

Corpora delle antichità della Sardegna

# LA SARDEGNA MEDIEVALE MODERNA CONTEMPORANEA

Storia e materiali

A cura di  
Rossana Martorelli  
Rita Ladogana  
Alessandra Pasolini  
Simona Campus  
Mauro Salis



REGIONE AUTONOMA  
DE SARDEGNA  
REGIONE AUTONOMA  
DELLA SARDEGNA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI  
Dipartimento di Lettere,  
Lingue e Beni culturali



MINISTERO  
DELLA  
CULTURA





REGIONE AUTÒNOMA DE SARDIGNA  
REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA

Università degli Studi di Cagliari Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali  
Pubblicazione realizzata con il contributo della

**Regione Autonoma della Sardegna**

Assessorato della Pubblica Istruzione, Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport  
Direzione Generale dei Beni Culturali, Informazione, Spettacolo e Sport

© - Regione Autonoma della Sardegna - 2021  
ISBN 978-88-9361-218-0

Coordinamento editoriale *Lavinia Foddai*  
Progetto grafico copertine *Alfredo Scrivani*  
Impaginazione *Stefania Marras, Giovanna Bucalossi*  
Fotoritocco *Giovanna Bucalossi, Franco Baralla*

Adattamento editoriale schede di catalogo per il settore medievale e per il settore moderno *Nicoletta Usai, Mauro Salis*  
Adattamento editoriale schede di catalogo per il settore contemporaneo *Simona Campus, Rita Ladogana con Martina D'Asaro, Antonio Giorri*  
Editing schede di catalogo e bibliografia per il settore contemporaneo *Michela Buttu, Martina D'Asaro, Antonio Giorri*

Simona Campus desidera ringraziare la dott.ssa Silvia Ledda per il prezioso confronto in materia catalografica.

#### *Referenze grafiche e fotografiche*

La documentazione iconografica pubblicata nel volume è opera dei fotografi Marcello Canu, Valentino Cominotti, Pierluigi Dessi, Nelida Beatriz Dietzel, alcune immagini sono tratte dagli archivi degli autori, altre provengono da:

*Archivio fotografico Carlo Delfino editore*: figure a pp. 78, 82 (in alto), 88, 90, 91 (a destra), 92-96, 103, 105 (a destra), 112 (a sinistra), 113-116, 167.

*Archivio fotografico Ilisso*: figure a pp. 116-117, 158-159, 160 (a destra).

*Courtesy* © *Archivio Maria Lai, Siae* 2020: per tutte le opere di Maria Lai.

*M. Cadina*: figure a pp. 122, 124 (in basso), 125 (in alto), 126 (in alto), 128, 130 (Santa Teresa Gallura nelle quattro in basso), 132 (in alto).

*A. Candido*: figura a p. 171.

*R. Cav.*: figura a p. 127.

*C. Cherchè*: figura a p. 162.

*N. Danieli*: figura a p. 99.

*G. Dettori*: figure a pp. 166, 168 (in basso a sinistra).

*S. Ferrando*: figure a pp. 125 (in basso a sinistra e quattro in basso), 126 (in basso), 129, 130 (quattro in alto e Nurri e Bulzi nelle quattro in basso), 132 (in basso), 134.

*Da Gallistru, 2000 (in bibliografia)*, p. 125: figura a p. 118 (a sinistra).

© *Attila Kleb*: per le foto delle opere di Sciola a pp. 162, 168 (in alto), 169 (in alto), 170.

*S. Mais*: figura a p. 124 (in basso).

*G. Mocar*: figure a pp. 39 (a destra), 40 (in basso), 42 (in basso).

*Da Montaldo, 2001 (in bibliografia)*: figure a pp. 152, 154-155.

*D. Panedda*: figura a p. 42 (in alto).

*G. Pintori*: figura a p. 112 (a destra).

*F. Piras*: figure a pp. 91 (a sinistra), 111.

*M. Porcu Gaias*: figura a p. 40 (in alto).

*Da Scano, 1991 (in bibliografia)*: figura a p. 107.

*R. Serra*: figure a pp. 51 (in basso), 52-54.

*Da Serra, 1990 (in bibliografia)*, pp. 256-279: figura a p. 98.

*F. Tola*: figure a pp. 101-102, 104 (a destra), 105 (a sinistra).

*N. Vadilonga*: figure a pp. 123 (in alto), 130 (Ittiri nelle quattro in basso).

[http://www.giommas2000.it/Chiese%20sarde/Sar%20Pietro%20Bosa/slides/DSC\\_0029.JPG](http://www.giommas2000.it/Chiese%20sarde/Sar%20Pietro%20Bosa/slides/DSC_0029.JPG) [02-10-2020]: figura a p. 51 (in alto).

<https://www.marcalmo.org/2017/06/01/la-cattedrale-di-oristano-storia-e-architettura-di-uno-dei-simboli-della-citta/> [02-10-2010]: figura a p. 55.

<https://www.monasterosantachiaraoristano.it/monumenti-aperti/169-mensole-lignee.html>: figura a p. 82 (in basso).

<https://www.psmuseum.it/>: figura a p. 169 (in basso).

Corpora delle antichità della Sardegna

# LA SARDEGNA MEDIEVALE MODERNA CONTEMPORANEA

Storia e materiali

A cura di  
Rossana Martorelli  
Rita Ladogana  
Alessandra Pasolini  
Simona Campus  
Mauro Salis



REGIONE AUTONOMA  
DE SARDIGNA  
REGIONE AUTONOMA  
DELLA SARDEGNA



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI  
Dipartimento di Lettere,  
Lingue e Beni culturali



**D** Carlo Delfino  
editore

## **Autori**

*Claudio Nonne*  
Comune di Cagliari

*Bianca Fadda*  
Università di Cagliari

*Cecilia Tasca*  
Università di Cagliari

*Andrea Pala*  
Università di Cagliari

*Alessandra Pasolini*  
Università di Cagliari

*Mauro Salis*  
Università di Cagliari

*Marco Cadinu*  
Università di Cagliari

*Simona Campus*  
Università di Cagliari

*Rita Ladogana*  
Università di Cagliari

*Giulia Pilloni*  
Fondazione Sciola

## **Per il catalogo**

### **Epoca medievale**

*Coordinatore: Damiano Anedda*  
*Catalogatori: Nicoletta Usai; Alberto Virdis*

### **Epoca moderna**

*Coordinatore: Mauro Salis*  
*Catalogatrici: Barbara Cadeddu; Roberta Sonedda*

### **Epoca contemporanea**

*Coordinatrice: Simona Campus*  
*Catalogatori: Giulia Aromando; Giorgia Atzeni; Efsio Carbone; Tiziana Ciocca; Micaela Deiana; Silvia Ledda; Marzia Marino; Francesca Piano; Cristina Pittau; Ivana Salis; Fabrizio Tola; Francesca Taveri; Federica Usai*

## La scultura in pietra e in legno nel medioevo sardo (secoli XI-XIV)

Andrea Pala

Nella scultura di un manufatto il primo problema che si poneva l'artista medievale era quello del materiale. L'uso della pietra era molto diffuso tra l'XI e il XIV secolo, anche il legno veniva adottato con altrettanta frequenza. Per comprendere a fondo le dinamiche storico-artistiche sarebbe bene suddividere queste due categorie sulla base delle diverse tipologie lapidee o dell'essenza lignea utilizzate, la scelta delle quali dipendeva da fattori diversi. L'adozione di un materiale anziché di un altro poteva essere dettata dalla committenza, laica o ecclesiastica, anche se le ragioni economiche spesso prevalevano sulle altre. La disponibilità *in loco* garantiva, infatti, un risparmio pecuniario che si traduceva anche in riduzione dei tempi di approvvigionamento, quindi di lavorazione e messa in opera o allocazione, nel caso di una statua a tutto tondo.

Nella vastissima gamma di materiali litici ve ne sono alcuni difficili da lavorare o addirittura inadatti per la realizzazione di un'opera scultorea, come ad esempio i graniti. Questi ultimi presentano, infatti, una struttura molto granulosa che impedisce di realizzare angoli vivi o incisioni nette.

Un discorso analogo si può fare per gli scultori del legno che tendevano a utilizzare piante ad alto fusto ma raramente conifere, poiché le essenze lignee di queste varietà arboree contengono delle resine che possono compromettere la lavorazione finale dell'opera: dopo l'abbattimento, la stagionatura e l'intaglio del legno, il manufatto ottenuto veniva in genere incamottato con garze o tessuti – raramente si usava la pergamena –, coperto da una sottile mestica di gesso e dipinto nella sua fase definitiva, talvolta anche dorato o meccato, cosicché l'eventuale uso del legno di aghifoglia per la sottostante “anima” avrebbe potuto far emergere delle sacche di resina nella superficie alterandone la conformazione.

Il lavoro dello scultore della pietra o quello dell'intagliatore, nel caso del legno, necessitavano di competenze diverse e specifiche, che si traducevano nella suddivisione dei compiti all'interno delle botteghe, generalmente guidate da un primo maestro che si avvaleva dell'aiuto di artigiani già formati e di apprendisti. L'organizzazione e le competenze degli scultori della pietra e del legno erano solitamente differenti, benché alcune fonti scritte facciano pensare che ci fosse una certa versatilità degli artisti. Ad esempio, nell'iscrizione del pulpito nel duomo di Pisa, Giovanni Pisano (Pisa, 1248 circa-Siena, 1315 circa) si dichiara scultore di opere splendide in pietra, legno e oro (*SCULPENS IN PETRA LIGNO AURO SPENDIDA* [...]); anche se si tratta di un *topos* ricorrente nelle iscrizioni dedicate ad artisti medievali, sarebbe forse da considerarsi più come celebrazione dello scultore che indicatore della prassi di bottega. Maggiori informazioni si hanno nel *Livre de métiers* redatto verso il 1268 da Étienne Boileau, prima raccolta dei regolamenti dei mestieri parigini, nel quale si riportano le specificità, i diritti e i doveri degli artigiani del legno, i *charpentiers*, tutelati dalle corporazioni.

Per lo studio della scultura nella Sardegna medievale oggi abbiamo a disposizione fonti scritte sporadiche e una documentazione materiale che non rispecchia la grande quantità di opere allora esistenti, spesso giunte a noi allo stato frammentario o irrimediabilmente perdute. La scultura lapidea isolana di epoca medievale offre però ancora ampio margine di lavoro alla ricerca storico-artistica, in particolare per le opere inquadabili nel periodo compreso tra XI e XIV secolo, che grossomodo coincide con lo sviluppo e la decadenza dei regni giudicali.

