

STUDI E RICERCHE

Vol. IX

2016

Direttore scientifico
Francesco Atzeni

Direttore responsabile
Antioco Floris

Comitato scientifico

Bruno Anatra, Franco Angiolini, Pier Luigi Ballini, Rafael Benitez, Giorgetta Bonfiglio Dosio, Cosimo Ceccuti, Enzo Collotti, Pietro Corrao, Francesco Cotticelli, Giuseppe Dematteis, Pierpaolo Faggi, Agostino Giovagnoli, Gaetano Greco, David Igual, Lutz Klinkhammer, Bernard Lortat-Jacob, Lluís Guia Marín, Rosa Muñoz, Augusto Sainati, Klaus Voigt.

Comitato di redazione

Francesco Atzeni, Cecilia Tasca, Claudio Natoli, Olivetta Schena, Sergio Tognetti, David Bruni, Lorenzo Tanzini, Luca Lecis, Maria Luisa Di Felice, Marcello Tanca, Giampaolo Salice.

Inviare i testi a: studiericerche@unica.it

Processo editoriale e sistema di revisione tra pari (peer review)

Tutti i saggi inviati a «Studi e Ricerche» per la pubblicazione saranno sottoposti a valutazione (referee). Il Comitato di redazione invierà il saggio a due specialisti del settore che entro 50 giorni dovranno esprimere un giudizio sulla opportunità della sua pubblicazione. Se tra i due esaminatori emergessero forti disparità di giudizio, il lavoro verrà inviato ad un terzo specialista. I valutatori saranno tenuti ad esprimere i seguenti giudizi sintetici: *pubblicabile*, *non pubblicabile*, *pubblicabile con le modifiche suggerite*. I risultati della valutazione verranno comunicati all'autore che è tenuto ad effettuare le eventuali modifiche indicate. In caso di rifiuto la Rivista non restituirà l'articolo. La Rivista adotta procedure che durante il processo di valutazione garantiscono l'anonimato sia degli Autori che dei Valutatori. L'Autore riceverà una risposta definitiva dalla Redazione entro 90 giorni dall'invio del testo. Non sono sottoposti a valutazione i contributi inseriti nella Sezione Interventi. Per consentire a ricercatori e studenti di accedere ai testi la Rivista viene pubblicata anche in forma elettronica nel sito <http://www.unica.it/~dipstoge>

Ambiti di ricerca

«Studi e Ricerche» intende stimolare il confronto tra le discipline storiche, archivistiche, geografiche, antropologiche, artistiche, impegnate ad approfondire lo studio delle tematiche fondamentali relative allo sviluppo della società europea ed extraeuropea tra Medioevo ed età Contemporanea. In tale prospettiva la Rivista si propone come strumento di comunicazione e di confronto aperto e pluralistico della comunità scientifica col mondo esterno.

Periodicità annuale - Spedizione in abbonamento postale.
Contiene meno del 70% di pubblicità.

© Copyright 2016 - Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio, dell'Università di Cagliari.
Tutti i diritti sono riservati.

ISSN 2036-2714

Direzione e redazione

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università di Cagliari
Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari
Tel. 070.275655 - e-mail: dipstoge@unica.it

Impaginazione e stampa

Grafica del Parteolla
Via Pasteur, 36 – Z.I. Bardella – 09041 Dolianova (CA)
Tel. 070.741234 – E-mail: grafpart@tiscali.it – www.graficadelparteolla.com

SOMMARIO

TRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

«*Principes Anglie ... cum cognovissent Sardos Christianos esse cuncta ablata eis restituerunt ...*». Il bassorilievo della lunetta del portale settentrionale del San Gavino di Porto Torres

MARIA CRISTINA CANNAS 9

Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari).
Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico

NICOLETTA USAI 39

La Capitanía de las marinas de Gallura y Terranova (1581-1700)

CARLOS MORA CASADO 65

INTERVENTI

Domenico Lovisato e la Regia Università di Cagliari. Nuove fonti di ricerca

ELEONORA TODDE 93

Antonio Gramsci: gli scritti del 1917

CLAUDIO NATOLI 121

Gramsci e il 1917: tra filologia e storia

LEONARDO RAPONE 131

The Sardinia case: issues of identity in the cinematic representation of an island

ANTIOCO FLORIS, IVAN GIRINA 143

Inquadrare e filmare dopo Jean Rouch. Note su osservazione e partecipazione nel cinema etnografico alla fine del XX secolo

FELICE TIRAGALLO 151

TRA CONTEMPORANEITÀ E INTERDISCIPLINARIETÀ

Tutto dimenticato?

Ricerche sui Crimini della Wehrmacht nella Grecia occupata 1941-1944

CHRISTOPH SCHMINCK-GUSTAVUS 161

Cinema, televisione e culture “minoritarie”. Esperienze in Sardegna
ANTIOCO FLORIS 177

Nemo propheta in patria. I film neorealisti nel circuito dei festival del cinema
fra *brand* internazionale di successo e ambiguità nazionali (1946-1952)
STEFANO PISU 189

Il museo come spazio fantasmatico: le immagini in movimento
al Museo Laboratorio della Mente di Roma
ELISA MANDELLI 203

«Tattica di scomparsa»
Fattori di continuità e instabilità nel contesto dei *free party*
DELIA DATTILO 213

RASSEGNE E RECENSIONI

La Gran Bretagna e l'Europa
EVA GARAU 233

Il cinema secondo gli storici: appunti per un bilancio storiografico
(1977-2017)
STEFANO PISU 241

Commercio, finanza e guerra nella Sardegna dei secoli XIV e XV
ANDREA PERGOLA 249

Libri, lettori e biblioteche nella Sardegna medievale e della prima età moderna
ALESSANDRA MOI 255

La legislazione mineraria dell'Europa preindustriale
MARIANGELA RAPETTI 261

Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianos, Sassari).

Alcune riflessioni sul ciclo pittorico romanico

NICOLETTA USAI

In occasione della celebrazione dei 900 anni di vita della basilica della Santissima Trinità di Saccargia, nel mese di dicembre del 2012, all'interno della chiesa romanica, si è tenuta una giornata di studi dedicata alla storia del monumento, ubicato in territorio comunale di Codrongianos, in provincia di Sassari. Due anni più tardi sono stati dati alle stampe gli atti del convegno che hanno portato diversi elementi di novità per la conoscenza del complesso camaldolese¹. Tuttavia non appare superfluo tornare a riflettere sulla chiesa romanica, un tempo fulcro del complesso monastico ora in gran parte perduto, in particolare per analizzare alcune delle dinamiche che riguardano il ciclo pittorico che ne decora l'aula. Si vuole mettere in evidenza, a partire da un riesame critico del complesso di Saccargia² nei suoi vari aspetti, l'appartenenza alla famiglia monastica camaldolese, almeno per quanto concerne il periodo medievale e i possibili legami tra l'ordine monastico e il ciclo pittorico all'interno dell'edificio. La chiesa è stata fatta oggetto di una donazione all'ordine benedettino, pratica estremamente diffusa in Sardegna a partire dalla seconda metà dell'XI secolo³. A Saccargia è documentato l'intervento diretto dei giudici⁴, responsabili in prima persona dell'arrivo degli ordini monastici nell'isola a partire dalla seconda metà dell'XI secolo⁵.

¹ *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia*. Atti del convegno di Saccargia (Codrongianos) (15 dicembre 2012), a cura di G. Strinna-M. Vidili, Editrice Democratica Sarda, Sassari 2014.

² Il complesso della Santissima Trinità di Saccargia è costituito da basilica e annesso monastero oggi visibile solo a livello di fondazioni e solo parzialmente negli alzati.

³ F. Campus, *Saccargia: una tappa nel pellegrinaggio medievale?*, in *I 900 anni cit.*, (nota 1), p. 149; G. Colombini, *Dai Cassinesi ai Cistercensi: il monachesimo benedettino in Sardegna nell'età giudiciale (XI-XIII secolo)*, Arkadia, Cagliari 2012, pp. 33-56; R. Turtas, *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Città Nuova, Roma 1999, pp. 202-204.

⁴ Vicenda per molti versi simile è quella che riguarda l'affidamento di San Nicola di Trullas e delle sue pertinenze sempre ai monaci camaldolesi. Questa donazione si deve alla famiglia dei De Athen, vicina alla cerchia dei regnanti. L'atto di donazione è conservato nell'Archivio di Stato di Firenze, Diplomatico Camaldoli. Edizioni recenti sono in V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze*, «Archivio Storico Sardo», 40 (1999), pp. 72-76, doc. VI; E. Blasco Ferrer, *Crestomazia sarda dei primi secoli*, Ilisso, Nuoro 2003, pp. 33-40; si vedano anche gli studi di A. Pala, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, AV, Cagliari 2011, pp. 118-127; Colombini 2012 (nota 3), pp. 95-96; B. Fadda, *I luoghi di redazione dei documenti giudicali. Considerazioni su alcune pergamene del giudicato di Torres*, in *Settecento Millecento. Storia, archeologia e arte nei "secoli bui" del Medioevo*. Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 17-19 ottobre 2012), a cura di R. Martorelli, Scuola Sarda Ed., Cagliari, 2013, pp. 427-444; A. Viridis, *San Nicola di Trullas. Gli affreschi. Intersezioni mediterranee nella Sardegna del XIII secolo*, Aracne, Ariccia 2014, pp. 42-50; A. Soddu, *L'aristocrazia fondiaria nella Sardegna dei secoli XI-XII. Cum voluntate et consilio de sos majorales et fideles meos*. In *L'héritage byzantin en Italie (VIII^e-XII^e siècle)*. 4. *Habitat et structure agraire*, II. *L'occupation du sol: aspects institutionnels; la grande propriété*, École française de Rome, (17-18 décembre 2010), c.d.s.

