaen, 42; 44; 218.
Collaert Jan, 421.
Coloma Antonio, 68.
Coloma Giovanni, 429.
Colombo Giacomo, 25; 131; 272; 327; 355; 368; 372; 415; 417; 419; 420; 421; 452; 458; 471; 550; 556.
Conti Domenico, 98; 99; 113; 114; 573.
Contini Matheo, 63; 505.
Contu Juan Maria, 94; 505.
Coppola Antonio Maria, 411; 412.
Cordara Julio César, 137.
Córdoba y Castro Francisco de, 506.
Cornejo Damian, 135; 506.
Corongiu Francesco Maria, 15; 338; 446; 543.
Cosso Tomás, 506.
Cotoner Bernardo, 260.
Cousin Luis, 125; 126; 542.
Dalmau José, 506.
Damiano della Croce, 68.
David Joanne, 44; 45.
Delitala y Castelvì José, 83.
Delitala y Sanna Mathías Gerónimo, 83.
della Monica Giovan Luigi, 340.
Delogu Ibba Giovanni, 234; 235; 527; 541.
Deris Giuseppe, 39; 40; 245; 433.
Desquivel Francisco, 65, 71; 72; 75; 77; 78; 122; 231; 246; 565; 567.
Diana Antioco, 360; 580.
Diana y Capay Sebastian, 138; 507.
Domenico del Vall (Santo), 177.
Domenico di Guzman (Santo), 13; 61; 97; 108; 113; 139; 140; 142; 180; 192; 211; 287; 290; 341; 348; 390; 440; 529; 551.
Donatello, 276; 277; 280; 556.
du Lacq Joseph, 510.
Dugoni Bernardo, 412.
Duque Cornejo Pedro, 116.
Efisio Martire (Santo), 58; 62; 74; 75; 87; 88; 89; 136; 295; 237; 490; 546; 565; 569.
Espinosa Jeronimo Jacinto de, 185; 186.
Espinosa Valeriano de, 507.
Espinosa y Malo Felíx de Lucio, 507.
Esquirro Juan Efisio, 75; 508.
Esquirro Serafin, 72; 74; 75; 405; 508; 522; 527; 541.
Esterzili Antonio Maria da, 234; 249; 527; 541.
Estrada Gijon Juan de, 508.
Fabri Felix, 390.
Fara Francesco, 34; 508; 523; 527; 555.
Felice di Cantalice (Santo), 62; 95; 138.
Ferdinando III di Castiglia (Santo), 123.
Fernadenz Gregorio, 17; 250; 251; 272; 336; 337; 338; 343; 392; 401; 472; 476; 545; 568.
Fiammiferi Giovan Battista Benedetto, 39; 41; 438.
Filippo II, 6; 46; 47; 82; 116; 117; 126; 201; 202; 250; 392; 393; 400; 552; 556; 558.
Filippo III, 6; 60; 94; 121; 122; 125; 126; 132; 552.
Filippo IV, 51; 83; 86; 87; 88; 113; 123; 125; 126; 132; 183; 234; 242; 262; 284; 394; 541; 558; 560; 566; 571.
Filippo Neri (Santo), 135; 430; 431; 537; 547.
Filippo V, 83; 373; 551; 565.
Fomperosa y Quintana Ambrosio de, 508.
Francesco d'Assisi (Santo), 8; 131; 152; 157; 192; 236; 237; 572; 577.
Francesco de Borja (Santo), 136; 202; 511; 518; 533.
Francesco Saverio (Santo), 62; 92; 135; 136; 438; 533; 537.
Francesco Zirano (Beato), 98.
Franco Battista, 100; 412.
Franco Domenico, 367; 369; 412.
Fuentes Pedro de, 84; 508.
Fulco Giovanni, 128; 397.
Fumo Nicola, 338; 420; 482; 487; 564 .
Galcerin (editori), 34; 35; 55; 72; 123; 199; 239; 252; 260; 501; 502; 503; 507; 508; 523; 524; 525.
Galle Cornelis, 42; 43; 182; 184; 218; 285.
Garay Manuel, 13; 265; 509.
Garcia Bartolomé, 509.
Gavarri José, 216; 509.
Gavino Martire (Santo), 60; 61; 79; 332; 509; 514.
Genuino Vespasiano, 286; 290; 445; 452.
Gertrude di Elfta (Santa), 153; 176; 216.
Gil de Godoy Juan, 117; 509.
Gilio Giovanni Andrea, 31; 32; 215.
Gillo y Marignacio Juan Gavino, 78; 509.
Giorgio di Suelli (Santo), 60; 92; 96; 542; 547; 561; 567.