La Sardegna alle soglie dell'XI secolo si apprestava ad essere organizzata secondo un nuovo assetto amministrativo che la vedrà divisa nei quattro giudicati, o regni, di Cagliari, Torres, Gallura e Arborea. Quest'ultimo sopravvissuto sino agli inizi del Quattrocento. La loro dinamica di formazione non è stata ancora pienamente chiarita

*Cagliari, cattedrale di Santa Maria e Santa Cecilia. Pulpito di Guglielmo, pseudo cantoria a destra.*

*Cagliari, cattedrale di Santa Maria e Santa Cecilia. Pulpito di Guglielmo, parapetto della pseudo cantoria a destra.*



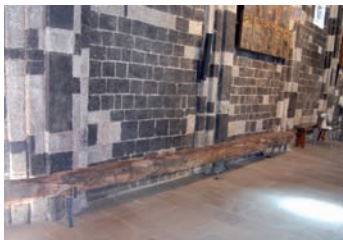
in sede storica a causa dell'assenza di notizie scritte per i primi quarant'anni dello stesso secolo. Ci si deve limitare alla constatazione che all'inizio del processo di riforma della Chiesa, che prenderà il nome di gregoriana, l'Isola non appare più unita sotto un unico signore della Sardegna bensì quadripartita. Bisogna inoltre tenere presente che il riconoscimento pontificio della quadripartizione e la suddivisione dell'Isola in diverse province ecclesiastiche nell'XI secolo sono due avvenimenti inscindibili tra loro tanto da generare una trama assai complessa e ancora da focalizzare in una compiuta prospettiva storiografica.

Purtroppo non si è conservata nel tempo una sufficiente quantità di sculture a tutto tondo, certamente presenti negli edifici sardi di questo periodo. Ad eccezione della produzione plastica trecentesca, per la quale andrà fatto un discorso a parte, la sola opera scultorea di rilievo presente nell'Isola, parzialmente autonoma dalla struttura architettonica, è forse il pulpito di Guglielmo, giunto a Cagliari nel 1312, ma realizzato per la cattedrale di Santa Maria a Pisa tra il 1158 e il 1162 (foto). A questo straordinario manufatto si aggiungono diversi frammenti erratici che suggeriscono la presenza di maestranze altamente qualificate in terra sarda già dal XII secolo. Oppure si trovano elementi di arredo liturgico sparsi e decontestualizzati, come l'acquasantiera duecentesca oggi conservata nella chiesa di Santa Vittoria a Sarroch, in provincia di Cagliari. Molto più consistente è, invece, la quantità di scultura di apparato architettonico delle chiese medievali impiantate tra il XII e il XIII secolo, posta come decorazione sia all'interno che all'esterno degli edifici. Un repertorio delle decorazioni plastiche sugli oculi, rosoni e monofore è stato restituito in anni passati da Roberto Coroneo e Anna Pistuddi, con una particolare attenzione ai peducci delle architetture che si spiegano lungo i terminali dei muri esterni degli edifici romanici. Molti altri elementi di scultura architettonica dello scenario isolano devono essere ancora studiati, classificati e catalogati. Posti in un'unica silloge potrebbero essere utile strumento per la ricerca sulla plastica medievale nell'Occidente mediterraneo, ma anche degli importanti indicatori per lo studio delle stesse strutture architettoniche.

Per ricostruire un quadro della scultura nella Sardegna bassomedievale sarebbe necessario ripercorrere quelli che sono i processi di creazione di un manufatto concluso, uscito dalla bottega, messo in opera e utilizzato nel luogo per il quale era destinato, dove quasi mai ancor oggi si trova, poiché scomparso, come talvolta attestano le fonti scritte, oppure da quanto si deduce dal confronto con altre realtà culturali affini a quella isolana che ancora conservano testimonianze materiali. Sarà poi importante seguire le tracce dei percorsi che hanno condotto l'opera scultorea nel luogo di destina-



Ardara, chiesa di Santa Maria del Regno.  
Navata laterale, trave lignea del tetto  
medievale.



zione, a partire dalla committenza, raramente individuabile dai documenti d'archivio, sino alla sua funzione/fruizione nello spazio sacro o civile.

In questa sede si presentano alcuni casi studio che sono esemplificativi dei rapporti e dell'interazione tra l'Isola di Sardegna e la terraferma.

Come la pietra anche la scultura in legno era parte integrante dell'architettura di una chiesa medievale; in particolare era frequente la copertura del tetto a capriate lignee, solitamente intagliate e dipinte. Si constata però l'estrema rarità della conservazione di coperture di questo tipo coeve agli edifici databili tra XII e XIV secolo. La prima ragione per la quale non sarebbe facile reperire tetti lignei assimilabili all'impianto delle chiese più antiche potrebbe essere connessa ai frequenti rifacimenti delle coperture, legati all'esigenza di ampliamento della struttura, subordinata al culto, o semplicemente dovuti a un cedimento strutturale. Tutti questi aspetti imponevano quasi sempre anche un rinnovo del tetto. Un altro motivo che costringeva al ripristino delle coperture lignee era senz'altro dovuto agli incendi, solitamente non intenzionali. Nella Sardegna medievale è esemplificativo il rogo divampato nell'ex cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio in territorio di Ozieri, documentato nel frammento della carta di donazione rinnovata e fatta da *Costantino di Sogostos* a favore della stessa chiesa nel giudicato turritano, in quanto la carta originale andò distrutta nell'incendio della stessa chiesa di Bisarcio: *cando arserat sa ecclesia di Guisarchu*. La distruzione causata dalle fiamme probabilmente determinò anche il trasferimento temporaneo della sede vescovile da Bisarcio ad Ardara già nel 1139. Non sono nemmeno frequenti le attestazioni scritte che documentano la conformazione dei tetti medievali. Tra queste si distinguono le epigrafi riportate in due picchiotti bronzei ora conservati nel Museo Diocesano di Oristano ma posti originariamente sulle ante del portale della cattedrale di Santa Maria nella stessa città (si veda il contributo di Bianca Fadda e Cecilia Tasca in questo volume). Nei due manufatti vi sono due fasce epigrafiche con lettere in capitale gotica, nella prima si legge AD HONOR(E)M D(E)I (ET) BEATE MARIE (ET) IUDUCIS MARIANI PLACENTINUS NOS FECIT (ET) COPERTURAM MCCXXVIII, nella seconda ARCHIEP(ISCOPU)S TROGOTOREUS NOS FECIT (ET) COPERTURA(M) ECCL(ESI)E. Cioché la prima iscrizione celebra il committente giudice Mariano II de Lacon Gunale, riporta la data del 1228 e consente di appurare il nome di *Placentinus* che realizzò i battenti bronzei e la copertura della chiesa. Mentre la seconda iscrizione fa conoscere il nome dell'arcivescovo Torgotorio De Muru, anch'esso committente del rifacimento della cattedrale di Santa Maria di Oristano nel primo trentennio del XIII secolo. Nel caso specifico il dato epigrafico non consente però di stabilire con certezza se il tetto duecentesco fosse dotato di capriate lignee e tantomeno ci fornisce notizie su una probabile decorazione della copertura della chiesa in epoca medievale, rimaneggiata dal XIV secolo e pressoché ricostruita già tra il 1729 e il 1745. Ciò nonostante da queste informazioni si può appurare ancora una volta, e con certezza, il rifacimento del tetto di una fabbrica romanica.

Sappiamo che tali episodi di rimaneggiamento della copertura non avvenivano solo in antichità ma si sono ripetuti sino ai tempi più recenti, come ad esempio nel caso della chiesa di Santa Maria del Regno di Ardara (provincia di Sassari), dove nel 1863 fu costruito un voltone al posto delle capriate originali. Il nuovo impianto causò dei gravi cedimenti strutturali; fu quindi necessario lo smantellamento della struttura e il ripristino *ex novo* dell'orditura a capriate che si sostituiva a quella antica, di cui forse rimane testimonianza in una trave attualmente collocata sul pavimento della navata sud (foto).

Le notizie scritte attestano un fenomeno continuato di grave perdita delle coperture lignee medievali, un tempo parte integrante dell'architettura che spesso ancora si conserva nelle sue strutture portanti e decorative in materiale litico. A questo si aggiunge la mancanza di certezza sulla sicura presenza di decorazioni di interesse storico-artistico – sculture e/o dipinti – nelle orditure in legno che stavano al di sotto delle falde del tetto di specifici edifici sardi. Un'ipotesi che sarebbe percorribile tenendo conto dei non rari esempi extra isolani che si documentano anche nelle residenze civili.

La scultura medievale in legno a tutto tondo si riduce anch'essa a pochi esemplari rispetto a quanto verosimilmente esisteva, principalmente a causa della deperibilità

*Cagliari, cattedrale di Santa Maria e Santa Cecilia. Architrave del portale mediano d'ingresso.*



del materiale, maggiormente soggetto alle variazioni climatiche, di temperatura e umidità. Oltre agli esemplari superstiti di cui si parlerà in seguito, alcuni manufatti scultorei oggi si presentano nello *status* di palinsesto, poiché alterati da ridipinture posticce che hanno complicato l'inquadramento storico-artistico dell'opera, rendendo difficile anche la proposta cronologica, che sarebbe agevolata da un restauro conservativo/conoscitivo. Un'operazione non semplice per le complicazioni che deriverebbero dal risanamento filologico di una statua venerata, che potrebbe stravolgere la sua connotazione oramai storicizzata, rendendo irriconoscibile il simulacro ai fedeli.

### **La scultura in pietra**

Se nella scultura della Sardegna altomedievale e medio bizantina (VI-X secolo) rimangono diverse opere solo allo stato di frammento, come tali spesso decontestualizzate, sono invece più consistenti le testimonianze della plastica in pietra dei secoli successivi e, soprattutto, rispetto a quelle più antiche queste sono ancora in opera negli edifici religiosi, costituendone ornamento di pregio ed evidenziando la presenza di maestranze altamente qualificate nella nostra Isola tra XI e XIV secolo.