⁵ G. Colombini, *Dai Cassinesi ai Cistercensi cit.*, pp. 33-56.

Santissima Trinità di Saccargia: la chiesa

La chiesa della Santissima Trinità di Saccargia avrebbe vissuto già nel XII secolo diversi interventi costruttivi, forse a partire dai primi anni del 1100⁶.

L'edificio presenta una pianta a croce *commissa*, icnografia che si individua in diverse fondazioni monastiche medievali. In Sardegna avevano o conservano questa pianta, tra le altre, Santa Maria di Tergu⁷, possesso dei monaci cassinesi, Santa Maria di Bonarcado⁸ e San Michele di Salvennor, in territorio di Ploaghe, entrambi possessi camaldolesi⁹.

La chiesa di Saccargia ha aula longitudinale mononavata, coperta da capriate lignee, conclusa a nord-est da un'abside dal tracciato semicircolare fiancheggiata da altre due più piccole che si aprono direttamente sul transetto, voltato a crociera¹⁰.

All'esterno del monumento possono osservarsi consistenti resti del complesso monastico, oggetto di scavi archeologici dagli anni '90 del XX secolo ad oggi¹¹. Il campanile a base quadrata è addossato al fianco settentrionale. Alla testata nord del transetto è affiancato un ambiente, con funzione di sacrestia, al quale si accede solo dall'interno della chiesa.

La facciata (fig. 1), alla quale è addossato un portico voltato a crociera, è contraddistinta da corsi di pietra chiara e scura posti in alternanza regolare. Nel settore inferiore si apre il portale d'accesso sormontato da architrave timpanato e arco di scarico semicircolare, rinfiancato da semicolonne in bicromia opposta rispetto al contiguo paramento murario. Le due fasce superiori, collocate al di sopra del loggiato, sono scandite da arcate su colonnine che definiscono cinque specchi per ciascun livello. In asse con il portale d'ingresso si aprono rispettivamente una bifora nella loggia centrale e una monofora al colmo degli spioventi. All'interno di ciascuna

⁶ Per le due fasi costruttive, rispettivamente all'inizio e nella seconda metà del XII secolo propende Renata Serra (R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica*, Jaca Book, Milano 2004, p. 182). Fernanda Poli invece individua una chiesa preesistente databile tra il IX e il X secolo, sulla quale si impianta un edificio in forme romaniche nel primo trentennio del XII secolo. Una seconda fase è intorno agli anni '80 e ulteriore intervento intorno agli anni '90 del medesimo secolo. Si rimanda a: F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia*, Delfino, Sassari 2008, pp. 11-13; Ead., *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia. Gli affreschi: restauri e narrazione storico-critica delle storie rappresentate*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 111-112.

⁷ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 280-282; D. Dettori, *L'abbazia di S. Maria di Tergu. Le fasi premonastiche*, in *Committenza, scelte insediative e organizzazione patrimoniale nel medioevo. De Re Monastica*. Atti del 1° convegno sul monachesimo medievale (Tergu, 15-17 settembre 2006), a cura di L. Pani Ermini, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2007, pp. 9-50.

⁸ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 139-147.

⁹ Ivi, pp. 273-275.

¹⁰ R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300*, Ilisso, Nuoro 1993, p. 138; R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 181-196; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos*, Iskra Edizioni, Ghilarza 2013, pp. 18-20.

¹¹ D. Dettori-D. Rovina, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia*, in *Committenza, scelte insediative* cit., pp. 139-143; G. Caputa, *Il monastero della SS. Trinità di Saccargia: le campagne di scavo 1997, 1999, 2001*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 85-108.

arcatella si trova un motivo decorativo: ruote intarsiate si alternano a losanghe gradonate. Nelle vele delle arcate della fascia mediana si trovano bacini ceramici, così come al di sopra della bifora e nelle arcate laterali del settore più alto¹². Il portico è oggi sensibilmente ribassato rispetto all'impianto, a causa dei restauri che ne hanno comportato un ridimensionamento, con conseguente modificazione dei rapporti proporzionali con la facciata¹³.

In un momento non precisabile le colonnine del portico furono rifasciate e inglobate in una serie di pilastri, poi eliminati nel corso dei restauri curati da Dionigi Scano tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Nel medesimo intervento si è provveduto alla sostituzione delle colonnine e dei capitelli deteriorati con altrettante copie, unitamente a parte delle ghiere scolpite soprastanti le arcate a tutto sesto¹⁴. Parte dei materiali originali si trova oggi erratico all'interno della chiesa.

I prospetti laterali si presentano sostanzialmente liberi. Una profonda modificazione all'aspetto del complesso è stata causata dall'abbattimento, in epoca moderna, del portico collocato in antico lungo il fianco meridionale della chiesa¹⁵.

I fianchi sono realizzati con muratura in piccoli conci sommariamente lavorati. L'analisi autoptica dei paramenti murari evidenzia le diverse cesure presenti, frutto di interventi di ampliamento della fabbrica in epoca medievale, ma anche di risarcimenti in fase di restauro¹⁶. Le tre absidi impostano su un basamento in conci di pietra vulcanica regolarmente squadrate. I semicilindri sono costituiti dalla giustapposizione di piccoli cantoni di pietra vulcanica scura e calcare chiaro, senza una intenzionale ricerca di effetti di bicromia regolare. Una monofora per ciascuna abside consente alla luce di entrare all'interno della zona presbiteriale. L'abside centrale presenta una cornice di archetti semicircolari che si dispongono anche lungo gli spioventi della parte sommitale del prospetto orientale. Questo coronamento è frutto dei restauri effettuati alla parte postica della chiesa nel 1908¹⁷.

All'interno (fig. 2) il paramento murario della navata e delle absidi laterali, oggi a vista, si presenta realizzato in blocchi di piccola e media pezzatura, sommariamente lavorati e messi in opera senza una regolare alternanza di filari chiari e scuri. Fino al 1938 l'interno della chiesa era intonato e dipinto in modo da simulare l'uso della bicromia a fasce chiare e scure. Gli intonaci sono stati asportati in occasione della prima campagna di restauro dei dipinti dell'abside maggiore, realizzata nello stesso anno¹⁸.

¹² Nella lettura e interpretazione dei partiti decorativi della chiesa è necessario tenere in debita considerazione il ruolo dei restauri che hanno interessato il complesso, che hanno portato ad ampie sostituzioni di materiali e al rifacimento di buona parte della scultura architettonica. Si faccia riferimento a *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897*, a cura di S. Gizzi, Gangemi, Roma 2007.

¹³ S. D'Aurelio, *Cronistoria dei lavori di restauro eseguiti nella chiesa della SS. Trinità di Saccargia*, in *SS. Trinità di Saccargia. Restauri 1891-1897* cit., pp. 181-187.

¹⁴ S. D'Aurelio, *Cronistoria dei lavori di restauro* cit., pp. 181-187.

¹⁵ Ivi, pp. 195-198.

¹⁶ Ivi, pp. 192-199.

¹⁷ Ivi, p. 191.

¹⁸ Ivi, pp. 193-194; sui restauri anche Poli 2014 (nota 6), pp. 113-114.

Santissima Trinità di Saccargia: la decorazione pittorica

Le posizioni della critica

Gli affreschi hanno goduto della più ampia considerazione da parte della storiografia storico-artistica non solo isolana. Fernanda Poli è stata l'ultima a riprenderli in esame, anche alla luce dei restauri che li hanno interessati¹⁹. Ciononostante, la totale assenza di fonti documentarie continua a determinare aspetti di problematicità legati alla cronologia dei dipinti, oscillante tra i primissimi anni²⁰ e la seconda metà del XII secolo²¹.

Tra i primi studiosi ad aver analizzato i dipinti figurano Dionigi Scano²², Enrico Brunelli²³ e Pietro Toesca²⁴.

Toesca, in particolare, ebbe il merito di accostare i modi visibili a Saccargia a quelli della pittura di ambito umbro-romano, rilevando le analogie tra il ciclo isolano e alcuni dipinti e codici miniati di produzione romana collocabili tra l'XI e il XII secolo. Ciò malgrado, secondo lo storico dell'arte, gli affreschi di Saccargia non sarebbero stati eseguiti prima del XIII secolo.

Tra i più rilevanti giudizi sull'opera pittorica risalenti agli anni Cinquanta del secolo scorso figura quello di Edward B. Garrison²⁵. Lo statunitense, specialista di pittura e miniatura medievale italiana, ricollegò gli affreschi di Saccargia alla Croce n. 15 del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa (seconda metà XII secolo)²⁶, evidenziando analogie formali sostanziali che ancora oggi sono un valido punto di partenza per l'analisi delle pitture isolane.

Nello stesso anno, il 1953, Maria Accascina, autrice del primo studio monografico dedicato ai dipinti, propose una serie di confronti spazianti dall'ambito copto a quello catalano, includenti anche la Croce n. 15, e una collocazione cronologica alla prima metà del XII secolo²⁷.

Corrado Maltese ribadì il legame con la pittura pisana del XII secolo, e in particolare quello con la Croce di Pisa e si spinse fino all'identificazione di un medesimo artefice per le due opere pittoriche²⁸.

¹⁹ F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 109-126.

²⁰ Secondo Miklós Boskovits i dipinti sono da collocare nello stesso momento della fabbrica della chiesa romanica, databile tra 1112 e 1116. M. Boskovitz, *The Origins of Florentine Painting, in A critical and historical corpus of Florentine painting*, I, Giunti Editore, Firenze 1993, pp. 17-18.

²¹ Anche in questo caso le datazioni proposte dalla critica subiscono delle oscillazioni che vanno dagli anni '60 del XII alla fine del medesimo secolo.