Giovanni della Croce (Santo), 172.
Giovanni di Dio (Santo), 172.
Giuliana di Norwich (Beata), 153; 155; 156; 552.
Gómez de Sandoval y Rojas Francisco, 251.
Gomez Vicente, 509.
González de San Pedro Francisco, 509.

Granada Luis de, 19; 196; 221; 222; 401; 432; 433; 434; 559; 561.
Grisson Mariano Mauro, 509.
Guerra y Ribera Manuel, 510.
Herrera Tordesillas Manuel , 520.
Hortolan Francisco, 72.
Huret Gregoire, 41; 42.
Ibba Juan Antonio, 122; 510.
Ignazio di Azevedo (Beato), 137.
Ignazio di Loyola (Santo), 10; 38; 39; 42; 43; 135; 136; 137; 140; 156; 171; 182; 214; 431; 432; 433; 437; 438; 444; 527; 533; 537; 571.
Infante Bernardo, 71; 253.
Innocenzo X, 132; 389.
Interián de Ayala Juan, 33; 401; 502.
Isidoro l'Agricoltore (Santo), 92; 123; 135; 160; 400; 537; 547; 557.
Jesús Maria Agustín de, 510.
Jesús Maria Juan de, 510.
Joanes Joan de, 127; 129; 221.
Jode I Pieter de, 43.
Juan de Avila (Santo), 191; 502.
Juni Juan de, 401.
la Cabra Bernardo de, 11; 13; 55; 57; 81; 84; 88; 89; 103; 198; 199; 231; 232; 233; 253; 355; 438; 439; 443; 508; 524.
la Cueva y Toledo Maria de, 393.
la Madre de Dios Alexandro de, 188, 511.
la Puente Juan de, 49.
la Puente Luis de, 182; 435; 436; 437; 516.
la Torre José de, 399.
la Vega Diego de, 286; 520.
Lantriceni Carmine, 272.
Lasso Sedeño Alfonso, 68; 92; 94; 260; 373.
Leonardo da Porto Maurizio (Santo), 243.
Leoni Pompeo, 286; 287; 410.
Lomellini Giovanni Battista, 195; 196; 233; 525; 526.
Lonis Giuseppe Antonio, 17; 18; 24; 25; 26; 90; 160; 354; 355; 357; 257; 358; 359; 360; 361; 362; 363; 365; 408; 409; 443; 444; 445; 447; 448; 449; 450; 451; 461; 480; 482; 483; 484; 485; 486; 488; 489; 490; 491; 492; 493; 494; 495; 496; 497; 498; 499; 567; 573; 580; 585.
Lotto Lorenzo, 160.
Lucifero Vescovo (Santo), 60; 62; 72; 78; 88; 90; 92; 93; 95; 96; 385; 387; 403.
Ludolfo di Sassonia, 156; 160; 573.
Machin Ambrogio, 34; 35; 55; 56; 57; 59; 73; 83; 91; 92; 93; 122; 123; 136; 405; 505; 510; 511; 524.
Madera López, 49.
Maestro del Capitolo, 128; 130; 397.
Mainas Michelangelo, 273; 412; 551.
Mallonio Daniele, 223; 511.
Manca Cedrelles Gavino, 78.
Manconi Gavino, 136; 511.
Mancusa Maria Rosaria, 179; 569.
Maragliano Anton Maria, 25; 373; 374; 375; 377; 378; 380; 381; 385; 453; 460; 545; 572.
Maratta Carlo, 123.
Marco Pino da Siena, 30; 285; 286; 289; 419; 420; 543.
Margherita d'Austria, 82.
Margherita Maria Alacoque (Santa), 176.
Mari Nicola de, 272.
Maria Anna d'Asburgo, 113.
Maria Luisa d'Orleans, 82.
Maria Maddalena de' Pazzi (Santa), 143; 172; 173; 174; 175; 176; 179; 208; 509; 566.
Mariana Juan de, 511.
Martì Mauro, 511.
Martínez Rubio Pedro, 88.
Martis Antonio, 61; 511.
Mas Diego, 139; 512.
Masiello Francesco, 16; 295; 296; 297; 299; 301; 302; 314.
Masones y Nin Francesco, 38; 199; 200; 232; 234; 525.
Massa Francesco, 414; 415.
Massó Magín, 207; 208; 209; 217; 219; 223; 512.
Medda Lucifero, 95.
Mélendez Miguel Jacinto, 117; 118.
Mena Pedro de, 212; 341; 348; 544; 55; 563; 570; 572.
Mendez de Silva Rodrigo, 60; 512.