Una di queste opere è senz'altro l'architrave posto in facciata nella cattedrale di Santa Maria e Cecilia a Cagliari, sopravvissuto ai restauri novecenteschi. L'elemento scultoreo decorato si trova nel portale principale di ingresso (foto). Sulla base di un disegno secentesco di Juan Francisco Carmona, sappiamo che la chiesa duecentesca aveva tre portali architravati, uno di questi sarebbe oggi conservato nel Museo del Duomo della stessa città. Il manufatto in esposizione al Museo è in marmo e allo stato frammentario, riproduce l'immagine scolpita di due corpi di leone che si uniscono in un'unica testa (foto). Per quanto ci siano degli elementi di forte consonanza con l'architrave del portale mediano della cattedrale, sicuramente si notano alcuni particolari, a partire dal tipo di rappresentazione e dalla definizione plastica e stilistica, che denunciano una certa distanza tra i due manufatti. Questa scultura è stata studiata anche pochi anni fa e ascritta all'XI secolo. È tuttavia interessante osservare come diversi aspetti avvicinino il frammento nel Museo del Duomo a opere realizzate nel XII secolo anziché in quello precedente, come ad esempio i leoni scolpiti nell'architrave della basilica di Santa Giusta, dove si giunge alle stesse soluzioni plastiche (foto). Un terzo architrave decorato, presunto del portale laterale della chiesa cattedrale, è invece conservato in una casa privata a Decimomannu. Anche nel paramento murario esterno del transetto nord è possibile riconoscere diversi elementi scolpiti in occasione dell'ampliamento duecentesco della fabbrica, nonché alcuni frammenti di reimpiego, come un pluteo



Cagliari, Museo diocesano del Duomo.  
Frammento di architrave.

Santa Giusta, chiesa di Santa Giusta.  
Portale d'ingresso, particolare  
dell'architrave.



databile alla seconda metà del X secolo. Nell'impaginazione del paramento murario è sicuramente interessante osservare le cornici che percorrono la parte soprastante gli archetti pensili, che denunciano uno stretto legame con la plastica del cantiere della chiesa di Santa Maria Assunta a Pisa. Nel transetto sud, entro una cornice trilobata ritenuta del XIV secolo, sopra un sarcofago romano del primo decennio del IV d.C. con la rappresentazione di geni alati che reggono il clipeo col busto della defunta, si riconosce la figura della Vergine nella tipologia *Elensa*, nella quale il Bambino accarezza il volto della Madre (foto). Anche in questo lato della fabbrica è forse possibile individuare diverse tracce della decorazione scultorea della chiesa duecentesca, che hanno un forte richiamo alla memoria del classico, di cui il reimpiego di pezzi provenienti da edifici antichi ne è testimonianza, tanto caro alla repubblica dell'Arno in età medievale.

All'interno della chiesa si possono trovare diverse opere plastiche riconducibili alla

*Cagliari, cattedrale di Santa Maria e Santa Cecilia. Esterno del transetto sud.*

*Cagliari, cattedrale di Santa Maria e Santa Cecilia. Frammento scultoreo con Cristo benedicente tra due angeli.*



fase duecentesca, a partire dalle protomi dei quattro evangelisti rappresentati nei peducci d'imposta della cappella pisana entro la quale vi è un altare moderno, dove è stato reimpiegato un frammento scultoreo con la rappresentazione della figura di Cristo benedicente, con il vangelo nella mano sinistra e due angeli al suo fianco (foto). Come spesso accade il passaggio dal frammento al contesto di provenienza non è semplice, anche se alcuni studi identificano l'immagine come appartenente ad un ambone, altri la ritengono più pertinente alla lunetta di un portale o collocata sul paramento murario, forse non appartenuto alla stessa cattedrale di Santa Maria ma elemento di spoglio proveniente da Santa Gilla e databile al XII secolo. I richiami evidenti ad elementi classici nella decorazione della cattedrale si avvicinano senz'altro agli stilemi decorativi presenti a Pisa già tra XI-XII secolo e diffusi in aree più vaste. Non si dimentichi che, in questo periodo, la Sardegna fa parte di una grande regione geografica nel Nord Tirreno che si trova in una zona di espansione politica e commerciale della Repubblica Pisana, dove i modi dell'architettura e della scultura romanica vengono ampiamente sperimentati e si radicano anche nel territorio sardo.

*Suelli, chiesa di San Pietro. Facciata, mensola d'imposta decorata con motivi vegetali.*

*Suelli, chiesa di San Pietro. Facciata, ghiera d'arco decorata con motivi vegetali.*



Sempre nel sud dell'Isola sono di interesse anche altre decorazioni, come quelle riconducibili alla fase romanica dell'ex cattedrale della diocesi *Suellensis* o *Barbarensis*, soppressa nel 1418 poi incorporata nell'archidiocesi di Cagliari. La chiesa è oggi parrocchiale di San Pietro apostolo nel paese di Suelli, compreso nella provincia del capoluogo sardo e, insieme all'omonimo santuario, fa parte del complesso monumentale di San Giorgio, tradizionalmente riconosciuto come primo vescovo di questa diocesi. Le originali strutture architettoniche del San Pietro, menzionato come *Petru de Suelli* per la prima volta nel 1121-1129, sono state compromesse dal rinnovamento della fabbrica nei modi costruttivi Gotico-catalani con volta stellare nella *capilla mayor* e dal rifacimento del suo prospetto frontale nel 1869. Oggi è possibile rilevare le tracce dell'ornamentazione originale che si vedono ancora nella facciata, dove si nota una mensola d'imposta decorata con caulicoli, foglia d'acqua e rosetta centrale nonché la ghiera di una porzione di arco a tutto sesto scolpita col motivo a foglie d'acqua. Questi frammenti sono ancora incassati nel paramento murario (foto) e suggeriscono l'esistenza di un portale minore preesistente alla facciata più tarda, forse esito di un

*Suelli, chiesa di San Pietro.  
Monofora decorata con aquila leporaria.*



“pentimento” per un progetto più ambizioso di quello concretizzato in epoca medievale. Anche nel prospetto meridionale possiamo avere testimonianza dell’antica chiesa nella porzione di cornice decorata in cui si distinguono tre tipi di ornamento sovrapposti: quello superiore ha una sorta di *cimatium dorico* con foglie stilizzate; quello inferiore restituisce archetti ricurvi. Più in basso verso la facciata, sempre su questo prospetto dell’edificio, è possibile individuare tre frammenti di cornice decorata analoghi ai succitati, reimpiegati nella fase più tarda e parzialmente inglobati nella muratura. Ancora nel paramento settentrionale, si apre una monofora segnata da brevi cornici a sezione modanata, di cui la superiore imposta la centina archiacuta monolitica sulla quale è scolpita un’aquila con ali spiegate che ghermisce una leporella (foto).

È sicuramente di interesse anche il portale che aveva funzione di ingresso laterale alla chiesa in epoca medievale, oggi obliterato, che conserva delle ricche decorazioni nei frammenti delle due cornici angolari d’imposta alla base dell’architrave. Sempre su questo versante della chiesa, all’interno della cella basale del campanile a canna quadrata, è possibile riscontrare alcune interessanti sculture. L’ambiente ha una copertura a volta a botte che si innalza su spesse cornici aggettanti decorate ad ovoli e due fuse ruote. Alla base delle cornici vi sono dodici mensole, sei per lato, decorate con motivi fito-zoomorfi.

L’interesse da parte degli studiosi per la struttura della chiesa romanica – per cui si è ipotizzata la conclusione entro il 1257, anno che segna la caduta del giudicato di Cagliari per mano pisana – ha lasciato spazio allo studio di alcuni dei suoi decori medievali, come quello dell’aquila scolpita nella centina della monofora a settentrione. Basandosi su questo aspetto decorativo, si sono potute ipotizzare delle affinità tra la cattedrale di Suelli e le fabbriche con i modi che da Pisa si irradiano a Pistoia e a Lucca, in particolare nella chiesa di San Michele in Foro. Anche il rilievo scolpito con porzione di archetto, ora inglobato dalla facciata moderna, è stato studiato e si è proposto un convincente confronto con i decori del portale dell’ex cattedrale di Santa Maria a Tratalias situata nel meridione dell’Isola, fondata nel 1213 e conclusa entro il 1282. L’erezione della cella campanaria sarebbe databile entro il 1250, data approssimativa per la fabbrica di Santa Maria di Castello a Cagliari, con campanile simile nella posizione a sinistra della facciata a quello di Suelli. I decori classicheggianti del lato settentrionale della chiesa di San Pietro evidenziano i collegamenti artistici con l’area toscana. A conferma di tale legame tra le maestranze e i modi utilizzati in terraferma poi, o contemporaneamente, importati in Sardegna, nello specifico da Lucca, si possono forse proporre confronti col duomo di Sant’Andrea nella città di Carrara, libero comune dal 1202 e sotto il protettorato dei marchesi Malaspina nonché dei vescovi,

dove si trovano degli evidenti legami architettonici con la città di Lucca che rimandano anche alle soluzioni ornamentali presenti nella chiesa di San Pietro a Suelli. Nel fianco sud della chiesa carrarese si può notare, infatti, una monofora archiacuta con aquila leporaria, così come è possibile appurare nell'ornamento della monofora nel lato settentrionale del San Pietro a Suelli. Nella scultura riportata nella chiesa sarda, e anche in quella carrarese, l'immagine dell'aquila è forse da intendersi come simbolo di purezza divina e di virtù mentre la figura della lepre di lussuria o dei "bassi istinti", rappresentazione che sottolinea la vittoria dell'aquila, garante di protezione contro le forze del male. L'utilizzo di questa iconografia (aquila e lepre) è senz'altro frequente in area centro italiana nel Duecento, anche negli arredi liturgici. In Sardegna si può rilevare un confronto con l'aquila ad ali spiegate pure in un rilievo litico che si trova nel prospetto di un'antica abitazione nel paese di Monteleone Rocca Doria, in provincia di Sassari.

Risulta altrettanto interessante un'ulteriore indagine sui decori superstiti delle cornici sul lato meridionale della fabbrica di Suelli, che inducono a chiedersi il motivo della disomogeneità della soluzione decorativa in questo lato della chiesa: nel prospetto si legge una cornice modanata, omogenea con quelle del lato settentrionale, allineata ad una cornice di decorazione molto più complessa. Trattandosi verosimilmente di soluzioni di reimpiego sul prospetto meridionale, non è innanzitutto facile stabilire in che momento preciso della fase costruttiva o ricostruttiva, anche tarda, questo sia avvenuto; ci sarebbe però da domandarsi se le due cornici appartengano allo stesso lasso di tempo del cantiere medievale. Forse si tratta del lavoro di distinte maestranze. Rimane comunque da chiedersi se una o più di queste abbiano abbandonato il cantiere prima dell'intervento di altre, oppure se abbiano lavorato in contemporanea. C'è da notare che nelle decorazioni dei peducci della cella basale vi sono tracce di "non finito", così come queste sono evidenti in altre zone dell'edificio. I richiami evidenti ad elementi classici nella decorazione del San Pietro a Suelli si avvicinano ai modi decorativi presenti a Pisa già tra XI-XII secolo.