²² D. Scano, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Montorsi, Cagliari-Sassari 1907, pp. 159-176.

²³ E. Brunelli, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna*, «L'arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna», 10 (1907), pp. 359-371, p. 364.

²⁴ P. Toesca, *Il Medioevo*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1927, p. 991.

²⁵ E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting*, Leo S. Olschki, Florence 1953, pp. 193-196.

²⁶ La Croce del Museo Nazionale di San Matteo è tradizionalmente detta n. 15 dal vecchio numero di inventario, oggi n. 1578. In questa sede si utilizzerà la denominazione tradizionale.

²⁷ M. Accascina, *Gli affreschi di S. Trinità di Saccargia*, «Bollettino d'arte», XXXVIII (1953), pp. 21-30; L. Vargiu, *Il metodo di Maria Accascina e gli affreschi di Saccargia*, «Tecla. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 11 (2015), pp. 65-80.

²⁸ C. Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII*, De Luca, Roma 1962, p. 217.

Gli studi successivi percorrono sostanzialmente i due filoni critici evidenziati sinora: da una parte i legami con la pittura umbro-romana, dall'altra quelli meglio documentabili con la pittura pisana.

Tra i lavori più recenti sono da segnalare le ricerche condotte da Sandra Sedda²⁹, specialmente sul fronte della lettura iconografica dei dipinti. Un contributo di Renata Serra³⁰ che analizza il monumento e il suo apparato decorativo è contenuto nel volume dedicato all'architettura preromanica e romanica in Sardegna realizzato insieme a Roberto Coroneo.

La monografia di Alberto Viridis³¹, dedicata agli affreschi di San Pietro di Galtelli (Nuoro), analizza approfonditamente anche uno degli altri cicli parietali medievali presenti in Sardegna. Chi scrive ha dedicato ai dipinti e al monumento due lavori, nel 2009 e nel 2013³².

I dipinti

Il complesso decorativo si articola lungo tutta la superficie dell'abside centrale (fig. 3), dalla base al catino. Nella parte alta si trova il *Cristo in Maestà* inserito in una mandorla di colore blu, rosso e verde. Il Redentore benedice con la mano destra e con la sinistra tiene aperto il libro delle Scritture, su cui è riportata la frase *Ego sum alfa et Û primis et novissimus initium et finis*. Cristo è attorniato da due serafini a sei ali e da due coppie di arcangeli, di cui tre abbigliati sontuosamente e uno con tunica, pallio e *baculus*. Tutto il catino, così come le bande decorative e le scene sottostanti, è contornato da una sottile cornice bianca e rossa, a gradini. A separare questa scena dalla parte inferiore della decorazione è una fascia realizzata con motivo fitomorfo su fondo scuro e recante al suo interno una serie di ruote intarsiate dipinte.

Nel registro sottostante, ai lati della monofora absidale, figura la Madonna affiancata alla sua destra da san Pietro e sei apostoli. Dalla parte opposta dell'unica apertura che dà luce al presbiterio si individuano san Paolo e gli altri sei apostoli che portano un libro o un rotolo. La Vergine è vestita di una tunica chiara e del *maphorion* più scuro che le copre spalle e capo; le mani della Madonna sono leggermente sollevate e rivolte con i palmi verso lo spettatore. Una seconda banda, decorata con fiori quadripetali su fondo scuro, separa due registri pittorici: quello appena descritto e, più in basso, quello che ospita cinque scene della vita di Gesù. In asse con la monofora è la *Crocifissione*. La composizione reca l'iconografia del *Christus patiens*. Il Crocifisso viene raffigurato tra la Madonna e san Giovanni. Due angeli dalle mani

²⁹ S. Sedda, *Per una rilettura degli affreschi della SS. Trinità di Saccargia: analisi delle fonti e nuovi confronti iconografici*, «Biblioteca Francescana Sarda», 10 (2002), pp. 189-211.

³⁰ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 181-195.

³¹ A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli. Iconografia, stile e committenza di un ciclo pittorico romanico in Sardegna*, Condaghes, Galtelli 2006, pp. 81-91.

³² N. Usai, *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia (Codrongianus). Stato degli Studi*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», LXIV (2009), pp. 5-28; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 34-42.

velate sono rappresentati a mezzo busto sulla traversa della croce. Il Redentore è vestito del perizoma di due stoffe di differente colore, una per la cinta, l'altra per il drappo vero e proprio. La prima termina in un nodo, con un lembo ricadente lungo le gambe. La croce, decorata a losanghe, è infissa su una roccia. La Vergine, vestita di tunica chiara e *maphorion*, e san Giovanni, in tunica e pallio, indicano il sacrificio di Cristo a chi osserva il dipinto.

I riquadri di sinistra raffigurano *L'Ultima Cena*, all'esterno, e *La cattura di Cristo*, a fianco della *Crocifissione*. La prima scena è ambientata in una loggia sorretta da colonne policrome. Il Salvatore, seduto a capotavola sulla sinistra, veste una tunica rossa terracotta e un manto oggi marrone. Questi porge a Giuda il boccone intinto, che il traditore si porta alla bocca. Giovanni, seduto vicino a Gesù, gli poggia il capo sul petto. Gli altri apostoli, ognuno fisionomicamente diverso dall'altro, sono posti a semicerchio intorno alla tavola. La sala è pavimentata a piastrelle con fiori a otto petali, rese come un piano perpendicolare, senza alcun accenno allo scorcio. Fulcro della scena seguente, *La Cattura di Cristo*, è il bacio di Giuda a Gesù: quest'ultimo, sempre vestito di una tunica scura, è stretto ai lati da due figure barbute, a capo coperto; in secondo piano due gruppi di soldati armati e un personaggio svestito, coperto solo da un panno, evidentemente il giovane citato nel Vangelo di Marco³³. In basso sulla sinistra si vede Pietro nell'atto di tagliare l'orecchio a Malco, risanato dalla mano benedicente di Cristo. È da notare come in questa scena vi sia un tentativo, da parte del pittore, di differenziare i diversi scenari all'interno dello stesso riquadro: così, per separare l'episodio di Malco da quello della fuga del giovane svestito viene usata una parete rocciosa come fosse una quinta, quasi a voler creare profondità in una raffigurazione che rimane bidimensionale³⁴.

Nella parte destra, rispetto alla monofora, vi sono la *Deposizione nel Sepolcro* e la *Discesa agli inferi*: il primo dei due episodi si svolge all'interno di una loggia a quattro arcate. Due uomini, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, depongono Cristo, il cui corpo è fasciato con bende che ne nascondono le membra, nel sepolcro. In secondo piano vi sono due personaggi aureolati, la Vergine e San Giovanni e fra questi due personaggi femminili privi di aureola, le due Marie, recanti in mano vasi per unguenti. Infine all'estrema destra dell'abside si trova la *Discesa agli Inferi*: risalta al centro della scena Gesù risorto, vestito di una tunica verde-azzurra e di un manto giallo mentre calpesta la figura di Satana. In primo piano a destra si vedono le porte divelte degli Inferi. Il Salvatore si muove da sinistra verso destra, mentre in secondo piano due gruppi di anime accolgono con gioia il Cristo, il quale a sua volta prende per mano Adamo.

All'estrema sinistra di questa serie di scene, è la raffigurazione di un personaggio in ginocchio di fronte a una figura aureolata, con barba lunga, capelli bianchi e con

³³ «Un ragazzo, però, lo seguiva, avvolto solo di un panno di lino sul corpo nudo. Tentarono di afferrarlo, ma egli, lasciato cadere il panno di lino, se ne fuggì via nudo» (Mc 14, 51-52).

³⁴ N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 34-42.

un copricapo. Purtroppo una vasta lacuna proprio in corrispondenza del personaggio genuflesso impedisce di cogliere dettagli di vestiario importanti per la sua identificazione, a tutt'oggi incerta. La parte più bassa dei dipinti è costituita da un finto velario chiaro, decorato con motivi floreali e geometrici di colore rosso, sovrastato da una fascia decorativa a palmette.

I confronti

Molte volte nel corso degli studi è stato proposto l'accostamento tra i dipinti di Saccargia, le croci dipinte di area toscana e i codici miniati³⁵. In riferimento a questi ultimi, i raffronti sono stati effettuati in particolare con un gruppo di manoscritti di grande formato, le Bibbie Atlantiche³⁶, e tra queste in particolare con la Bibbia di Calci (terzo quarto del XII secolo)³⁷. Prendendo in considerazione proprio le Bibbie Atlantiche sono stati messi in evidenza alcuni nuovi spunti di riflessione sui quali si ritorna per ulteriori precisazioni³⁸. Nello specifico si può notare come la cosiddetta Bibbia di Santa Maria del Fiore (o Bibbia Edili) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (Laur. Edili 125-126)³⁹ presenti somiglianze spiccate con gli affreschi in oggetto, nel modo di rendere i panneggi, nell'assenza di volume delle figure, nella comune difficoltà di articolare lo spazio della composizione. Le miniature della Bibbia Edili (fig. 4a), databili al primo quarto del XII secolo, sono oramai concordemente ascritte dalla critica a tre personalità distinte, di cui due (principali artefici delle decorazioni) dimostrano modi e cultura personali, pur denunciando

³⁵ Si veda P. Toesca, *Il Medioevo* cit., p. 991; E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit., pp. 193-196; da ultimo N. Usai, *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia* cit., e Ead., *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 42-48.

³⁶ Le Bibbie Atlantiche, che devono la denominazione al loro formato ragguardevole, sono manoscritti miniati prodotti tra la metà dell'XI e la metà del XII secolo, pervenuti in circa cento esemplari. L'afferenza al gruppo delle Bibbie Atlantiche è determinato dalla presenza dell'intero testo sacro, dall'omogeneità e uniformità della tipologia grafica, dalla decorazione sobria. La città di Roma è il centro propulsore della produzione di questi codici, che hanno anche in Toscana un polo di elaborazione e diffusione. Si veda: *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione*, Catalogo della Mostra (Montecassino, 11 luglio-11 ottobre 2000; Firenze, settembre 2000-gennaio 2001) a cura di M. Maniaci-G. Orofino, Centro Tibaldi, Carugate (MI) 2000.