Mesa Juan de, 332; 333.
Michelangelo Buonarroti, 154; 285; 286; 288; 340; 418; 420; 421.
Mirabili Bonaventura, 118; 119; 512.
Miranda Juan Carreño de, 113; 393; 396.
Molanus Joan, 32.
Molina Antonio de, 512.
Mollica Francesco, 287; 292; 342; 410; 411; 576.
Montañana Maria Bernarda, 187; 519.
Montañéz Juan Martínez, 33; 325; 332; 335; 338.
Montefuscoli Giovan Domenico, 512.
Montepulciano Agnese da (Santa), 12; 139; 140; 142; 143.
Morales Gabriel de, 512.
Mozo Juan Martinez del, 113.
Mugnoz de la Mota da Yecla Giovanni, 335; 336.
Murcia Juan Bautista de, 392; 513.

Murillo Esteban, 184; 185; 391.
Musina Antonio, 295.
Nadal Geronimo, 39; 41; 44; 438; 513; 538; 547; 569.
Najera Manuel de, 513.
Nardo Carlo di, 96.
Nardo Domenico di, 96.
Nicusea Ilario, 212; 213; 513.
Nierember Eusebio Juan, 513.
Niño de Guevara Ferdinando, 11; 234; 258; 432.
Nolasco Pietro, 98; 99; 116; 555; 562.
Novella Gaspar Vincenzo, 82.
Ocampo Francisco de, 332; 333; 334.
Ornano Bastelga Antonio, 78; 514.
Oviedo y de la Bandera Juan, 116.
Pacheco Francisco, 32; 33; 128; 129; 432; 538; 552; 570; 572.
Paez Baldasar, 210; 211; 271.
Paleotti Alfonso, 223; 224.
Paleotti Gabriele, 32; 215; 551.
Paliacho Ignacio, 85.
Palomino Antonio, 33; 393; 564.
Paolo (Santo), 28; 60; 251.
Paolo Miki (Santo), 136; 138.
Paolo V, 121; 389; 405.
Pareja Jacinto de, 514.
Pasqual Miguel Angel, 514.
Passamar Giacomo, 14; 37; 38; 91; 102; 230; 231; 262; 263; 523; 524; 578.
Passeri Bernardino, 39; 41; 438.
Patalano Gaetano, 131; 367; 368; 372; 471; 557.
Paula Sopuerta Francisco de, 399; 514.
Perez del Frago Pedro, 52; 53; 81; 197; 335; 523.
Perrone Michele, 272.
Pilo Giuseppe Maria, 15; 198; 551; 567.
Pimentel Geronimo, 83; 84; 122; 501.
Pinelli Luca, 437; 515.
Pinna Francesco, 61; 551; 574.
Pipia Agustín, 84; 506.
Piras Antioco, 318.
Pirella Pacifico Guiso, 68; 94; 95; 515.
Pisano Giovanni, 155.
Plati Guglielmo, 515.
Ponze Vaca Ignacio, 516.
Porres Francisco Ignacio de, 516.
Prades Jayme de, 526.
Preti Mattia, 79.
Prieto Gaspar, 122; 123.
Prieto Melchior, 44.
Puddu José, 63; 516.
Puxeddu Giovanni Angelo, 253; 314; 315; 318; 324; 569; 580.
Quesa Capay Juan Pedro, 78; 516.
Quevada Francisco de, 50; 516.
Quintadueñas Antonio de, 216; 517.
Rebullosa Jayme, 517.
Reni Guido, 128; 130; 170; 222; 223; 554.
Ribadeneira Pedro de, 182; 517.
Ricci Bartolomeo, 43; 44.
Rizi Francisco, 250; 394; 396; 537; 541.
Robres Juan de, 517; 518.
Roelas Juan de, 125; 126; 184; 185.
Rojas Borja y Aries Francisco de, 518.
Rojas Pablo de, 286; 289; 335; 340; 552; 5547; 572.
Roldán Luisa de, 213.
Roldán Pedro de, 482; 487.
Rosa da Viterbo (Santa), 135; 505; 506; 513.
Rubens Peter Paul, 125; 126; 394; 437.
Sadeler Jan, 41; 181; 182; 241; 285; 288;
Salazar Juan de, 50; 51; 518; 554; 571.
Salvatore da Horta (Santo), 93; 94; 95; 242; 516; 521; 522; 537; 542.
San Joseph (di Gesù) Diego de, 518.
Sanchez Barba Juan, 272; 274; 539; 546.
Sánchez de Calatayud Pedro de, 47.
Sanchez Lucero Gonzalo, 518.