Nello specifico, per lo studio di questi aspetti, si deve certamente tenere conto anche delle *carte volgari* rinvenute da Arrigo Solmi nell'Archivio Diocesano di Cagliari, dove si trovano diversi atti di acquisto e donazioni a favore della chiesa di Suelli sotto l'episcopato del vescovo Paolo e del vescovo Torchitorio di Suelli. Proprio al periodo pastorale di quest'ultimo risale il documento del 7 novembre 1215 che riporta il nome del costruttore della chiesa di San Giorgio *Gontini Pruzza, ke fraiga at a sanctu Jorgi*, verosimilmente attivo già dalla fine del secolo precedente. Come è stato già ipotizzato in studi precedenti, i lavori interessarono probabilmente più il santuario di San Giorgio che l'adiacente chiesa di San Pietro. Anche se questo dato non dirime diverse questioni, è certamente da tenere in conto la particolare devozione dei giudici cagliaritari per il culto di San Giorgio, a cui è dedicato il santuario attiguo alla cattedrale di San Pietro che evidentemente non poteva essere esclusa dagli interessi della casa regnante. Si segnala così la figura della giudicessa Benedetta, il cui governo del regno di Cagliari ricade fra il 1214 e il 1232, che in quegli anni avrebbe dato una veste prestigiosa al venerato sepolcro del Santo e forse anche all'intero complesso culturale. Rimane però aperto il problema relativo a quale edificio si riferiscano precisamente i documenti, così come è da risolvere la delicata questione dei *magistri* impegnati nelle decorazioni scultoree architettoniche, di cui si potrebbe avere traccia degli spostamenti nel meridione dell'Isola grazie all'esame delle fonti materiali ancora esistenti.

Anche nel nord della Sardegna si attestano diversi apparati scultorei medievali ancora in opera, alcuni di grande qualità, come quelli riconducibili alla seconda fase edilizia della succitata chiesa di Sant'Antioco di Bisarcio a Ozieri, che potrebbe attestarsi nel terzo quarto del XII secolo. L'alto livello tecnico formale è già appurabile nell'edificio, che rifletterebbe scelte elaborate nel cantiere buschetiano della cattedrale di Santa Maria a Pisa, aperto nel 1064 e fondamentalmente concluso nelle parti relative al transetto e alle sue tre absidi alla data di consacrazione alla presenza di papa Gelasio II nel 1118. La facciata di questa seconda fase edilizia era interamente a vista, prima dell'obliterazione conseguente all'addossarsi della "galilea", era a salienti con alto frontone probabilmente timpanato. La facciata di Bisarcio sarebbe dunque associabile



*Ozieri, chiesa di Sant'Antioco di Bisarcio.  
Facciata, ghiera d'arco decorata con angeli.*

*Codrongianos, Santissima Trinità  
di Saccargia. Interno del transetto,  
capitello binato con leoni.*

agli schemi compositivi e dei partiti ornamentali derivati tra la fine dell'XI e i primi decenni del XII secolo dalla perduta facciata buschetiana del duomo di Pisa. Analizzando la decorazione di quest'area si ricordano gli studi di Fernanda Poli che individua gli interventi dei restauri ottocenteschi, puntualizzando anche la stretta relazione delle sculture poste nel portico di Bisarcio (foto) con quelle della facciata della cattedrale di Pisa, realizzate tra gli anni Quaranta e Sessanta del XII secolo dalla taglia di Rainaldo nella parte inferiore, da quella di Guglielmo nella parte superiore. Alla taglia di Guglielmo si dovrebbe il "Fregio delle cacce" e altre sculture poste ora in facciata, che sarebbero state realizzate per un differente insieme decorativo, allestito nella seconda metà del XII secolo da maestranze provenienti dal cantiere della cattedrale pisana e assemblato nel XIII secolo, con l'utilizzo di elementi realizzati *ad hoc* secondo modi



Codrongianos, Santissima Trinità di Saccargia. Interno del transetto, rocchio di colonna scolpito con leone e draghi.

Tergu, chiesa di Santa Maria. Interno dell'aula, Madonna acefala in posizione orante.

formali più aggiornati, quali i lacunari, le due protomi antropomorfe in tufo verdastro all'imposta delle arcate che alludono al tema dell'*homo selvaticus*, oppure gli archetti e le colonnine delle finte logge dell'ordine mediano e del frontone.

Spostandoci sempre nel nord della Sardegna, entro i confini del giudicato di Torres, nella basilica di Saccargia, documentata come possesso camaldolese dal 1112-1116, possiamo rintracciare una serie di elementi litici scolpiti, sistemati in maniera casuale e soggetti a continui spostamenti. Nella zona del transetto sono attualmente collocati quattro capitelli binati in marmo bianco, scolpiti con decorazione "a fogliame", "a cespi", con scene neotestamentarie e con leoni (foto). Il quadro comparativo con altre opere analoghe, in particolare basato sui confronti della scena delle *Pie donne al sepolcro* nel capitello figurato di Saccargia e la stessa scena nel succitato pulpito di Guglielmo, realizzato per la cattedrale di Santa Maria a Pisa tra il 1159-1162, ha permesso di ipotizzare una collocazione cronologica entro la seconda metà del XII secolo. Nel transetto della stessa chiesa turritana è collocato anche un fusto di colonna scolpito, di grande interesse ma poco conosciuto (foto). Il precario stato di conservazione del pezzo non consente di leggere agevolmente la scena che si distingueva *ab origine*. Si riconosce comunque la figura di un leone. Dalla risoluzione plastica del capo si percepisce che il felino è in posizione di attacco, con le fauci aperte, da cui risulterebbe il taglio allungato degli occhi socchiusi. Il leone è scolpito in posizione parallela al monolite. Immediatamente sopra il leone si riconoscono le spire di un drago predato dal felino. Sebbene la scena non sia perfettamente leggibile, è comunque possibile portare a confronto la figura del leone, che nella postura sembrerebbe raffrontabile alla scultura litica di ambito toscano, in particolare con le decorazioni che si trovano all'interno del monastero di San Ponziano presso Lucca. Infatti, una scultura ricavata nella colonna istoriata situata al centro del lato nord del chiostro piccolo, evidenzerebbe delle caratteristiche accostabili alla decorazione di Saccargia. Il leone sembra che assuma la stessa posizione nei due rilievi scultorei: visto dall'alto, con fauci che agguantano una preda. La rappresentazione formale di San Ponziano troverebbe un riscontro anche nelle miniature, come ha mostrato Gigetta Dalli Regoli per la decorazione lucchese. Nella fascia che si avvolge immediatamente sopra il leone di San Ponziano è riconoscibile un drago. La tipologia di quest'ultimo deriva verosimilmente dalla bottega di Guglielmo attraverso la mediazione di Roberto (fontana di San Frediano) e di Biduino (architrave di Mazzarosa). Un superbo leone che ghermisce un drago è riscontrabile all'interno del duomo di Cagliari, murato nel fronte sinistro dell'altare barocco, facente già parte del pulpito ora posto in controfacciata. Preso atto della possibile presenza nel monastero isolano di un maestro che ha conosciuto l'opera di Guglielmo e dei suoi aiuti, è ipotizzabile inserire nello stesso arco cronologico di tempo, entro il XII secolo, anche il monolite con la figura del leone a Saccargia. Non si può pertanto escludere che dopo la morte di Guglielmo ci sia stato uno spostamento di maestranze altamente qualificate, esperte nella lavorazione artistica della pietra, dal cantiere pisano alle fabbriche della Sardegna, terra di espansione economico-culturale della Repubblica di Pisa.

Tra i frammenti scultorei litici presenti nel territorio sardo si ricorda il busto della *Madonna orante* (foto), attualmente acefala e databile all'XI-XII secolo, murata almeno sino al 1953 nel paramento esterno della chiesa monastica di Santa Maria di Tergu, in provincia di Sassari. Sempre nel nord dell'Isola, all'interno dell'ex cattedrale di San Pietro di Sorres a Borutta (Sassari) si trova un raffinatissimo pluteo scolpito già attribuito alla fine del XII-inizi XIII secolo ma, secondo chi scrive, databile entro il XII secolo e riconducibile alle maestranze vicinissime alla bottega dello stesso Guglielmo che ha realizzato il pulpito ora nella cattedrale cagliaritano. Nel Museo della chiesa, che dagli anni Cinquanta è abbazia benedettina, è conservata una serie di lacerti scultorei in pietra, in gran parte provenienti dalla facciata romanica o dall'arredo medievale dello stesso edificio (foto).

Molte altre sculture allo stato frammentario sono presenti nell'Isola, tra le quali si annoverano le lastre decorate nella cripta della chiesa di Santa Giusta presso Oristano, databili ai primi decenni del XII secolo (foto), che si collegano da un punto di vista figurativo a quelle oggi nell'ex cattedrale di Terralba.



*Borutta, Museo della chiesa di San Pietro di Sorres. Frammenti scultorei di un pluteo con decorazioni vegetali.*

*Santa Giusta, chiesa di Santa Giusta. Cripta, frammento di transenna con decorazioni geometriche.*

Il quadro storico della Sardegna è destinato a cambiare dal 4 giugno 1297, quando papa Bonifacio VIII crea ex novo il *Regnum Sardiniae et Corsicae* e, benché l'Isola fosse già divisa tra il giudicato di Arborea e i signori pisano-genovesi, la infeuda a Giacomo II re d'Aragona. Nel 1323 l'infante Alfonso sbarca nell'Isola e stringe d'assedio la Cagliari pisana, che si consegnerà definitivamente nel 1326. Da questa data ebbe inizio la "catalanizzazione" dei territori sardi e fu così introdotto il feudalesimo, annullando l'ordinamento precedente basato su istituzioni di tipo comunale, affermate da Pisa e Genova nel XIII secolo. Alle rotte commerciali e culturali che privilegiavano Pisa e Genova subentreranno quelle mediterranee che fanno capo a Napoli, la Sardegna e Barcellona; di conseguenza ai prodotti artistici del Gotico italiano si sostituiranno quelli del Gotico catalano.