³⁷ K. Berg, *Studies in Tuscan twelfth century illumination*, Universitetsforlaget, Oslo 1968, pp. 224-227; *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di M.G. Burrelli-A. Caleca, Pacini, Pisa 2005, pp. 100-101; A. D'Aniello, *Pisa, Museo nazionale di San Matteo, deposito provvisorio (Bibbia di Calci)*, in *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione* cit., pp. 303-310; E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit., pp. 193-196.

³⁸ N. Usai, *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia* cit., pp. 21-22; Ead., *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., pp. 47-48.

³⁹ La bibliografia è vasta. Studi fondanti sono quelli di K. Berg, *Studies in Tuscan twelfth century illumination* cit., pp. 81-93, 262-266 e E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit., pp. 159-176; tra i più recenti L. Alidori, *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125-126 (Bibbia di Santa Maria del Fiore)*, in *Le Bibbie Atlantiche. Il libro delle Scritture tra monumentalità e rappresentazione* cit., pp. 271-278; G. Orofino, *La decorazione delle Bibbie atlantiche tra Lazio e Toscana nella prima metà del XII secolo*, in *Roma e la Riforma Gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII sec.)*, a cura di S. Romano-J. Enckell Juillard, Viella, Roma 2007, pp. 366-367.

legami con la pittura romana del tempo⁴⁰, mentre il terzo artefice, responsabile solo del f. 268r, evidenzia una formazione pienamente romana che lo differenzia nettamente dagli altri due miniatori. Di particolare interesse è la descrizione che Laura Alidori dà dell'opera dei primi due 'maestri' della Bibbia Edili contraddistinta da «un gioco lineare pesante, caratterizzato da angoli vivi e dall'assenza di ritmi curvi. Questi elementi, così evidenti nel 'primo' maestro, si stemperano leggermente nelle creazioni del 'secondo', dove fanno la loro comparsa motivi tondeggianti e una resa leggermente più soffice»⁴¹. Sembra di poter riconoscere in queste parole alcune delle caratteristiche dei dipinti di Saccargia, che denotano notevoli affinità con il codice. In particolare la miniatura con *Davide che scrive i salmi* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 126, f. 12v) ma anche la *Lapidazione di Geremia* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125, f. 212r) (fig. 4b) evidenzia la stessa modalità di rendere le architetture come sfondo bidimensionale, ben evidente nell'*Ultima Cena* di Saccargia (fig. 5), così come simile sembra la difficoltà di far sedere il sovrano sul suo seggio, sul quale pare scivolare come accade a Cristo nel già citato riquadro.

Le poche notizie relative alla Bibbia Edili la situano nel 1418 nella sacrestia del Duomo di Firenze⁴². Al di là della sua ubicazione, l'opera è ascritta unanimemente ad ambito toscano, pur con innegabili legami con Roma, evidenziati anche dal formato del manoscritto, e soprattutto in virtù del programma iconografico utilizzato, che la accosta alle più famose Bibbie romane tra cui quelle del Pantheon, di Santa Cecilia e di Todi⁴³. Le due componenti culturali, quella toscana *in primis*, quella romana più sfumata ma ben evidente ad esempio nell'uso del pallio bicolore⁴⁴, rintracciabili nella Bibbia Edili si possono cogliere anche nel ciclo pittorico di Saccargia e pongono questo codice miniato come utile confronto per comprendere meglio la genesi dei dipinti isolani.

Se dunque le pitture di Saccargia possono avvicinarsi alla Bibbia fiorentina del primo quarto del XII secolo, sono tuttavia innegabili i legami con i dipinti di San Pietro di Galtelli che devono essere necessariamente tenuti in considerazione per una datazione comparata dei due cicli pittorici⁴⁵. In particolare si nota la presenza

⁴⁰ L. Alidori, *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana cit.*, p. 278.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 273.

⁴³ Si veda *Le Bibbie Atlantiche cit.*, con particolare attenzione a L. Alidori, *Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana cit.*, p. 273.

⁴⁴ P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII. Bibbie miniate*, «Rivista del Reale Istituto d'archeologia e storia dell'arte», 1 (1929), pp. 69-96.

⁴⁵ Un'analisi preliminare del ciclo pittorico galtellinese è stata fatta da R. Serra, *Pittura medievale in Sardegna tra Saccargia e Galtelli*, in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, a cura di S. Marconi, Edizioni Quasar, Roma 1997 p. 413; R. Serra, *In figura Christi. Storie della salvezza nella pittura e nella scultura romaniche in Sardegna*, in *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, a cura di F. Atzeni-T. Cabizzosu, Edizioni della Torre, Cagliari 1998, p. 124. Tra gli studi più recenti si veda A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli cit.*, pp. 81-91. Riferimenti anche in N. Usai, *Gli affreschi romanici della Santissima Trinità di Saccargia cit.*; Ead., *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos cit.*

di motivi decorativi analoghi in entrambi gli affreschi, come le cornici scalettate bianche e rosse o le fasce con fiori quadripetali, le architetture dipinte rese in maniera bidimensionale, senza nessun tentativo di resa spaziale, gli ornati di queste strutture architettoniche⁴⁶. In entrambi i cicli è utilizzato il pallio bicolore, individuato da Pietro Toesca come indicatore di ambiente romano⁴⁷. Queste similitudini rendono i due cicli pittorici accostabili, soprattutto per alcuni aspetti formali e per determinate componenti culturali, pur emergendo una sostanziale divergenza che assimila i dipinti di Galtelli all'area umbro-romana⁴⁸ mentre il ciclo di Saccargia alla Toscana. La datazione delle pitture galtellinesi entro i primissimi anni del XIII secolo⁴⁹ e le analogie con il ciclo di Saccargia potrebbero condurre a collocare le due opere non troppo distanti cronologicamente, con il ciclo della Santissima Trinità anteriore di qualche decennio.

L'afferenza dei frescanti di Saccargia all'area toscana è affermata soprattutto sulla base delle similitudini con la Croce n. 15 del Museo Nazionale di San Matteo a Pisa⁵⁰ che sembrano ancora oggi le più convincenti per chiarire l'ambito di provenienza degli artefici di Saccargia. Quest'opera, in origine collocata nella chiesa di San Sepolcro a Pisa e datata alla seconda metà del XII secolo, presenta simili modi di rendere le architetture dipinte come sfondo delle scene, come nel riquadro raffigurante l'*Ultima Cena*, analoghi motivi decorativi (fiori quadripetali, quadrati con all'interno rosette), ma differenti sentimenti che sembrano animare i personaggi. Nella Croce n. 15 si avverte un senso diffuso del dramma della Passione, evidente nel modo di raffigurare i volti dei personaggi ad esempio nella scena della *Cattura di Cristo* o della *Crocifissione*, così come uno sforzo maggiore per rendere le architetture

⁴⁶ In particolare è un motivo a 'squame' poste su file orizzontali, così come un motivo a quadrati, presente a Saccargia nella *Deposizione nel sepolcro* e ritrovato a Galtelli in quasi tutti i riquadri.

⁴⁷ P. Toesca, *Miniature romane* cit., nota 44.

⁴⁸ Nel 'gruppo umbro-romano' rientra una serie di edifici, in area laziale e umbra, contenente cicli pittorici databili tra la fine dell'XI e la fine del XII secolo, riuniti dalla critica in un insieme unitario non sulla base di analogie stilistico-formali bensì iconografiche. A questo gruppo afferiscono anche le Bibbie Atlantiche (cfr. sopra alla nota 36). Fu per primo Pietro Toesca a definire questo raggruppamento, poi ulteriormente precisato da Edward Garrison: P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI e XII* cit., p. 78; E.B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting* cit. Più recentemente Enrico Parlato e Serena Romano sottolineano come il gruppo umbro-romano, pur usufruendo di schemi e modelli comuni, conduce a esiti fortemente differenziati tra loro, tali da rendere difficoltosa una classificazione cronologica. L'appartenenza del ciclo galtellinese a questa serie di opere (San Giovanni a Porta Latina a Roma, San Pietro in Valle a Ferentillo, San Nicola a Castro dei Volsci soprattutto) è avanzata in base alla presenza di partiti iconografici simili, di analoghi motivi decorativi, di un simile modo di inquadrare le scene: E. Parlato-S. Romano, *Roma e il Lazio*, Jaca Book, Milano 2001, p. 275. Si veda anche A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli* cit., p. 195.

⁴⁹ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., p. 197; A. Viridis, *Gli affreschi di Galtelli* cit., pp. 193-200; di diversa opinione F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 122 che li data agli anni 1160-1180, sottolineando il comune retroterra con il ciclo di Saccargia.

⁵⁰ M.G. Burrelli-A. Caleca, *Le croci dipinte*, Tacchi, Pisa 1993, p. 89; sulla pittura su tavola del XII secolo A. Monciatti, *Introduzione. La pittura su tavola del secolo XII nella storiografia del Novecento*, in *La pittura su tavola del XII secolo. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della croce di Rosano*, a cura di C. Frosinini-A. Monciatti-G. Wolf, Edifir, Firenze 2012, pp. 9-16.

in profondità e i personaggi più solidi, mentre a Saccargia si avverte una maggiore sinteticità che porta ad avere sfondi architettonici piatti e figure fortemente lineari. Le differenze riscontrabili tra la Croce pisana e i dipinti di Saccargia non devono necessariamente indurre a ipotizzare un'arcaicità delle pitture isolate rispetto all'esemplare toscano, quanto forse la difficoltà di replicare in maniera puntuale e su scala maggiore un modello di riferimento di alta qualità.