Sanna Juan Leonardo, 138; 139; 518; 519.
Sannolo Paolo, 415; 416; 419; 422; 471.
Santoro Juan Basilio, 519.
Saturnino Martire (Santo), 26; 58; 60; 72; 75; 83; 84; 93; 94; 368; 405; 428; 501; 519; 564.
Savoia Emanuele di, 85.
Scaleta Sebastiano, 131; 132; 173; 175; 414; 415; 565.
Schiaffino Bernardo, 382; 384.
Scupoli Lorenzo, 434; 435.
Sebastiano Maritre (Santo), 88; 90; 91; 92; 116; 118; 246; 296; 298; 302; 309; 310; 312; 319; 365; 366.
Sellent Antonio, 519.
Senes Juan Bautista, 187; 519.
Serpi Antonio, 72.
Serpi Dimas, 80; 519.
Siloé Diego de, 287; 294.
Simone de Rojas (Santo), 177.
Sisto III, 147.
Sisto IV, 120.
Sisto V, 71; 134.
Sobre Casas Francesco de, 133; 197; 198; 525.
Sortes Antonio, 74; 79; 80; 527; 541.
Soye Phelippe de, 285; 288.
Sucquet Antonio, 44.
Sulzbach Anna Cristina di, 85.

Susarte Bernardo López de, 510.
Suso Enrico, 153.
Taulero Giovanni, 154; 206.
Tavera Margherita, 339.
Teresa d'Avila (Santa), 42; 135; 137; 138; 156; 164; 179; 217; 218; 266; 506; 528; 533; 537; 543; 545; 555; 568; 573.
Tola Agustín, 72; 519.
Tomas de Oña, 399; 406; 514.
Tommaso d'Aquino (Santo), 29; 30; 432; 529.
Torre Giovanni Andrea, 382; 384.
Torres Juan de, 50.
Urbano VIII, 32; 134; 152; 524.
Usai Antonio, 339.
Valdecebro Andrés Ferrer de, 508.
Valderrama Pedro de, 12; 196; 520.
Valenciano Gaspar Martínez, 520.
Vall Francisco del, 63; 77; 104; 279.
Valois Elisabetta di, 392; 510.
Van Andrichem Christiaan, 241.
Van Valckenborch Martin, 112.
Velázquez Diego, 225.
Venuta Domenico di, 101; 130.
Veronica Giuliani (Santa), 174.
Vico Pietro, 36; 120; 524.
Vidal Salvador, 8; 13; 75; 94; 242; 243; 246; 522; 541; 566; 567.
Viera Antonio de, 391; 520.
Villa Michele, 38; 525.
Villacastin Thomas de, 520.
Villafañe Juan de, 111; 520.
Villalpando Cristobal de, 402.
Villarroel Jeronimo Pedro, 521.
Villegas Alonso de, 521.
Vinaccia Domenico, 96.
Vivas Juan, 83.
Wierix Hieronymus, 41; 161; 162; 163; 164; 178; 567.
Xacca Juan Bautista, 522.
Zamora Lorenço , 522.
Zuccari Taddeo, 285; 286; 289.

INDICE TOPONOMASTICO

Aidomaggiore, 7; 18; 188; 279; 332; 368.
Albissola Marina, 375; 380.
Ales, 4; 9; 15; 61; 198; 288, 295; 367; 368; 369; 532; 562; 564.
Alghero, 8; 9; 10; 17; 48; 61; 67; 73; 78; 81; 82; 85; 88; 90; 96; 120; 103; 122; 136; 138; 154; 173; 175; 195; 197; 230; 233; 262; 263; 272; 273; 274; 294; 335; 336; 337; 338; 339; 342; 345; 414; 445; 529; 532; 533; 535; 539; 541; 548; 562; 565; 574; 577.
Ansbach, 164.
Antequera, 108.
Anversa, 42; 43; 44; 45; 182; 218; 223; 224; 438; 513; 517.
Arezzo, 151.
Barcellona, 14; 20; 46; 47; 51; 54; 62; 67; 72; 78; 83; 90; 94; 111; 114; 151; 158; 159; 160; 203; 207; 216; 220; 246; 260; 278; 391; 392; 501; 502; 503; 505; 506; 507; 510; 511; 512; 514; 517; 519; 520; 521; 528; 536; 542; 558; 558; 559; 560; 569; 574; 577.
Barumini, 8; 17; 105; 107; 131; 339; 346; 532.
Berlino, 158; 159; 160; 237; 582.
Bitti, 8; 532.
Bonnanaro, 239, 580.