Per l'intero corso del XIV secolo il giudicato di Arborea, ancora non catalanizzato, continua a importare manufatti di bottega toscana; ne sarebbe una prova il Santo Vescovo conservato nella sagrestia della chiesa di San Francesco di Oristano (foto). La statua rappresenta l'immagine di un vescovo che regge con la mano sinistra un libro chiuso da due stringhe parallele, decorato sul piatto da una rosetta quadrilobata e da sei borchie. La mano destra impugnava un bacolo pastorale, di cui sono riconoscibili le tracce degli attacchi dove aderiva e un frammento di asta. Il vescovo è abbigliato con una lunga tunica che cade sino al basamento, coperta da un mantello con alto cappuccio





che scende dietro le spalle. La testa è coronata da una mitria bicuspidata, riconducibile alla tipologia di *mitria pretiosa*, ornata da piccole guglie ricurve poste sul bordo dei due pannelli. I paramenti liturgici conservano tracce di decorazioni floreali, maggiormente visibili nella documentazione fotografica d'archivio. Sul basamento ottagonale in marmo su cui la statua poggia è incisa l'epigrafe NINUS: MAGI(S)TRI: ANDREE: DE PISIS: ME FECIT che assegna la paternità dell'opera a Nino Pisano, figlio di Andrea autore della porta sud di bronzo del Battistero di Firenze (1330-1336), del quale si ha notizia nel 1348-1368. Il manufatto uscirebbe quindi da una delle botteghe peninsulari più importanti del Trecento. La scultura di questo vescovo è nota agli studiosi dal novembre 1900, quando Dionigi Scano nelle pagine della rivista *Arte e Storia* diede notizia del ritrovamento tra i «[...] rottami e i calcinacci» di un antico deposito del convento di San Francesco a Oristano. Da allora la statua è conservata nei suoi locali. L'iconografia è stata associata alla figura di San Basilio Magno in base alla presenza dell'omonimo reliquiario conservato nella stessa chiesa, che più recenti studi hanno però ricondotto alle reliquie di San Gregorio di Nazianzo. Il riferimento a un "Santo vescovo" non è comunque supportato da prove documentarie o da precisi riferimenti iconografici. La datazione è generalmente riferita all'età matura di Nino Pisano, cioè nel 1360-1368, ma anche agli anni più giovanili della sua produzione. Diversi problemi sono ancora aperti per la ricostruzione storico-artistica dell'opera, a partire dal riconoscimento iconografico sino alla sua collocazione originaria. È verosimile che la statua fosse parte di un monumento funerario, contenuta entro una loggetta sistemata a corredo di una sepoltura. Nel Museo Diocesano di Oristano si conservano alcuni elementi di arredo liturgico marmoreo scolpiti con le raffigurazioni di *Daniele nella fossa dei leoni* e di due *Leoni che trattengono vitelli*, entrambi ascrivibili ai primi decenni del XII secolo (foto). Alla fine del Trecento le lastre furono lavorate sulla parte retrostante per costituire un polittico denominato *Retablo del Rimedio*, a cui appartiene anche una statua marmorea della *Madonna col Bambino*, entrambi ancora nell'adiacente cattedrale di Santa Maria. Da questa chiesa proverrebbero tre colonne cariatidi, reperite nel mercato antiquario e ora nella Liebieghouse di Francoforte, forse pertinenti a un monumento sepolcrale o a un pulpito, ascritte a uno scultore pisano degli inizi del Trecento.

Per quanto riguarda la scultura architettonica, è forse pensabile immaginare che dal Duecento, nei territori dello stesso giudicato di Arborea, si siano radicate una o più botteghe che avrebbero potuto lasciare traccia di lunga durata sino al Trecento inoltrato. In questo complesso e articolato periodo, nella Sardegna centro meridionale si può constatare un fenomeno di transizione dal tipo iconografico di chiesa mononavata con abside a pianta semicircolare a quello, sempre mononavato, con abside quadrangolare, la cui origine sarebbe da ricercare nell'attività edificatoria francescana. In questi cantieri si riconosce la presenza di maestranze altamente qualificate che decorano gli edifici con sculture di apparato architettonico di grande qualità e con caratteristiche comuni tra loro.

Oristano, chiesa di San Francesco.  
Statua marmorea di un Vescovo,  
dettaglio del volto.

Oristano, Museo Diocesano Arborense.  
Pluteo con Leoni che trattengono vitelli.

*Sili, chiesa della Maddalena. Interno, mensola lignea con decorazione vegetale.*

*Sili, chiesa della Maddalena. Esterno, doccione con decorazione animale.*



È stato fatto notare da Raffaello Delogu che le chiese di San Gregorio a Sardara e di Santa Maria a Mogoro, quest'ultima oggi intitolata alla Madonna del Carmine, si caratterizzano per la soluzione adottata nell'abside, che si presenta semicircolare all'interno, invece che quadrata, come quelle che siamo abituati a vedere in epoca romanica. Questa soluzione è stata interpretata come l'incapacità delle maestranze di rinunciare alla copertura a catino di tradizione romanica, per voltare "goticamente" lo spazio quadrangolare, che si volle comunque mantenere.

La chiesa di Santa Maria di Mogoro ha una pianta analoga al San Gregorio e struttura con copertura lignea di cui si conservano alcune mensole intagliate difficilmente databili ma verosimilmente replica più recente di quelle originarie. La stessa chiesa è stata oggetto di interventi di restauro che hanno previsto già agli inizi del Novecento il ripristino di parti in pietra lavorata.

È assimilabile a questo gruppo di edifici la chiesa della Maddalena a Sili, ubicata appena fuori l'abitato della città di Oristano. Il sito è attestato in età medievale nel *Condaghe di Santa Maria di Bonarcado* ma non si hanno notizie sulla fabbrica gotica prima del 1336, anch'essa mononavata con presbiterio quadrangolare. La chiesa è stata oggetto di importanti restauri nel XIX secolo che ne hanno senz'altro tutelato la struttura ma anche complicato la lettura con superfetazioni moderne dei suoi decori plastici. È infatti solo da un attento esame delle carte d'archivio, talvolta anche esclusivamente

dall'analisi autoptica, che si possono distinguere le sculture medievali dalle integrazioni moderne. Ad esempio, durante i restauri del 1935 si ripristina completamente la bifora che illumina l'interno dell'aula. La copertura originaria è andata perduta, rimangono soltanto le mensole incassate nelle pareti laterali e dei preziosi disegni di Dionigi Scano, che restituiscono in maniera straordinaria la cromia che le decorava. Sono superstiti del tetto medievale soltanto le mensole, che riportano figure zoomorfe, antropomorfe e vegetali (foto), assimilabili a quelle presenti nella vicina chiesa di Santa Chiara a Oristano, di cui in seguito si parlerà. Purtroppo questi elementi dell'architettura del tetto hanno ormai perso lo strato pittorico che verosimilmente avevano. Anche la zona presbiterale risulta ampiamente risarcita dai restauri moderni, presenta però ancora delle interessanti decorazioni verosimilmente trecentesche e che nella sostanza non si distaccano troppo dalle realizzazioni plastiche ottenute nelle mensole in legno. All'esterno della fabbrica pare che abbiano lavorato le stesse maestranze, benché lo stato di conservazione risulti meno buono a causa dell'azione degli agenti atmosferici. Anche in questo caso si deve prestare molta attenzione a non confondere le sculture realizzate *ex novo*, spesso non documentate nelle carte di restauro, da quelle di epoca medievale. Tra le sculture dell'apparato esterno risulta interessante la decorazione dell'unico doccione posto all'esterno del presbiterio quadrangolare, che riporta l'immagine di un animale non facilmente identificabile ma si riconosce un foro destinato all'incasso delle corna (foto). Nel paramento murario esterno si vedono diverse superfici decorate contestualmente all'impianto della fabbrica, in alcuni casi ampiamente degradate. Nei modi costruttivi e soprattutto decorativi si riconosce il lavoro di botteghe specializzate nelle "parti alte" degli edifici e nell'ornamento degli stessi.

### Scultura in legno

Nel medioevo l'edificio di culto si presentava esternamente come un volume-involucro con superfici decorate, oppure sobrie e disadorne. Al suo interno, invece, poteva avere spazi con vari ambienti, arredati e dotati di pavimentazioni di vario tipo, pareti rivestite di ornamenti, affreschi, mosaici, tappezzerie e oggetti ecclesiastici in genere, come le sculture in legno. Di questi ultimi manufatti si annoverano esigue testimonianze nelle fonti scritte di epoca medievale in Sardegna (VI-XIV secolo), altrettanto scarse le opere superstiti. Non si può tuttavia negare la circolazione di opere e di maestranze il cui vettore principale può essere individuato nelle strade commerciali, nelle vie di pellegrinaggio e nelle rotte marittime, *trait d'union* tra l'Isola e la terraferma. Se le vie commerciali più importanti ricalcavano presumibilmente l'antico stradario romano, diversamente la pratica penitenziale del pellegrinaggio richiedeva dei percorsi più articolati, di cui le mete più ambite erano Gerusalemme dove visse e morì Cristo, Roma che conservava le Spoglie del primo apostolo e Santiago de Compostela che custodiva la tomba di San Giacomo. Uno dei più celebri pellegrini del medioevo sardo fu senz'altro il giudice Gonario II di Torres, il quale nel 1147 si ferma a Montecassino prima di intraprendere il viaggio a Gerusalemme per visitare la Terrasanta, di cui si ha notizia indiretta in un atto del *Condaghe di San Nicola di Trullas*.

In Sardegna sono state ritrovate testimonianze materiali del pellegrinaggio romeo, verificabile in una placchetta metallica decorata con le figure degli apostoli Pietro e Paolo, rinvenuta nel portico antistante la facciata della chiesa di San Giuliano di Selargius nel meridione dell'Isola. Si trovano anche tracce degli itinerari devozionali contenuti entro i confini regionali, di cui sarebbero dimostrazione alcuni graffiti che riproducono il plantare di una scarpa e riconosciuti come "orme" di pellegrino, individuate nelle chiese di San Pancrazio di Nursi, San Lussorio di Selargius (nel prospetto e nei fianchi), San Francesco di Rebeccu, San Michele di Salvenero, San Lussorio di Fordongianus (nel paramento absidale), della Santissima Trinità di Saccargia e del Sant'Anticoco di Bisarcio (nei porticati addossati al prospetto), della Santa Maria di Tergu (negli archivolti di accesso al monastero e nei locali di accoglienza e ricovero). A queste fabbriche se ne aggiungono altre per un totale di quattordici chiese medievali, numero verosimilmente ampliabile poiché diversi edifici di culto conservano nel paramento murario incisioni che richiamano le "orme", anche se lo stato di degrado non consente un calcolo esatto.