È utile evidenziare un ulteriore dato che può, forse, risultare funzionale alla precisazione della cronologia dei dipinti di Saccargia. La *Crocifissione* ad affresco (fig. 6) infatti è declinata secondo l'iconografia del *Christus patiens*, che non viene adottata nella Croce n. 15, dove Cristo è vittorioso sulla morte e in una delle scene laterali è raffigurato nel momento in cui gli viene inferta la ferita al costato⁵¹. Questa tipologia è invece ben evidente nella Croce n. 20 (fig. 7), sempre conservata al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa⁵². Nel manufatto, datato ai primi anni del XIII secolo, il Cristo è presentato già morto con il capo poggiato sulla spalla, il corpo leggermente arcuato, ma non ancora teso nello spasimo della morte come accadrà in esemplari di epoca successiva. Gian Paolo Violi individua in tale rappresentazione l'iconografia del *Christus dormiens*, legato alle celebrazioni liturgiche del sabato di Pasqua e 'fotografato' nella serenità della morte, senza segni di dolore⁵³. Ponendo a confronto il Cristo della Croce n. 20 e quello di Saccargia emergono delle analogie stringenti, a partire dalla posa del corpo, con le gambe leggermente inclinate, il capo dolcemente poggiato su una spalla, la definizione anatomica del ventre resa attraverso un tratto marcato che separa il diaframma dall'addome, diviso da una linea verticale. Il perizoma è realizzato in maniera quasi sovrapponibile, così come il fiotto di sangue che non zampilla dalla ferita al costato ma scorre lungo il busto del Salvatore. È forse possibile individuare anche a Saccargia la proposizione dell'iconografia del Cristo *dormiens*. Occorre precisare che nell'analisi delle scene laterali della Croce n. 20 si coglie il *milieu* culturale dell'artista, che denota importanti assonanze con l'arte bizantina, evidenti anche nella tecnica con cui è stata realizzata la Croce⁵⁴. Non sembrano essere presenti, nei dipinti di Saccargia, modi riconducibili all'arte bizantina del XII secolo; tuttavia l'individuazione di analogie tra la Croce n. 20 e i dipinti sardi potrebbe, ancora una volta, portare a riflettere sulla cronologia delle pitture isolate.

⁵¹ Le croci dipinte diffondono nel corso del XII secolo l'iconografia del *Christus Triumphans*: Cristo cioè è raffigurato come trionfante sulla morte, quindi con occhi aperti e in posizione frontale e con il capo eretto. Tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo questa tipologia viene progressivamente sostituita dal crocifisso *Patiens*, vale a dire con Cristo rappresentato con gli occhi chiusi, il capo reclinato e il corpo arcuato come in uno spasimo di dolore. G. Violi, *Sull'iconografia del Christus patiens*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, a cura di M.G. Burrelli-A. Caleca, *Le croci dipinte* cit., pp. 275-279.

⁵² L. Carletti, *Croce dipinta*, in *Cimabue a Pisa: la pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto* cit., pp. 109-113.

⁵³ G. Violi, *Sull'iconografia del Christus patiens* cit., pp. 275-279.

⁵⁴ L. Carletti, *Croce dipinta* cit., pp. 109-110.

Il quadro dei confronti, che spazia dalla pittura su tavola alla miniatura ai dipinti murali, propone una serie di riferimenti che vanno dalla prima metà del XII secolo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Edili 125-126) alla seconda metà dello stesso (Croce n. 15) o addirittura ai primi anni del XIII secolo (San Pietro di Galtelli, Croce n. 20). L'assenza di fonti documentarie in ciascuno dei casi esaminati, datati solo tramite l'analisi stilistico-formale, pone ancora oggi la questione della cronologia degli affreschi di Saccargia. Sembra tuttavia a chi scrive che il legame con la Toscana, in particolare con Pisa, e in parte anche con Roma e il Lazio, soprattutto con la Croce n. 15 e i dipinti di Galtelli, orientino decisamente per una cronologia bassa, che supera la metà del XII secolo, con preferenza al periodo compreso fra gli anni '60 e la fine del secolo. Non è tuttavia da tralasciare l'ascendenza 'romana' della bibbia di Santa Maria del Fiore, ricondotta all'ambiente gravitante intorno al Duomo di Firenze agli inizi del XII secolo, per la quale sono stati avanzati confronti iconografici con una serie di Bibbie Atlantiche⁵⁵ e con affreschi tra i quali quelli, già citati anche per Galtelli, di San Giovanni a Porta Latina a Roma e di San Pietro in Valle a Ferentillo⁵⁶. Si potrebbe ipotizzare quindi che la componente romana dei dipinti di Saccargia possa essere arrivata nell'isola proprio a seguito della circolazione di codici miniati di tale natura, forse custoditi nella biblioteca dell'abbazia stessa.

Problemi e ipotesi di lavoro

Rispetto all'ampiezza dell'analisi stilistica di cui sono stati oggetto i dipinti di Saccargia è stato scritto relativamente poco sulla committenza che ha condotto alla loro realizzazione⁵⁷. Questa potrebbe identificarsi nella figura dipinta nel registro inferiore (fig. 8) sul lato sinistro del semicilindro absidale⁵⁸. Del riquadro la critica non si è quasi mai occupata, se non in maniera marginale⁵⁹.

Costantino I de Lacon, in veste di donatore ai camaldolesi, potrebbe essere individuato come il promotore della realizzazione dei dipinti oltre che della chiesa⁶⁰.

⁵⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 12958; ivi, Barb. lat. 587; ivi, Vat. lat. 10405.

⁵⁶ *Le Bibbie Atlantiche* cit., p. 278.

⁵⁷ Per committente si intende colui che promuove l'esecuzione dell'opera d'arte e si distingue dal donatore, che la finanzia. Non sempre è agevole distinguere tra le due figure e arrivare a una identificazione, così come risulta difficile individuare tipologie iconografiche vincolanti, almeno fino al XIII secolo. Spesso il committente di un edificio è presentato in piedi e reca tra le mani il modellino dell'architettura stessa, mentre il donatore è in ginocchio, in preghiera. Non sembra esservi tuttavia modo di sistematizzare questa tipologia di rappresentazione, al di là dei singoli casi specifici. Per un quadro d'insieme sulla tematica si veda B. Brenk, *Committenza*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V (1994), pp. 203-218 con specifiche indicazioni bibliografiche. Cfr. sotto alla nota 72.

⁵⁸ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., pp. 188-191 S. Sedda, *Per una rilettura degli affreschi della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 189-211; R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Ilisso, Nuoro 1990, p. 32; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos* cit., p. 40.

⁵⁹ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., p. 190; F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 45.

⁶⁰ L'atto di consacrazione della Santissima Trinità di Saccargia, noto da una leggenda di fondazione (*cundaghe*) del XVI secolo, riporta informazioni preziose per la ricostruzione del contesto storico in cui

L'impianto del monumento in forme romaniche entro i primi anni del XII secolo è attestato dal documento di conferma (1112) della donazione ai monaci camaldolesi da parte dei sovrani di Torres⁶¹, oltre che dall'analisi formale⁶². Sembra tuttavia difficile attribuire alla munificenza del sovrano e della consorte Marcusa de Gunale anche i dipinti. Si è già sottolineato come la datazione delle pitture sia tutt'oggi suscettibile di variazioni e oggetto di posizioni critiche differenti. Tuttavia l'opinione di chi scrive è che, in considerazione dei confronti già proposti e delle riflessioni esposte, questi non possano datarsi anteriormente agli anni '60 del XII secolo⁶³.

Può essere d'aiuto dunque formulare alcune riflessioni sul personaggio rappresentato in ginocchio davanti a san Benedetto al fine di avanzare alcune ipotesi sulla sua identità.

Su un fondo scuro, contornato da una cornice scalettata bianca e rossa, si trova un'architettura costituita, al netto della lacuna che deturpa la pellicola pittorica, da un sostegno di colore rosso che regge una copertura fatta di tegole a squame di colore giallo. In continuità con il sostegno, scendendo verso il basso, si trova una sagoma di forma rettangolare sui toni del verde scuro, quasi a simulare un seggio estremamente schematico. Su quest'ultima si colloca la figura ancora completamente integra di un monaco barbuto, abbigliato con una veste lunga fino ai piedi di colore ocragiallo al di sopra della quale è una sopravveste con cappuccio di colore marrone. Il personaggio, aureolato, nella mano sinistra ha un libro chiuso mentre la destra è levata in atto di benedire una seconda figura. Nel personaggio stante sembra agevole potersi individuare san Benedetto con il libro della Regola in mano⁶⁴. La seconda figura, mutilata severamente dalla lacuna, consta oggi del solo volto, di una

avvenne l'edificazione della chiesa, ma presenta molti aspetti di leggenda, da prendere con cautela. Secondo la fonte il complesso di Saccargia sarebbe stato eretto per volontà di Costantino I, sovrano di Torres tra il 1082 e il 1113, e di sua moglie Marcusa de Gunale, per adempiere a un voto. In base alla tradizione i due sovrani, non riuscendo a concepire un erede sano, si sarebbero recati in pellegrinaggio presso la chiesa di Torres intitolata ai martiri Gavino, Proto e Gianuario. Durante il viaggio, in una sosta presso la zona di Saccargia, i coniugi avrebbero avuto in una visione la promessa di una grazia nel caso avessero fatto erigere, proprio in quel luogo, una chiesa dedicata alla Santissima Trinità e un monastero. Sulla fondazione si veda M.G. Sanna, *La presenza camaldolese in Sardegna*, in *I 900 anni cit.*, (nota 1), pp. 33-47; sul Condaghe e altre leggende legate a Saccargia si vedano A. Soddu, *Il cinquecentesco condaghe della SS. Trinità di Saccargia*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia cit.*, pp. 209-241; G. Strinna, *Ierofanie. Saccargia e la topica delle leggende di fondazione delle chiese sarde*, ivi, pp. 247-277.