Bonorva, 8; 10; 532; 533.
Boon, 153.
Bortigali, 9; 279; 283; 299; 310; 311; 312; 368.
Borutta, 238.
Bosa, 9; 10; 18; 34; 91; 445; 532; 533.
Bottida, 8; 236; 532.
Braunschweig, 151.
Burgos, 65; 247; 277; 278; 512; 559.
Busachi, 8; 10; 18; 368; 370; 446; 464; 465; 466; 467; 532; 533.
Cadice, 12; 25; 131;196; 203; 368; 372; 375; 377; 378; 385; 387; 453; 459; 471; 501; 537; 557; 572.
Cagliari, 4; 5; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 16; 17; 18; 22; 24; 25; 26; 34; 35; 38; 39; 40; 46; 47; 48; 49; 53; 54; 55; 57; 61; 62; 63; 64; 67; 68; 69; 70; 71; 72; 73; 74; 75; 78; 80; 81; 82; 83; 84; 85; 86; 87; 88; 89; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 105; 109; 110; 112; 113; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 120; 122; 123; 128;131; 132; 133; 135; 136; 137; 138; 139; 143; 154; 155; 160; 164; 165; 167; 168; 173; 177; 178; 179; 180; 184; 185; 186; 187; 188; 190; 195; 196; 197; 198; 200; 201; 201; 203; 211; 218; 219; 223; 230; 233; 234; 235; 236; 237; 239; 240; 242; 246; 252; 253; 254; 260; 262; 271; 272; 273; 274; 278; 279; 284; 287; 290; 291; 293; 295; 299; 300; 315; 317; 318; 325; 326; 327; 328; 333; 334; 335; 338; 340; 341; 348; 353; 354; 355; 356; 358; 361; 363; 366; 373; 374; 375; 376; 378; 379; 380; 381; 385; 390; 391; 396; 397; 403; 405; 406; 407; 408; 409; 411; 412; 413; 414; 416; 418; 420; 422; 425; 426; 428; 429; 430; 431; 433; 437; 438; 439; 440; 441; 442; 444; 445; 446; 447; 448; 449; 450; 453; 459; 461; 464; 481; 482; 483; 484; 485; 486; 488; 489; 491; 492; 493; 494; 495; 496; 498; 499; 500; 501; 502; 503; 504; 505; 506; 507; 508; 509; 510; 511; 512; 513; 514; 516; 517; 518; 519; 520; 521; 522; 528; 529; 530; 532; 533; 537; 538; 540; 541; 542; 544; 545; 546; 547; 548; 549; 550; 552; 553; 554; 555; 556; 557; 558; 559;560; 561; 562; 563; 564; 565;566; 567; 568; 569; 570; 571; 572; 573; 574; 575; 576; 577; 578; 579; 580; 581; 582.
Calangianus, 8; 532.
Capoterra, 14; 61; 381; 382; 383; 529; 551.
Cargeghe, 119; 349; 351.
Cartagena, 121; 122; 419; 420; 556.
Castelgandolfo, 400.
Castelsardo, 5; 8; 278; 532; 538.
Città del Messico, 402; 538.
Colonia, 151; 155.
Cordoba, 137; 213; 331; 506; 537; 543; 566; 569; 570; 575; 580; 584.
Cremona, 164.
Cuglieri, 295; 404; 532.
Desulo, 349; 351.
Dießen am Ammersee, 157.
Dölben, 279; 208.
Firenze, 4; 13; 21; 28; 43; 83; 120; 149; 155; 171; 172; 173; 208; 242; 243; 244; 250; 272; 280; 327; 389; 521; 528; 537; 538; 540; 547; 554; 556; 565; 577; 579.
Florinas, 119.
Fonni, 8; 18; 68; 227; 532; 567.
Gadoni, 8; 532.
Galtellì, 15; 65; 127; 129; 277; 338; 349; 352; 415; 417; 446; 536; 543; 567.
Gavi Ligure, 382; 384.
Genoni, 8; 366; 532.
Genova, 2; 15; 22; 23; 25; 27; 153; 154; 155; 169; 170; 171; 251; 318; 337; 354; 373; 375; 380; 382; 384; 385; 453; 506; 528; 537; 539; 544; 545; 550; 553; 555; 558; 563; 571; 572; 575; 583.
Gerusalemme, 125; 144; 147; 155; 160, 173; 179; 206; 207; 228; 240; 241; 257; 299; 398; 408; 566.
Gesturi, 408; 409.
Ghilarza, 315; 481; 488; 490.