Per quanto riguarda le rotte marittime, forse sfruttate anche dai maestri artigiani del legno che probabilmente si imbarcavano nelle navi richiamati dalla committenza isolana oppure più plausibilmente facevano “salire a bordo” solo le loro opere, non si può fare affidamento sulla documentazione scritta, totalmente assente di notizie riconducibili ai manufatti lignei. Inoltre è impossibile sfruttare quell’osservatorio privilegiato rappresentato dai vari relitti di imbarcazioni che consente di riconoscere i prodotti commerciati, in particolare la ceramica.

Nel contesto isolano la ricerca sulla scultura lignea di età medievale ha lo svantaggio di non conservare una quantità sufficiente di manufatti. Inoltre l’esiguo numero di fonti scritte relative all’argomento non consente di quantificare la consistenza delle opere, che doveva essere tutt’altro che modesta. Per lo studio dei manufatti scultorei in legno si privilegia considerare gli stessi nella qualità di merce, come tali soggetti alle dinamiche di produzione e di scambio all’interno del mercato economico e culturale, condizionato a sua volta dalla situazione geopolitica che viene ad instaurarsi nel Mediterraneo tra il XII e il XIV secolo, di cui si è tenuto conto anche per l’esame della scultura lapidea. Se le relazioni commerciali tra i mercanti liguri e la Sardegna sono attestate nelle fonti d’archivio già a partire dall’ultimo quarto del XII secolo, per quanto non mostrino delle vere e proprie soluzioni di continuità, tra la seconda metà del XII e primi decenni del XIV secolo ci si trova all’apogeo della dominazione pisana e ligure in Sardegna, laddove le relazioni economiche e commerciali dell’Isola sono un fatto imprescindibile per lo sviluppo delle realtà locali.

Una prima notizia relativa ad opere realizzate in legno è riscontrabile nel documento XVI datato al 1122, riportato da Agostino Saba nel *Codice Diplomatico Sardo Cassinese*, edito nel 1927 e custodito presso l’archivio di Montecassino. Il documento riferisce di una dotazione di terre, selve, case, servi, ancelle, bestiami, mobili ed arredi sacri fatta da Furatu di Gitil e da sua moglie Susanna Dezzori alla chiesa e monastero di San Nicola di Silanis; quest’ultima donata dagli stessi nobili turritani ai monaci benedettini di Montecassino.

La chiesa di San Nicola di Silanis si trova a pochi chilometri dal paese di Sedini, in provincia di Sassari, sulla destra della strada che conduce a Bulzi, in fondo alla vallata dove scorre il rio Silanis, vicino al distrutto villaggio di Espelunca. L’edificio è un’architettura a tre navate edificata in cantoni calcarei di media pezzatura, voltata per intero, di cui rimane integra solo la navata laterale destra, l’abside e parte del campanile. Recentemente è stata oggetto di restauro conservativo. Nonostante la chiesa abbia perso ampie porzioni dei setti murari e della copertura, la sua realizzazione, ancora riconoscibile di altissimo livello sotto il profilo sia tecnico sia qualitativo, condotta secondo modi lombardi da un maestro lucchese, è ritenuta una delle più raffinate dell’intera famiglia romanica in Sardegna costruita entro il secondo decennio del XII secolo. I dati tecnici denotano un grande impegno per la sua esecuzione e i caratteri formali esprimono la personalità di un grande architetto, distinta sia dal Maestro che realizza la chiesa di Santa Maria del Regno di Ardara sia dal Maestro che soprintese alla costruzione della basilica di San Gavino a Porto Torres, tanto che si è proposto per i caratteri stilistici molto definiti un Maestro di Silanos. Le fonti scritte consentono di risalire alla cronologia dell’edificio, infatti, nella pergamena originale risulta che il maggiorenne turritano Furatu di Gitil e sua moglie Susanna Dezzori donano all’abbazia di Montecassino la chiesa di San Nicola di Silanis, che loro stessi avevano fatto costruire. Il testo riporta *sa chlesia de Sanctu Nicola de Soliu ci fecimusnois (...)*, con la promessa di affiliare anche la chiesa di Santa Maria *de Soliu, chlesia de Regnu* del giudice Costantino I di Lacon, il quale la affilia al San Nicola il 13 settembre 1127. L’edificazione della fabbrica di San Nicola è stata fatta risalire al 1122, anno di donazione all’abbazia di Montecassino, anche se questa datazione non è unanimemente accettata, in quanto in tale anno è attestato il vescovo della diocesi di Ampurias Nicola e non Azzu (testimone della donazione), di conseguenza si preferisce portare la data di redazione del documento al 3 settembre 1127, ultima attestazione del vescovo Nicola.

Nella dotazione alla chiesa si individuano gli arredi sacri, tra questi vi sono *II crucifixos de linna* ovvero due crocifissi lignei.

La dotazione alla chiesa di San Nicola di Silanis può considerarsi il primo documento

che testimonia la presenza di crocifissi lignei nell'Isola, mentre non esiste nessun oggetto superstite di tale genere ascrivibile al XII secolo, benché lo scenario "continentale" sia ricco di opere di questo tipo. L'importanza della notizia risiede anche nell'unicità dell'attestazione, che non ha riscontro con fonti materiali dello stesso periodo in Sardegna, potendo così solo ipotizzare la tipologia di opere che si conservavano all'interno dell'edificio. Si potrebbero avanzare dei riferimenti extraisolani con opere coeve, prendendo in considerazione i rapporti artistici e culturali tra la Sardegna e la terraferma, che videro Pisa e Genova protagoniste, anche se ciò non impedì ad altri popoli del Mediterraneo di mantenere rapporti con l'Isola; situazione questa che costringe ad allargare notevolmente il campo di ricerca a discapito di una più precisa ipotesi di restituzione.

Per il XII secolo possiamo fare riferimento in modo generico ai manufatti lignei che erano verosimilmente conosciuti nell'Isola, come i crocifissi tunicati, di cui il Volto Santo di Lucca rappresenta l'esempio più celebre; oppure un'altra varietà di crocifissi, sempre riprodotti nell'iconografia del *Triumphans*, ma vestiti del solo perizoma databili al XII secolo, come quelli studiati per la prima volta da Géza De Francovich agli inizi del secolo scorso.

Nonostante sia impossibile stabilire una classificazione precisa dei crocifissi attestati nella fonte, sarebbe meno difficile affermare che l'iconografia del Cristo *Triumphans* fosse già conosciuta in Sardegna; ne costituirebbe una prova il ritrovamento di un *Enkolpion* bronzeo davanti all'altare maggiore della chiesa di Santa Vittoria, parrocchiale del paese di Telti. Si tratta di una sola delle due valve di una croce pettorale che costituiscono una piccola teca con funzione di reliquiario. In una valva è rappresentato Gesù crocifisso con l'iconografia del tipo *Triumphans*, inciso a fusione effettuata, vestito con un *colobium* ed inseribile secondo alcuni studiosi tra la prima metà del VI secolo e i primi dell'VIII, secondo altri tra il X e XI secolo.

Il ritrovamento della croce reliquiario in Sardegna testimonierebbe un flusso nell'Isola di manufatti legati al pellegrinaggio in epoca senz'altro precedente al XII secolo. Si potrebbe inoltre fare un'osservazione a proposito della quantità enumerata nel documento scritto, ovvero due crocifissi, come le campane citate di seguito nella stessa dotazione, anch'esse in quantità doppia e forse una destinata alla vicina chiesa *de regnu* (giudicale) di Santa Maria *in Soliu*, distante dalla chiesa di San Nicola appena seicento metri. È probabile che anche uno dei crocifissi fosse riservato alla chiesa di Santa Maria *in Soliu*, fatto che darebbe valore all'ipotesi che si trattasse di pezzi scultorei di una certa importanza; tuttavia risulta difficile stabilire la provenienza dei crocifissi lignei, senza peraltro poter negare una possibile realizzazione delle sculture in terra sarda da non precisabili maestranze.

Benché non rimangano testimonianze materiali di manufatti in legno attribuibili al XII secolo, possiamo recuperare notizie più confortanti per il secolo successivo, riferibili al territorio nord isolano.

Nella vallata del rio Silanis nella regione dell'Anglona, nel comune di Bulzi in provincia di Sassari, a pochi chilometri dall'abitato del paese, si trova la chiesa di San Pietro del Crocifisso, edificata tra il primo ventennio e l'ultimo quarto del XII secolo, con interventi anche in quello successivo con pregevoli sculture di apparso architettonico. All'interno della fabbrica romanica fino a pochi decenni fa rimase custodito un gruppo di *Deposizione*, unica opera scultorea duecentesca in legno superstite in Sardegna. Il gruppo di *Deposizione* è attualmente custodito all'interno della parrocchiale di San Sebastiano nello stesso paese, sistemato davanti ad un altare settecentesco (foto). Il gruppo è composto da cinque statue di legno policromate più la croce, anch'essa lignea e dipinta. Figura centrale è il Cristo in *Deposizione*. Al lato sinistro dello spettatore, in posizione esterna si trova la Vergine Maria, affiancata da San Giuseppe D'Arimatea; a destra San Giovanni evangelista. Un angelo è fissato nell'alto della croce ad accompagnare la discesa del Cristo. L'assenza di qualsiasi notizia documentaria riferibile all'opera ha reso necessaria un'analisi formale e stilistica che consentisse di individuare sia l'inquadramento cronologico, sia determinare la provenienza. Il confronto iconografico del gruppo di Bulzi con un gruppo di *Deposizione* conservato a Tivoli, presso la cattedrale di San Lorenzo, ha consentito la corretta ricollocazione dell'angelo nella



scultura laziale, sistemato sino agli anni Quaranta in maniera impropria. Diversi confronti stilistici con sculture lignee di matrice toscana hanno permesso di ipotizzare una provenienza dall'Italia centrale per il gruppo di Bulzi, come il confronto con il San Giovanni e la Vergine conservati nel Musée du Moyen Âge et Thermes de Cluny. Le affinità si possono notare sia nell'iconografia, sia nella postura delle statue, laddove la falcata dell'abito dei due San Giovanni, realizzata in maniera analoga, è esemplificativa. Il gruppo di Cluny è stato avvicinato al Cristo appartenuto a una *Deposizione* conservata nel duomo di Prato, i cui dati stilistici sono stati ricondotti ai dolenti di Cluny facendone ipotizzare una pertinenza alle stesse statue di Parigi; associazione poi smentita dopo i restauri effettuati tra il 1988 e il 1990 dalla Soprintendenza ai Beni Artistici di Firenze, che hanno messo in luce alcune incompatibilità morfologiche. A prescindere dall'appartenenza del Crocifisso di Prato al gruppo di Cluny, la scultura pratese è stata posta a confronto con il Crocifisso di Bulzi, nella quale i tratti formali hanno consentito di stabilire delle inequivocabili analogie. Una serie di confronti ha permesso di ipotizzare una provenienza dalla Toscana per il gruppo di *Deposizione* conservato in Sardegna, databile tra gli anni Venti e Trenta del XIII secolo. La presenza dell'opera d'arte all'interno di una chiesa benedettina permette inoltre di supporre

Bulzi, chiesa di San Sebastiano.  
Gruppo ligneo della "Deposizione".