⁶¹ Diversamente dalla cessione della chiesa di San Nicola di Trullas (cfr. sopra alla nota 4), nel caso di Saccargia non è pervenuto il documento di donazione, ma solo la conferma di tale atto, sottoscritta dal vescovo Azzo e datata al 1112. *Il Regesto di Camaldoli*, a cura di L. Schiapparelli-F. Baldasseroni, ed. E. Lasinio, Roma 1909, p. 52; G. Zanetti, *I Camaldolesi in Sardegna*, Fossataro, Cagliari 1974; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze cit.*, pp. 67-68.

⁶² R. Coroneo, *Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300 cit.*, p. 138; R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica cit.*, p. 182; F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia cit.*, p. 16; Ead., *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia cit.*, pp. 109-126. Si veda anche nota 7.

⁶³ Si veda sopra al paragrafo precedente.

⁶⁴ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica cit.*, p. 190; F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia cit.*, p. 45; N. Usai, *Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos cit.*, p. 40.

minima porzione del busto e di entrambe le mani. Questo personaggio è di dimensioni nettamente inferiori rispetto al primo; si presenta con una lunga barba a punta, le mani levate verso la figura che ha di fronte, e con un copricapo e una veste di colore bianco. Dall'analisi autoptica di questa parte del ciclo pittorico appare abbastanza chiaro come il secondo individuo sia inginocchiato davanti al primo. Il precario stato di conservazione di questa porzione di dipinto ha pregiudicato fino ad ora l'identificazione della figura rappresentata⁶⁵.

Le vicende⁶⁶ che hanno portato all'edificazione della chiesa e del monastero potrebbero indurre a pensare che sia un sovrano ad aver voluto rappresentare se stesso all'interno di un edificio tanto importante⁶⁷. L'osservazione più attenta dell'abbigliamento della figura inginocchiata, pur frammentaria, può aiutare a confermare o confutare questa ipotesi. Il personaggio ha una veste bianca; le maniche sono lunghe e arrivano a coprire completamente i polsi. La parte superiore dell'abito sembra prolungarsi in un cappuccio che copre la testa della figura. Quest'ultima, posta a confronto con altre raffigurazioni del ciclo pittorico, sembra anche denotare un'età più avanzata, per il modo di rendere il volto segnato da profonde rughe di espressione, assenti ad esempio nella grande figura aureolata che gli è accanto o nel Cristo dell'Ultima Cena. Dunque siamo in presenza di una figura forse in età avanzata priva, per ciò che è possibile vedere, di qualunque attributo regale indicativo della possibile identificazione con un sovrano. I sovrani, in qualità di donatori o committenti⁶⁸, sono rappresentati sia in piedi sia in ginocchio, preferibilmente con gli attributi del potere. Così Guglielmo II Altavilla si fa ritrarre mentre dona il modello del Duomo di Monreale (*post* 1174) alla Madonna, abbigliato con corona gemmata e *loros*, attributo di regalità dell'imperatore bizantino al quale concettualmente i regnanti siciliani si ispirano⁶⁹. Così, nella galleria sud di Santa Sofia a Istanbul, Costantino IX Monomaco e la moglie Zoe prima (1042), Giovanni II Comneno e Irene poi (1118-1122), si fanno ritrarre coronati e riccamente abbigliati con in mano i simboli della loro munificenza nei confronti della chiesa⁷⁰. L'assenza della corona nel personaggio del ciclo di Saccargia può costituire un indizio, così come la sua

⁶⁵ Parte della critica ha voluto individuarvi san Romualdo in ginocchio davanti a san Benedetto. F. Poli, *L'abbazia della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 45.

⁶⁶ Cfr. sopra alla nota 60. G. Zanetti, *I Camaldolesi in Sardegna* cit.; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., pp. 9-223; A. Soddu-S. De Santis, *Signorie monastiche nella Sardegna medievale: il priorato camaldolese di S. Nicola di Trullas*, «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Sassari», 1 (2009), pp. 353-360.

⁶⁷ È da notare come il sito di Saccargia sia anche molto vicino ad Ardara dove è stata individuata, sia per via documentaria sia in seguito a scavi archeologici, una delle sedi del potere nel giudicato di Torres. Il *palatium*, oggi visibile solo nelle sue fondazioni, sorgeva nei pressi della chiesa di Santa Maria del Regno, cappella palatina. Si veda: N. Usai, *Signori e chiese. Potere civile e architettura religiosa nella Sardegna giudiciale (XI-XIV secolo)*, AV, Cagliari 2011, pp. 27-32; F. Campus-L. Biccione, *Il palazzo/castello di Ardara tra fonti scritte e primi dati archeologici*, in *Settecento Millecento. Storia, archeologia e arte nei "secoli bui" del Medioevo* cit., pp. 473-498.

⁶⁸ Cfr. *supra* nota 57.

⁶⁹ E. Concina, *Le arti di Bisanzio*, Mondadori Bruno, Milano 2002, pp. 262-266.

postura, in ginocchio e non in piedi, e la posizione delle mani, che sembrano giunte in atto di preghiera. La foggia del copricapo e il colore della veste, bianco, sembrerebbero invece orientare verso una figura religiosa, correlata in qualche modo all'abbazia. L'abito bianco è proprio dei monaci camaldolesi; questi hanno, tra le altre cose, anche l'obbligo di portare la barba lunga. Potrebbe quindi essere, ad avviso di chi scrive, un monaco ad essere raffigurato, con l'abito bianco camaldolese, ai piedi di san Benedetto⁷¹.

Di frequente nell'Altomedioevo e Medioevo abati, vescovi o pontefici si facevano ritrarre all'interno di monumenti di cui erano committenti⁷². Dal vescovo Ecclesio nel catino absidale di San Vitale a Ravenna (522-532)⁷³ ad Angilberto II (824-859)⁷⁴ in due delle formelle dell'Altare d'oro a Sant'Ambrogio a Milano, la raffigurazione del vescovo spesso ritratto, in piedi o in ginocchio, con il modellino dell'edificio in mano si ripete in contesti geografici e cronologici differenti senza soluzione di continuità. Nella Basilica di Parenzo (VI secolo) il vescovo Eufrazio è raffigurato in piedi mentre offre alla Vergine con Bambino il modellino della chiesa. Tre secoli dopo il vescovo di Roma, papa Pasquale I (817-824), è ritratto nel mosaico absidale di Santa Maria in Domnica, a Roma, mentre inginocchiato tiene un piede alla Madonna, che a sua volta lo indica.

⁷⁰ L'edificio, con i suoi molteplici aspetti, è oggetto di una vastissima bibliografia. Per gli aspetti relativi alle differenti rappresentazioni del *basileus* con tutte le implicazioni teologiche e politiche si veda almeno F. de' Maffei, *Bisanzio e l'ideologia delle immagini*, a cura di C. Barsanti-A. Guiglia-A. Iacobini-A. Paribeni-M. della Valle, Liguori Editore, Napoli 2011, pp. 55-84. La figura del committente nell'area bizantina presenta aspetti differenti, per alcuni versi, rispetto alle dinamiche in atto in occidente. Per un quadro di insieme A. Cutler-J.M. Spieser, *Byzance médiévale: 700-1204*, Gallimar, Paris 1996.

⁷¹ *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, dir. da G. Pelliccia-G. Rocca, Ed. Paoline, Milano 1974, pp. 1718-1719.

⁷² B. Brenk, *Committenza*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale* cit., pp. 203-218. Studi più specifici sui diversi aspetti sono in *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1991), Spoleto 1992 e nel più recente *Medioevo: i committenti*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010), a cura di A.C. Quintavalle, Arturo Carlo, Milano 2011. Tra gli studi dedicati a distinte aree geografiche o aspetti si ricordano, tra gli altri, J. Gardner, *Giotto e i francescani. Tre paradigmi di committenza*, Viella, Roma 2015; V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo: committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri*, Liguori, Napoli 2000; C. Tosco, *Architetti e committenti nel romanico lombardo*, Viella, Roma 1997; C. Tosco, *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo*, Einaudi, Torino 2003, pp. 20-26; C. Tosco, *La committenza vescovile nell'XI secolo nel romanico lombardo*, in *Bischöfliches Bauen im 11. Jahrhundert, Mittelalter Studien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters-Paderborn*, a cura di J. Jarnut-A. Köb-M. Wemhoff, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, pp. 25-54; C. Tosco, *Architettura e committenza nell'età di Leone IX*, in *La Reliquia del Sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX*, a cura di G.M. Cantarella-A. Calzona, Fondazione Centro Studi Leon Battista Alberti, Mantova 2012.

⁷³ T.S. Brown, *Ecclesio, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 42 (1993), [http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ecclesio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ecclesio_(Dizionario-Biografico)/); E. Cirelli, *Ravenna. Archeologia di una città*, All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2008, pp. 100-101.

⁷⁴ S. Bandera, *L'altare di Sant'Ambrogio: indagine storico-artistica*, in *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*, a cura di C. Capponi, Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1996, pp. 73-111; M. Delle Rose, *Angilberto II*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I (1991), Roma, pp. 650-652.