Granada, 19; 20; 121; 128; 177; 185; 188; 189; 196; 203; 221; 222; 286; 289; 335; 340; 341; 398; 401; 421; 432; 433; 434; 546; 551; 552; 559; 561; 563; 579; 586.
Guasila, 4; 360; 361; 363; 498.
Guspini, 297; 314; 315; 320; 322; 323.
Heiligkreuztal, 157.
Iglesias, 5; 8; 9; 10; 11; 18; 37; 38; 64; 67; 75; 76; 77; 88; 101; 109; 137; 195; 202; 232; 233; 234; 252; 258; 350; 406; 439; 444; 445; 461; 462; 463; 529; 532; 533; 560; 568; 579.
Illinois, 32; 184; 185; 548.
Imperia, 255.
Irgoli, 349; 352; 472; 479.
Isechem, 154.
Ittiri, 8; 532.
Lagonegro, 355; 368; 372; 453; 458.
Lanusei, 8; 9; 300; 532; 567.
Las Plassas, 297.
Lecce, 25; 247; 445; 452; 543; 550.
Leon, 123; 124; 183; 405.
Lisbona, 108; 548.
Londra, 20; 33; 44; 147; 158; 160; 162; 164; 177; 178; 225; 228; 229; 256; 285; 288; 540; 549; 577.
Los Angeles, 177; 286; 289; 549.
Lovanio, 32; 33.
Lucca, 151.
Lunamatrona, 297; 315; 321; 322; 323; 326; 329.
Luogosanto, 8; 236; 532.
Madrid, 7; 12; 15; 19; 20; 21; 30; 32; 33; 44; 47; 48; 50; 51; 60; 61; 63; 75; 83; 111; 117; 118; 122; 124; 125; 128; 129; 132; 134; 135; 137; 159; 177; 178; 179; 183; 184; 187; 188; 189; 191; 201; 203; 216; 221; 222; 242; 250; 251; 254; 259; 265; 272; 274; 286; 335; 336; 341; 391; 392; 393; 394; 395; 396; 397; 398; 399; 400; 401; 406; 439; 482; 487; 502; 504; 505; 507; 508; 509; 510; 511; 512; 513; 514; 515; 518; 520; 529; 530; 531; 537; 538; 339; 540; 541; 542; 546; 547; 550; 551; 552; 554; 555; 556; 557; 559; 561; 564; 565; 566; 567; 568; 569; 571; 572; 574; 577; 579; 581.
Malaga, 33; 211; 286; 332; 341; 348; 570; 572.
Mandas, 98; 410; 532.
Masullas, 8; 532.
Medina del Campo, 264; 265.
Mequinez, 188.
Milano, 8; 10; 24; 31; 32; 46; 48; 52; 54; 83; 85; 113; 128; 140; 145; 146; 150; 152; 153; 155; 170; 171; 172; 200; 201; 206; 214; 223; 237; 241; 242; 244; 245; 246; 248; 258; 271; 276; 336; 355; 389; 393; 394; 400; 430; 438; 521; 527; 539; 540; 541; 542; 544; 546; 547; 548; 552; 553; 554; 558; 561; 562; 563; 468; 569; 570; 571; 572; 576; 578; 579; 581.
Milis, 116; 118; 298; 299; 300; 309; 310; 312; 319.
Mogoro, 61; 551; 569.
Monastir, 61; 63; 76; 77; 318; 324; 555; 560; 565.
Monserrato, 359; 360; 448; 536.
Mores, 8; 532.
Napoli, 12; 14; 17; 23; 24; 25; 27; 38; 61; 63; 75; 83; 94; 96; 116; 131; 139; 146; 147; 246; 272; 284; 285; 286; 287; 289; 292; 293; 295; 296; 300; 314; 315; 318; 326; 327; 329; 330; 333; 336; 337; 340; 342; 347; 354; 355; 368; 410; 411; 415; 420; 425; 427; 430; 445; 480; 505; 507; 512; 515; 517; 536; 537; 538; 539; 540; 543; 544; 546; 547; 548; 549; 550; 552; 556; 557; 558; 560; 561; 566; 571; 573; 575; 578.
Nava del Rey, 472; 476.
New York, 19; 128; 130; 147; 160; 181; 554; 556; 558; 574.
Norwich, 153; 155; 156; 539; 552.
Nulvi, 8; 102; 109; 532.
Nuraminis, 62; 319; 324; 366; 490.
Nurri, 10; 532; 533.
Oliena, 10; 17; 278; 338; 339; 344; 345; 431; 533.
Olzai, 238.
Orani, 8; 431; 440; 532; 548; 549.