Cagliari, cattedrale di Santa Maria e Santa Cecilia. Statua lignea della Vergine col Bambino, detta "di Sant'Eusebio".

Cagliari, santuario di Bonaria. Madonna in trono col Bambino, detta "del Miracolo".

un tramite monastico. L'assenza di un adeguato supporto documentario lascia ancora aperte diverse strade percorribili tuttavia, per supportare o smentire le ipotesi avanzate dagli studiosi e poter individuare i canali di circolazione di tali opere, poteva essere importante riconoscere l'essenza lignea che le costituiva al fine di poter stabilire la provenienza del materiale che verosimilmente veniva ricercato *in loco*. A tal proposito, nel quadro di un progetto di ricerca dell'Università di Cagliari in collaborazione con l'Università della Tuscia e con la diocesi di Tempio Ampurias, sono state effettuate le analisi dendrologiche delle statue del gruppo di *Deposizione* di Bulzi, stabilendo che esse sono costituite di legno di pioppo anziché di ontano, come riporta la bibliografia precedente. In Italia è presente il *Populus Alba* (pioppo bianco), il *Populus Nigra* (pioppo nero), il *Populus Tremula* (pioppo tremolo) e il *Populus canescens Smith*; queste specie sono ubiquitarie nella penisola italiana, fatta eccezione per il *Populus canescens Smith*, che si trova in Italia settentrionale, Umbria, Toscana, Marche e Campania. Purtroppo dall'anatomia del legno non è stato possibile determinare quali tra queste specie sia stata impiegata per la realizzazione delle statue del gruppo di *Deposizione* di Bulzi, quindi la ricerca non ha dato i risultati desiderati e utili a stabilire se si trattasse di una specie autoctona o allogena.

Come già sottolineato nel Trecento si chiuderà gradualmente un ciclo della civiltà artistica condizionata dalle presenze italice. Alle rotte commerciali alto tirreniche, che favorivano Pisa e Genova, subentreranno quelle mediterranee cosicché i prodotti artistici saranno lentamente riferibili al Gotico catalano, di cui ne è un esempio la statua lignea della Madonna nera conservata nella cattedrale di Santa Maria di Castello a Cagliari. La scultura, detta di "Sant'Eusebio", è in legno policromato e dorato e si trova nella seconda cappella a destra, alla quale dà il nome (foto). L'opera fu considerata dal canonico Giovanni Spano appartenente all'altare maggiore, successivamente ascritta ad uno scultore catalano degli inizi del XV secolo, benché il suo prototipo sia stato individuato nella Vergine della cattedrale di Palma di Maiorca, e collocata cronologicamente entro la seconda metà del XIV secolo. Quest'ultima datazione conferma la plausibile circolazione di sculture lignee di matrice iberica nel sud dell'Isola almeno dal XIV secolo.

Nella stessa città di Cagliari si trova una delle poche Madonne in trono medievali giunte a noi, conosciuta come *Madonna del Miracolo* e conservata nel santuario di Bonaria, dove è custodita anche la raffinatissima statua lignea della Madonna col Bambino che campeggia dietro l'altare maggiore, decorata con la tecnica dell'*estofado de oro*, quasi unanimemente attribuita a un artista di scuola napoletana della fine del Quattrocento. La meno nota *Madonna del Miracolo* è, invece, collocata entro una nicchia a ridosso della zona presbiterale (foto). La Madonna è in posizione frontale, seduta su un trono con in grembo il Bambino adagiato sulla gamba sinistra della Madre, iconografia che rappresenta la Madre di Dio *in maestà* o *nella gloria*. La prima menzione della statua risale al 1591, quando il padre mercedario valenzano Felip Guimeirà riporta nella sua *Breve historia de lo orden de Nuestra Señora de la Merced* dell'avventuroso approdo ai piedi del colle di Bonaria, presso il convento, della più famosa statua in *estofado de oro* e del ripetuto scambio tra il "nuovo simulacro" e l'antica statua della *Madonna del Miracolo*. L'anno seguente fu pubblicato il processo informativo o *Informatio* sulla venuta prodigiosa a Cagliari del Simulacro di Nostra Signora di Bonaria (riferito alla statua in *estofado*) disposto da Mons. Francesco De Vall per accertare la veridicità degli avvenimenti sul miracoloso approdo. Nel processo si descrive una statua antichissima che corrisponde inequivocabilmente al simulacro della *Madonna del Miracolo*. Negli atti del processo si riporta che l'intera statua era coperta da una «[...] veste in gallone d'argento che lasciava solo vedere la faccia e le mani della Madonna e dell'Infante» che gli fu sottratta nel 1856 per ritrarla in una fotografia, di cui non rimane traccia. Di questa veste è facile ipotizzare la conformazione analizzando le tipologie di ornamento solenne riscontrabili in altri simulacri di ambito medievale sparsi nell'area mediterranea occidentale. La consuetudine di vestire le statue lignee prende piede nel Cinquecento, in particolare con la creazione dei manichini, ma affonda le radici in una pratica già adottata nel periodo medievale, di cui ne sarebbero testimonianza le *Sedes Sapientiae* dell'Alvernia nel Massiccio Centrale. Il gruppo di Madonne provenienti da questo territorio reca un caratteristico "taglio" all'altezza della gola, tra la testa e il corpo, tal-



Sassari, chiesa di Santa Maria di Betlem.  
Madonna in trono col Bambino,  
detta "della Rosa o delle Grazie".

Oristano, chiesa di San Francesco.  
Crocifisso ligneo, detto "di Nicodemo".

volta presente anche nel *Bambino*, che determina il carattere mobile del capo che viene così sfilato dal corpo sottostante. Questo espediente era probabilmente utilizzato per vestire le statue nei momenti solenni e processionali. È ipotizzabile che già dall'epoca romanica il volto e le mani fossero gli unici punti visibili delle statue, che apparivano vestite con sontuosi abiti in stoffa, ricoperti di gioielli e di *ex voto*. La Vergine in trono di Bonaria è menzionata anche nel 1602 dal visitatore generale Martin Carillo, nella relazione presentata al rientro dal suo viaggio in Sardegna al re Filippo III di Spagna: nel capitolo dedicato alla *Christianidad y Santos del reyno de Sardeña*, il Carillo si sofferma sui miracoli e le "*cosas raras*" in materia di devozione, cioè oggetti di culto che davano una certa fama agli edifici sacri che li ospitavano rendendoli santuari, meta di grande afflusso di fedeli e di pellegrini. In quegli anni a Bonaria si contavano tre simulacri venerati: l'immagine di Nostra Signora (*imagen de Nuestra Señora*) giunta al convento grazie a una cassa gettata in mare da una nave, una navicella d'avorio (*navezilla de marfil*) e una Madre di Dio antica (*Madre de Dios antigua*) che «[...] aveva versato sangue vivo dal collo in seguito a una coltellata». Quest'ultimo oggetto di culto è identificabile con la Madonna in trono di Bonaria, denominata appunto *Madonna del Miracolo* in seguito all'evento soprannaturale della fuoriuscita del sangue. L'appellativo è infatti riferibile al racconto miracoloso che narra di due soldati che si trovavano nelle vicine grotte di Bonaria e si contendevano un'ingente somma di denaro con le carte. Uno di questi, prima di scommettere la cifra, si recò presso la sacra immagine esortandola per la vincita a suo favore e promettendo, in cambio della benevolenza mariana, la metà della somma. Diversamente, se avesse perduto, giurò alla sacra immagine una stiletta. A giochi fatti il soldato perdette tutti i denari, offuscato dalla rabbia si recò in chiesa, salì sull'altare e sfoderato il pugnale trafisse la gola della statua. Dalla ferita inferta zampillò un copioso getto di sangue, il militare rimase immobile senza parole, fu arrestato e condotto in carcere. Dall'analisi visiva del manufatto si percepiscono almeno due fasi di ridipintura che hanno verosimilmente compromesso la sua connotazione originale. Benché vadano ancora approfondite le dinamiche di circolazione della scultura lignea nel Mediterraneo occidentale, che coinvolsero opere e maestranze di marca iberica e italica tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV, sarebbe forse possibile inserire la statua della Madonna col Bambino di Bonaria entro un quadro cronologico del Trecento, come manufatto riferibile a una scuola di intagliatori di cultura artistica italiana. Se una datazione al XIII secolo sarebbe concepibile per i caratteri formali, una collocazione nel secolo successivo sembrerebbe forse adeguata per i modi gotici che già si insinuano nel manufatto. La sua presenza all'interno del santuario di Bonaria va ancora analizzata in sede critica, ma non si può escludere che la *Madonna del Miracolo* provenisse dalla vicina chiesa di Santa Maria del Porto, andata distrutta agli inizi del Novecento. In Sardegna sono presenti altre madonne in trono, come la *Madonna della Rosa* o *delle Grazie* in Santa Maria di Betlem a Sassari (foto), ascrivibile al XV secolo ma con caratteristiche ancora assimilabili alla scultura romanica.

Per l'intero corso di questo secolo il giudicato di Arborea, ancora non catalanizzato, continua a importare manufatti di bottega toscana, come si è già visto per la statua marmorea del Santo Vescovo di Oristano proveniente dalla bottega toscana di Nino Pisano.