Riportando l'attenzione sul caso di Saccargia potrebbe costituire un valido modello di riferimento, non certo per analogie stilistico-formali quanto concettuali, il ciclo pittorico voluto dall'abate di Montecassino Desiderio alla fine dell'XI secolo (1072-1087) per la chiesa di San Michele Arcangelo a Sant'Angelo in Formis (fig. 9)⁷⁵. Qui egli si fa rappresentare, ancora vivente e per questo contraddistinto dal nimbo quadrato, alla sinistra del semicilindro absidale con in mano il modellino della chiesa in atto di offerta al Cristo in trono. Nella parte opposta dell'abside, sul lato destro, è raffigurato proprio san Benedetto. Simili considerazioni possono essere fatte anche per esemplari miniati, come il lezionario Vat. Lat. 1202, oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, dove lo stesso abate Desiderio è raffigurato davanti a san Benedetto in atto di offrirgli un codice, con ai piedi una serie di volumi fatti eseguire dallo *scriptorium* del monastero di Montecassino (fig. 10)⁷⁶. Di alcuni decenni precedente è la miniatura, tratta dai *Moralium libri* (Casin. 73), che raffigura l'abate di Montecassino Teobaldo (1022-1035) che offre il libro dei *Moralia* a san Benedetto. Anche in questo caso san Benedetto è seduto su un seggio e l'abate si presenta senza nimbo⁷⁷. In territorio non peninsulare altra figura di abate-committente è quella di Guglielmo da Volpiano (962-1031)⁷⁸ che emerge dalle fonti come promotore della ricostruzione di numerose chiese oltre che direttore, in prima persona, dei lavori nella chiesa di Saint Benigne a Digione⁷⁹.

Tornando alla pittura monumentale e avvicinandoci cronologicamente al ciclo pittorico isolano può essere interessante confrontare il riquadro di Saccargia con una scena del ciclo pittorico della chiesa inferiore del Sacro Speco a Subiaco (fig. 11)⁸⁰.

⁷⁵ Figura centrale della seconda metà dell'XI secolo Desiderio, abate di Montecassino tra il 1058 e il 1086, fu poi eletto papa con il nome di Vittore III. Si vedano B. Brenk, *Benedetto e Montecassino*, in *Benedetto: l'eredità artistica*, a cura di R. Cassanelli-E. López-Tello García, Jaca Book, Milano 2007, pp. 39-46; *Letà dell'abate Desiderio, II, La decorazione libraria*, Atti della Tavola rotonda (Montecassino, 1987), a cura di G. Cavallo, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino 1989; H.E.J. Cowdrey, *The Age of Abbot Desiderius. Montecassino, the Papacy and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries*, Oxford University Press academic monograph reprints, Oxford 1983; Id., *L'abate Desiderio e lo splendore di Montecassino. Riforma della Chiesa e politica nell'XI secolo*, Jaca Book, Milano 1986; F. de' Maffei, *La dicotomia tra le scene del Nuovo e dell'Antico Testamento e l'originario ceppo bizantino*, «Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte» Ser. 28 (1977) pp. 26-57, 195-235; M. D'Onofrio-V. Pace, *La Campania*, Jaca Book, Milano 1997; H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, Jaca Book, Milano 2001.

⁷⁶ *Letà dell'Abate Desiderio. I Manoscritti cassinesi del secolo XI*, Catalogo della mostra (Montecassino 1989), a cura di S. Adacher-G. Orofino, Pubblicazioni Cassinesi, Montecassino 1989; *Letà dell'abate Desiderio* cit.; *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino. III. Tra Teobaldo e Desiderio*, a cura di G. Orofino, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2006; M. Maniaci-G. Orofino, *Montecassino, Bibbia, Riforma*, in *La Reliquia del Sangue di Cristo. Mantova, l'Italia e l'Europa al tempo di Leone IX* cit., con bibliografia precedente; G. Orofino, *Miniatura a Montecassino. Letà desideriana (ebook interattivo)*, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2013.

⁷⁷ G. Orofino, *I codici decorati dell'Archivio di Montecassino. II, 1-2. I codici pretebaldiani e teobaldiani*, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1996, p. 7.

⁷⁸ F. Pessotto, *La persona e l'opera di Guglielmo da Volpiano*, «Quaderni medievali», 57 (2004), pp. 189-193.

⁷⁹ C. Tosco, *Il castello, la casa, la chiesa* cit., p. 24.

⁸⁰ A. Tomei, *Subiaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI (2000), pp. 30-33; E. Parlato-S. Romano, *Roma e il Lazio* cit., pp. 233-239.

Qui è visibile la bolla pontificia datata 4 luglio 1202, con la quale il papa Innocenzo III concede una serie di privilegi ai monaci. Il documento è sorretto da un lato dal Pontefice stesso, dall'altro da san Benedetto che ha davanti a sé la figura dell'abate Romano in ginocchio. Sia il Papa che l'abate hanno il nimbo quadrato che li indica come viventi, dato che consente di collocare i dipinti tra il 1202 (anno della bolla papale) e il 1216 (in cui muoiono entrambi). Questo riquadro, danneggiato da una pesante martellinatura, potrebbe costituire un interessante raffronto anche formale oltre che tipologico, per la simile resa dei volti, con il naso reso con un tratto marcato unito alle sopracciglia, le pieghe delle vesti rigide, l'apparente difficoltà di Benedetto a star seduto sul suo seggio, dal quale pare scivolare.

Sembra dunque possibile che la figura inginocchiata ai piedi di san Benedetto sia un abate di Saccargia, forse proprio quello responsabile della realizzazione del ciclo pittorico e dell'ampliamento della chiesa nella seconda metà del XII secolo.

A tal proposito induce a riflettere anche lo *status* di cui gode il complesso monastico di Saccargia e soprattutto il suo abate. Questi infatti può giudicare «i sudditi del monastero, di qualsiasi condizione»⁸¹ grazie alla concessione elargita dall'arcivescovo Azzo nel 1112⁸². È dunque l'abate la figura più importante, che scavalca anche quella dell'arcivescovo che non ha giurisdizione né autorità nel complesso monastico⁸³. Un ulteriore dato sul quale riflettere potrebbe essere l'ipotesi, recentemente avanzata, che l'abbazia di Saccargia costituisse una tappa nel pellegrinaggio che conduceva al centro martiriale di *Turris*⁸⁴. Questa supremazia e autorità potrebbe essere stata esplicitata mediante la raffigurazione dell'abate stesso di Saccargia nel ciclo pittorico realizzato per abbellire la chiesa al termine del suo ampliamento, a maggior ragione in virtù del suo ruolo di accoglienza dei pellegrini nel cammino verso *Turris*.

Nel caso di Saccargia mancano attestazioni nei documenti che perpetuino la memoria di un abate per il periodo di riferimento⁸⁵, così come nella fonte iconografica è assente qualunque traccia di nimbo, sia circolare che quadrato, nella figura inginocchiata davanti a Benedetto⁸⁶. Non è possibile dunque determinare se quello raffigurato davanti a Benedetto fosse un personaggio vivente come nel caso di Desi-

⁸¹ A. Soddu-S. De Santis, *Signorie monastiche nella Sardegna medievale* cit., p. 359.

⁸² *Il Regesto di Camaldoli* cit., p. 52; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., pp. 67-68.

⁸³ R. Turtas, *La Chiesa sarda all'epoca dell'arrivo dei Camaldolesi*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 26-30.

⁸⁴ F. Campus, *Saccargia: una tappa nel pellegrinaggio medievale?* cit., pp. 147-169.

⁸⁵ In un documento del 19 novembre 1154 papa Anastasio II concede a Gregorio, abate del monastero di Saccargia, ampi privilegi giurisdizionali, finanziari e liturgici, elencando le chiese dipendenti dallo stesso monastero. In anni di poco successivi potrebbero essere stati realizzati i dipinti di Saccargia. *Il Regesto di Camaldoli* cit., p. 1111; G. Zanetti, *I Camaldolesi in Sardegna* cit., p. XVII; V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., p. 111.

⁸⁶ A riguardo è utile sottolineare come non sia nota la consistenza dei restauri eseguiti su quest'area degli affreschi. Non è dunque possibile determinare se e come vi sia stata una manomissione di questo riquadro. F. Poli, *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 112-117.

derio a Sant'Angelo in Formis o di Romano a Subiaco. Non vi è traccia di modello dell'edificio nelle mani dell'uomo vestito di bianco, che sembra invece ritratto in atto di preghiera o offerta.

Ipotizzando che sia un abate nel ciclo pittorico di Saccargia potrebbero acquistare nuova luce anche le scelte iconografiche compiute, frutto di precise valutazioni teologiche e dottrinali volute dal committente-*concepteur*⁸⁷. È certo che l'ideazione del ciclo pittorico presuppone una personalità competente e adeguata. Come sottolineato da Renata Serra «occorrerebbe riflettere sulla mentalità della committenza, sul fondamento teologico che ha portato a privilegiare determinate scene a scapito di altre»⁸⁸. È quindi ipotizzabile che la composizione del ciclo pittorico stesso sia stata progettata da una figura erudita, forse proprio quell'abate che godeva di così ampia considerazione anche presso i giudici. Proprio l'abate di Saccargia è citato in un documento del 1177, insieme al giudice Barisone II⁸⁹ e all'arcivescovo di Torres, come protagonista della cessione da parte del sovrano della propria *domo e curia* di Bosove, presso Sassari, all'Ospedale di San Leonardo di Stagno di Pisa⁹⁰. Dal documento sembra emergere il ruolo dell'abate di Saccargia, posto in quella circostanza sullo stesso piano del presule turritano nella gestione della donazione.