Oristano, 4; 8; 9; 10; 15; 18; 36; 38; 48; 60; 61; 67; 69; 72; 76; 77; 84; 91; 96; 97; 101; 127; 130; 151; 154; 155; 172; 173; 174; 175; 180; 188; 199; 202; 230; 232; 233; 237; 252; 260; 279; 318; 333; 367; 368; 370; 371; 415; 416; 419; 422; 446; 447; 453; 460; 464; 467; 468; 469; 470; 471; 481; 482; 498; 532; 533; 540; 541; 553; 558; 560; 561; 564; 565; 566; 572; 575; 580; 581.
Orroli, 349; 351.
Ortacesus, 14; 73; 253; 254; 580.
Ozieri, 8; 9; 10; 154; 179; 279; 283; 490; 532; 533.
Padria, 8; 532.
Palencia, 276; 277; 278; 281; 294; 552.
Palermo, 29; 53; 83; 537; 551; 569; 576; 579.
Palma de Mallorca, 108; 109; 260; 261; 262.
Parigi, 20; 32; 147; 150; 156; 162; 163; 203; 248; 393; 428; 540; 545; 547; 555; 558; 565; 569; 574.
Pauli Arbarei, 297; 298; 299; 300; 303; 305.
Philadelphia, 126.
Pieve di Teco, 373; 374; 385; 387.
Pisa, 12; 19; 33; 36; 46; 62; 72; 82; 86; 88; 105; 131; 152; 155; 198; 199; 216; 236; 237; 242; 244; 246; 252; 260; 265; 270; 407; 501; 502; 504; 507; 520; 525; 528; 541; 546; 551; 555; 556; 562; 567; 575; 585.
Ploaghe, 8; 12; 128; 130; 529; 532.

Pozzomaggiore, 7; 9; 188; 190.
Puebla, 402.
Quartu Sant'Elena, 8; 237; 246; 237; 245; 273; 275; 327; 330; 356; 363; 414; 482; 483; 483; 532; 549; 567; 571; 573; 575; 580.
Quartucciu, 15; 92; 252; 317; 447; 553; 564.
Quinto, 108.
Roma, 4; 10; 14; 17; 18; 19; 20; 21; 23; 24; 25; 26; 30; 31; 32; 36; 37; 38; 42; 48; 49; 52; 53; 55; 60; 62; 64; 65; 66; 67; 71; 72; 78; 80; 81; 82; 83; 84; 87; 88; 91; 92; 93; 95; 96; 97; 101; 103; 104; 108; 109; 115; 116; 117; 120; 121; 122; 123; 125; 126; 128; 129; 130; 131; 133; 134; 135; 138; 139; 142; 145; 147; 148; 150; 151; 154; 156; 157; 165; 167; 169; 170; 171; 172; 173; 175; 176; 178; 180; 181; 186; 188; 189; 191; 198; 205; 206; 213; 214; 215; 218; 223; 227; 228; 229; 230; 233; 236; 239; 242; 244; 246; 248; 249; 251; 252; 254; 257; 259; 260; 261; 262; 272; 274; 276; 278; 280; 281; 282; 283; 285; 289; 290; 291; 292; 294; 295; 298; 299; 301; 302; 303; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 312; 313; 314; 316; 317; 319; 320; 321; 324; 325; 328; 329; 330; 334; 335; 337; 339; 342; 343; 344; 345; 346; 347; 348; 351; 352; 353; 354; 355; 356; 357; 358; 359; 360; 363; 364; 365; 366; 367; 369; 370; 371; 372; 374; 376; 377; 378; 379; 380; 381; 382; 383; 384; 386; 387; 388; 392; 396; 407; 410; 411; 413; 415; 416; 417; 418; 419; 420; 422; 423; 424; 425; 431; 433; 435; 437; 438; 439; 440; 441; 446; 447; 449; 450; 451; 452; 453; 454; 455; 456; 457; 458; 459; 460; 461; 462; 463; 464; 456; 466; 467; 468; 469; 470; 471; 473; 474; 475; 477; 478; 479; 480; 483; 484; 485;486; 487; 488; 489; 491; 492; 493; 494; 495; 496; 497; 498; 499; 506; 510; 517; 520; 521; 524; 525; 526; 529; 530; 537; 538; 540; 541; 542; 543; 544; 545; 546; 547; 548; 549; 550; 551; 552; 553; 555; 556; 557; 558; 559; 560; 561; 562; 564; 565; 566; 568; 569; 570; 571; 573; 574; 575; 576; 577; 578; 581.
Ruvo di Puglia, 408.