È possibile a questo punto ipotizzare, anche sulla base dell'analisi stilistico-formale, che i dipinti siano stati eseguiti sotto il governo di Barisone II⁹¹. In quegli anni sono anche documentati alcuni vescovi e arcivescovi provenienti da ordini monastici, a partire dai presuli Attone (post 1139-1146), camaldolese⁹², Pietro *manacu* (1153-1170)⁹³ e Alberto (1170-1178), cassinese⁹⁴. Sempre appartenenti all'ordine camaldolese sono anche il vescovo della diocesi suffraganea di Castra, Attone, tra il 1162 e il 1176⁹⁵ e forse quello di Ottana, Zaccaria, tra il 1160 e il 1170⁹⁶. È noto che la giurisdizione vescovile era limitata a Saccargia, come emerge dal privilegio apostolico emanato da papa Pasquale II nel 1113; altresì i monaci potevano

⁸⁷ B. Brenk, *Committenza* cit., p. 203; C. Tosco, *Il castello, la casa, la chiesa* cit., p. 21.

⁸⁸ R. Coroneo-R. Serra, *Sardegna Preromanica e Romanica* cit., p. 191.

⁸⁹ La prima citazione di Barisone II come giudice è del 1147 (*Codex Diplomaticus Sardiniae*, a cura di P. Tola, Carlo Delfino editore, Sassari 1984, I, sec. XII, doc. LVI di seguito CDS), l'ultima del 1186 (CDS, I, sec. XII, doc. CXIX). V. Schirru, *Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze* cit., p. 107.

⁹⁰ CDS, I, sec. XII, doc. CVIII (1178, maggio 28); A. Soddu-S. De Santis, *Signorie monastiche nella Sardegna medievale* cit., p. 359.

⁹¹ Della stessa opinione anche F. Poli, *Il complesso monastico della SS. Trinità di Saccargia* cit., p. 110. Cfr. sopra alla nota 89.

⁹² M. Vidili, *La cronotassi documentata degli arcivescovi di Torres dal 1065 al 1298*, «Bollettino di Studi Sardi», I (2008), p. 91; M. Vidili, *I vescovi della provincia ecclesiastica di Torres e gli ordini monastici (1060-1216)*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 69-83.

⁹³ La sua provenienza da un ordine regolare è ipotizzabile a partire dal nome stesso. M. Vidili, *La cronotassi documentata degli arcivescovi di Torres* cit., p. 92; Id., *I vescovi della provincia ecclesiastica di Torres* cit., p. 78.

⁹⁴ M. Vidili, *La cronotassi documentata degli arcivescovi di Torres* cit., p. 93.

⁹⁵ M. Vidili, *I vescovi della provincia ecclesiastica di Torres* cit., p. 82.

⁹⁶ *Ibidem*.

scegliere un vescovo di loro gradimento, rifiutando l'ordinario della diocesi di Ploaghe, per ricevere consacrazioni e ordinazioni⁹⁷. In questo quadro di legami è possibile che la compresenza di abate e vescovo dello stesso ordine possa aver forse favorito la realizzazione del ciclo pittorico, in un momento in cui l'abbazia di Saccargia godeva di una favorevole situazione economica. Nell'ottica di valorizzazione del sito voluta dalla committenza nella seconda metà del XII secolo, responsabile degli ampliamenti e probabilmente del ciclo pittorico, sarebbe da rivalutare anche l'arrivo, nel centro monastico, di una serie di elementi scultorei datati alla seconda metà del XII secolo sulla base dell'analisi formale, e ascritti all'ambito dello scultore e architetto Guglielmo, da utilizzare in uno dei due chiostri del monastero⁹⁸.

Si potrebbe leggere, nella dinamica costruttiva volta all'ampliamento dell'originaria fabbrica camaldolese, la volontà da parte dei monaci di riaffermare il loro ruolo nel territorio, dando maggior risalto e forse maggior visibilità alle chiese dei loro insediamenti. In questo senso potrebbe aver giocato un ruolo non secondario il progressivo arricchirsi della fondazione camaldolese, che nel caso della Santissima Trinità di Saccargia potrebbe aver portato alla decisione di ampliare la chiesa nella seconda metà del XII secolo dotandola di un ciclo pittorico che la decorasse e di adeguato corredo scultoreo per le sue pertinenze.

Nicoletta Usai

Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio

Università degli Studi di Cagliari

Via Is Mirrionis, 1 - 09123 Cagliari

E-mail: nusai@unica.it

SUMMARY

The frescoes of the abbey of SS. Trinità di Saccargia are one of the most known example of medieval painting in Sardinia. The present paper will analyse the paintings and their characteristics in order to sum up more accurately the relationship between architecture and painting, with particular attention to apse painting chronology.

Keywords: *Sardinia, medieval painting, abbey of SS. Trinità di Saccargia.*

⁹⁷ Ivi, p. 79.

⁹⁸ S. Mele, *La scultura nell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia*, in *I 900 anni della basilica della SS. Trinità di Saccargia* cit., pp. 127-146.



Fig. 1. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, facciata (foto N. Usai).



Fig. 2. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, interno (foto N. Usai).



Fig. 3. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, abside, ciclo pittorico (foto N. Usai).



Fig. 5. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, abside, *Ultima Cena* (foto N. Usai).



Fig. 6. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, abside, *Crocifissione* (<http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Sardegna/Saccargia.html>).

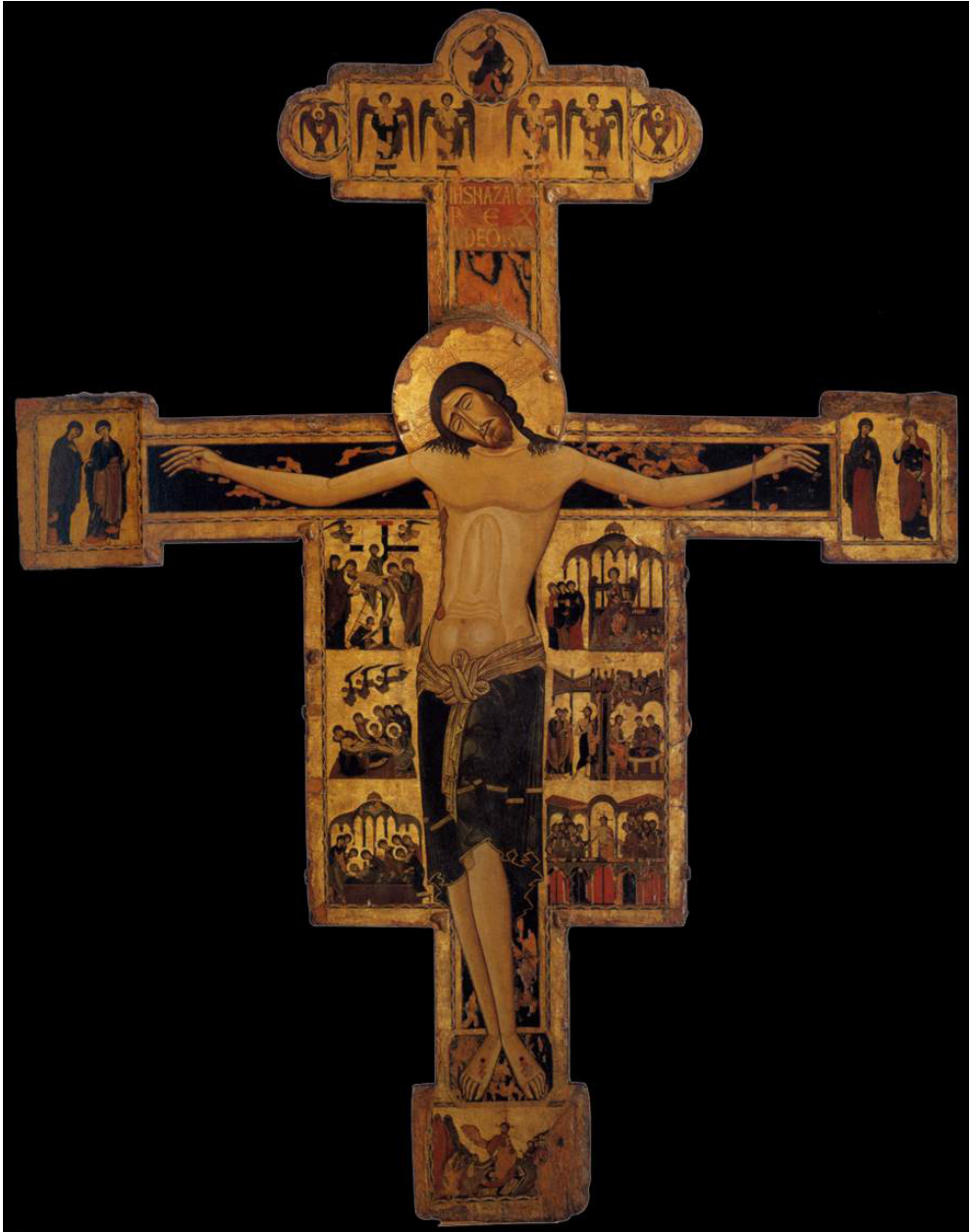


Fig. 7. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Croce dipinta
(https://it.wikipedia.org/wiki/Crocifisso_n._20).



Fig. 8. Codongianos, Santissima Trinità di Saccargia, abside, *figura inginocchiata davanti a san Benedetto* (foto N. Usai).



Fig. 9. Sant'Angelo in Formis (Capua), San Michele Arcangelo, abside, *abate Desiderio* (<http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Campania/SantAngeloInFormis.html>).



Fig. 10. Roma, Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 1202, *san Benedetto e Desiderio di Montecassino*, f. 2r. (<https://studiamedievalis.wordpress.com/2013/12/30/crisi-delleducazione-classica-e-umanesimo-anglo-sassone/>).



Fig. 11. Subiaco, Sacro Speco, Chiesa inferiore, san Benedetto, l'abate Romano e Innocenzo III presentano la bolla papale (http://www.culturaitalia.it/opencms/it/temi/viewItem.jsp?language=it&id=oai%3Aculturaitalia.it%30museiditalia-work_41592).