Salamanca, 19; 21; 111; 179; 180; 185; 186; 203; 399; 502; 514; 516; 521; 542; 544; 552; 557; 569; 590.
Samatazai, 17; 364; 365; 467; 470.
San Gavino Monreale, 8; 9; 366; 367; 532.
San Sperate, 17; 363; 364; 430.
San Vero Milis, 104; 106; 368; 372; 419; 422; 429.
Sanluri, 8; 67; 70; 96; 253; 295; 296; 301, 318; 325; 328; 332; 532; 556.
Sanpierdarena, 169; 170.
Santa Giusta, 279; 282; 308; 419; 424; 572; 575.
Santu Lussurgiu, 8; 10; 18; 80; 447; 451; 467; 482; 498; 499; 532.
Sardara, 16; 288; 294; 295; 296; 297; 300; 301.
Sassari, 4; 5; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 14; 15; 17; 18; 24; 25; 26; 31; 34; 37; 38; 39; 40; 46; 48; 49; 53; 54; 60; 61; 62; 66; 71; 78; 79; 80; 82; 83; 84; 87; 88; 89; 91; 93; 94; 95; 96; 101; 102; 103; 104; 107; 109; 112; 122; 133; 136; 137; 138; 154; 155; 171; 172; 175; 179; 187; 188; 196; 198; 202; 226; 230; 234; 236; 237; 238; 239; 240; 242; 246; 252; 260; 262; 263; 271; 273; 275; 278; 284; 295; 299; 300; 315; 316; 335; 337; 338; 339; 340; 342; 343; 347; 349; 354; 403; 404; 414; 420; 421; 423; 424; 430; 439; 443; 444; 452; 454; 455; 456; 457; 458; 505; 509; 512; 514; 519; 522; 524; 527; 528; 529; 532; 533; 538; 540; 542; 545; 546; 547; 548; 549; 550; 556; 558; 562; 563; 565; 568; 570; 572; 573; 575; 576; 578; 580.
Sedilo, 279; 283.
Segovia, 46; 111; 277; 281; 543.
Senorbì, 355; 356; 357; 359; 480; 483; 567.
Serramanna, 326; 330; 355; 360; 425; 483; 551; 580.
Serrenti, 127; 129; 300; 313; 314; 350.
Serri, 17; 364; 365.
Sestu, 9; 77, 136; 172; 173; 180; 219; 288; 295; 300; 326; 329; 412; 454; 466; 566; 567; 573; 574.
Simala, 360; 361; 362; 365; 498.
Sindia, 96; 97.
Sinnai, 62; 246; 356; 357; 385; 415; 416; 418; 447; 482; 483; 490; 598; 564; 571; 573.
Siviglia, 11; 16; 32; 33; 108; 109; 115; 116; 120; 121; 123; 124; 125; 128; 129; 139; 143; 159; 183; 185; 191; 194; 196; 203; 209; 211; 212; 216; 234; 250; 253; 258; 259; 260; 325; 332; 333; 334; 337; 338; 341; 342; 405; 410; 423; 432; 482; 487; 517; 530; 538; 552; 553; 562; 564; 569; 571; 572.
Solarussa, 295; 368; 370; 371; 415; 417; 464.
Soleminis, 164; 165; 177.
Sorradile, 296; 297; 302.
Sorso, 6; 532.
Suelli, 60; 92; 96; 127; 166; 253; 254; 438; 490; 497; 542; 547; 561; 567.
Tempio, 8; 104; 179; 532.
Terralba, 9; 52; 61; 136; 288; 295; 367; 511; 525; 532; 566; 569.
Thiesi, 8; 532.
Toledo, 160; 177; 185; 186; 250; 326; 329; 341; 393; 398; 425; 427; 439; 511; 544.
Tortolì, 300; 532.
Uras, 54; 299; 306; 425; 426.
Ussana, 365; 366; 569.

Valencia, 50; 98; 111; 116; 140; 210; 210; 211; 271; 298; 392; 436; 502; 505; 509; 510; 513; 516; 520; 555; 581.
Valladolid, 19; 111; 123; 126; 180; 213; 251; 259; 273; 275; 286; 336; 337; 341; 343; 391; 393; 401; 411; 472; 476; 507; 536; 542; 545; 547; 550; 568; 571.
Vallermosa, 385; 387.
Varallo, 241.
Vienna, 166.
Villacidro, 198; 279; 314; 567; 577.
Villamar, 154; 297; 319; 324; 332.
Villanova Monteleone, 234.
Villanovafranca, 366; 367.
Villasor, 8; 15; 240; 246; 252; 253; 317; 532; 580; 581.

LAUS DEO