Sui traffici di opere d'arte in area arborense si potrebbe inserire anche un'altra scultura lignea che può testimoniare la circolazione di manufatti artistici tra la Sardegna occidentale e le sponde oltre tirreniche: il crocifisso ligneo detto "di Nicodemo" (foto). La statua si trova all'interno della chiesa di San Francesco a Oristano e ricalca una tipologia di crocifisso conosciuta come "Gotico dolorosa", che rappresenta appieno la svolta spirituale promossa almeno dalla metà del XIII secolo dagli ordini mendicanti, in particolare francescani e domenicani. Il Cristo è rappresentato in tutta la sua lacerante carica drammatica, con le braccia distese che sorreggono il corpo nell'ultimo atto della Passione umana. Le gambe sono raccolte, formando così un angolo acuto sul quale grava il peso del fisico, coperto solo da un perizoma cinto ai fianchi che ricade in morbide pieghe sopra le ginocchia. La realizzazione plastica della cassa toracica sottolinea drammaticamente il momento in cui Cristo ispira l'ultimo fiato di vita, attimo evidenziato dai tratti doloranti del viso e dalla flebile apertura della bocca. La storiografia riporta



che il crocifisso è realizzato in legno di pero, in vari pezzi connessi tra loro e tenuti da un'impannatura che fa da supporto alla sottile mestica di gesso, ed è cavo al suo interno. Anche in questo caso sarebbe importante effettuare delle nuove analisi diagnostiche, al fine di confermare o smentire l'informazione risalente ormai a diversi decenni fa. Per lo studio del manufatto sono state richiamate le prime notizie documentarie riferibili ad un *Campion* del 1716 scritto in spagnolo, conservato nello stesso convento oristanese. Nel *Campion* sono riportati i lasciti e i legati testamentari a favore dei francescani dal 1462 al 1709. In esso si tramanda il più antico legato finora conosciuto, risalente al 1516, relativo al crocifisso, quello del Magnifico Juan Santjust di Cagliari che lasciava *al Santo Cristo de Oristan trecenta treinta y tres libras, seis sueldos y ocho dineros en remission de sus peccatos, segun es de ver en dicho testamento a los 3 del mes de Xbre 1516 por el sobredicho notaro Oriol*. L'analisi del crocifisso è stata integrata con un'immagine che è ritenuta la più antica fonte iconografica riferibile all'opera, ritratta nel summenzionato reliquiario di San Basilio, manufatto di oreficeria frutto dell'assemblaggio di vari pezzi di epoche diverse. Il contenitore di resti sacri è un argento di datazione epigraficamente certa risalente al 1456, il cui piede cesellato e bulinato e punzonato *Arbor*. Nella porzione datata alla metà del Quattrocento, è stato riscontrato il più antico riferimento iconografico al crocifisso di Nicodemo in Sardegna, riferibile ad una placca romboidale entro la quale vi sarebbe incisa l'effigie del crocifisso oristanese.

Benché la prima immagine pittorica del crocifisso di Nicodemo sia stata rilevata nello scomparto della Crocifissione del retablo di Villamar, realizzato da Pietro Cavarò nel 1518, le più recenti ricerche consentono di proporre un'altra immagine dipinta di crocifisso Gotico doloroso, riconosciuta negli affreschi della chiesa di Santa Chiara a Oristano e riferibile ad un periodo antecedente al 1518. Le prime ricerche sul crocifisso di Nicodemo risalgono al secolo scorso, quando nel 1935 Remo Branca dava alle stampe per i tipi dell'Eroica una monografia sull'opera, poi ripresa dall'autore un trentennio dopo, ma proponendo gli stessi risultati raggiunti nel saggio precedente, che fanno risalire il manufatto al 1350 circa. In generale gli studiosi che si sono cimentati sull'argomento hanno avanzato divergenti ipotesi che si basano sostanzialmente sulla datazione trecentesca della statua o agli inizi del secolo successivo. Altre ricerche la inseriscono cronologicamente entro il XIII secolo. In questa sede non si entra in merito all'opinione relativa all'origine tedesca della variante iconografica del crocifisso Gotico doloroso, messa recentemente in discussione da Pavel Kalina, secondo il quale questa tipologia sarebbe nata in Italia centrale, derivata dai crocifissi dolorosi di Giovanni Pisano. Tuttavia si tiene in considerazione che il fenomeno dei crocifissi dolorosi coinvolse gran parte dell'Occidente europeo, laddove gli intagliatori di crocifissi del Trecento potevano muoversi su itinerari di vasto raggio, già percorsi dai maestri renano mosani che avevano esportato nelle stesse terre una tipologia di Madonna con Bambino e una varietà di crocifisso a tre chiodi. Si ritiene che la statua oristanese possa essere stata scolpita entro la metà del Trecento e che la sua realizzazione sia imputabile ad un artista che operava in area toscana, condizionato dalle rappresentazioni del crocifisso Gotico doloroso già presenti in Italia centrale. Comunque sia, non è stata ancora fatta sufficiente chiarezza sulla sua provenienza, tantomeno sulla bottega o sull'artista che la realizzò. Quest'ultimo poteva svolgere la sua attività in un monastero ed essere un religioso o un converso, oppure un laico. Poteva inoltre appartenere ad una corporazione, cioè ad un organismo che riuniva i maestri che esercitavano il mestiere ed avevano una bottega; associazioni che erano regolamentate da statuti, che precisavano obblighi e regole da seguire, con una particolare attenzione ai materiali impiegati e all'andamento della bottega, compreso il lavoro di maestri e apprendisti, come ben spiega il già menzionato *Livre de Métiers*. Un dato che sicuramente non passa inosservato è la vicinanza formale tra il crocifisso di Nicodemo e il crocifisso Gotico doloroso conservato in prossimità della cappella della Pura all'interno della chiesa domenicana di Santa Maria Novella a Firenze. Il rapporto tra queste due sculture lignee, già poste in relazione da diversi studiosi, induce ad una riflessione sia sui rapporti commerciali tra il giudicato di Arborea, sia sugli scambi culturali tra francescani e domenicani nel XIV secolo. Una considerazione ulteriore va fatta laddove gli edifici che contengono i crocifissi dolorosi (San Francesco di Oristano, Santa Maria Novella



a Firenze) custodiscono anche due statue marmoree realizzate dallo scultore Nino Pisano: il Santo vescovo a Oristano e una Madonna con Bambino nella cappella Rucellai della chiesa fiorentina.

Tra manufatti artistici in legno di produzione Trecentesca, sarebbero riconoscibili alcuni frammenti custoditi nella succitata chiesa oristanese di Santa Chiara a Oristano. La chiesa è forse sorta su una fabbrica preesistente intitolata a San Vincenzo ma la fondazione o rifondazione come Santa Chiara è documentata solo dopo il 1343, presumibilmente conclusa entro il 1348, data riportata nella lastra funeraria di Costanza di Saluzzo che si pone come *ante quem* per il termine di una fase costruttiva ma consacrata solo il 10 febbraio del 1428, alterata dalle superfetazioni fino agli anni Venti del secolo scorso.

Attualmente nella cantoria in controfacciata sono incassate sette mensole lignee messe in opera nei restauri novecenteschi ma risalenti alla fabbrica più antica (foto). Nella cantoria posta in controfacciata della chiesa sono incassate sette mensole lignee superstiti della fabbrica medievale. Due di queste hanno le sembianze di un bovino, in posizione accovacciata e zoccoli ripiegati verso l'interno. Le corna degli animali non sono giunte a noi, ma rimane traccia di queste dai fori ricavati sul capo dei due esemplari. Sugli elementi lignei si registrano tracce di cromia, forse riconducibili a un periodo successivo alla prima installazione nel tetto del XIV secolo. Nelle labili tracce di colore è possibile leggere uno scudo su campo rosso, replicato in entrambi i manufatti. Questi elementi sono dipinti in varie parti del corpo e presentano delle larghe fessurazioni longitudinali, causate verosimilmente dalle variazioni volumetriche del legno legate ai naturali cambiamenti climatici (umidità, temperatura, ecc.). La terza coppia di mensole in legno ha un intaglio a foglie aguzze ricurve verso l'interno che riconduce alla plastica fitomorfa verificabile nella scultura architettonica del XIII-XIV secolo del sud Sardegna. Tra i due esemplari, uno risulta mutilo delle quattro foglie aguzze. Nella concavità interna si leggono in entrambi delle decorazioni con

Oristano, chiesa di Santa Chiara.  
Particolare della cantoria  
e delle mensole lignee scolpite.



due volti che raffigurano rispettivamente un personaggio con la corona e una figura femminile, meno distinguibile della prima immagine contenuta nella mensola più integra. L'ultima mensola superstite riproduce la figura di un uomo con cappello, in posizione prona. Anche in questo caso si notano delle evidenti tracce di cromia ma, diversamente dalle altre, certamente riconducibili a un momento di molto successivo alla realizzazione dei manufatti: si distinguono due stemmi per lato raffiguranti bande gialle e rosse, assimilabili ai pali d'Aragona. È ipotizzabile che anch'essa facesse parte di una coppia di mensole, analogamente alle precedenti. Tutti gli elementi strutturali lignei appena citati hanno perso funzione di sostegno delle capriate dello stesso materiale, che si conservano in forma frammentaria in un locale di passaggio, adiacente al chiostro del convento. Infatti, le sei travi superstiti che un tempo erano parte delle capriate scomparse e che fungevano da copertura della chiesa medievale, sono state fissate tramite zanche in ferro sulla parete di questo ambiente che conserva anche tre mensole lignee modanate, provenienti verosimilmente dagli spazi del monastero. Già nel XIX secolo il canonico Giovanni Spano rilevava l'esistenza di tavole dipinte «[...] che non oltrepassano il sec. XV». In una di queste vi sarebbe stato rappresentato un personaggio con il cappuccio che faceva l'elemosina ai poveri, in un'altra l'incoronazione, verosimilmente di un giudice, mentre il resto della parte istoriata sarebbe stato occupato da scene campestri. La presenza di questi dipinti non è stata rilevata sino ad oggi, e l'unica testimonianza rimane quella scritta dallo Spano, riportata anche da suor Celina Pau, clarissa di Oristano, alla quale si deve un'importante monografia sul monastero, nella quale si manifesta l'interesse anche per i superstiti decori del tetto ligneo della chiesa medievale. Solo in anni recenti sono stati proposti nuovi argomenti che riconducono le sculture alla fabbrica trecentesca.

Nella cattedrale della stessa città di Oristano si conserva ancora una straordinaria *Vergine Annunciata* tardo trecentesca-inizio quattrocentesca (foto) che, insieme a un altro gruppo di statue lignee dello stesso periodo, come un *Angelo Annunciato* nella chiesa di San Michele Arcangelo a Sagama (Oristano), documentano la vivacità del mercato di importazioni in Sardegna di opere riferibili a botteghe centro-italiane nel Trecento inoltrato.

Allo stato degli studi non è pensabile concludere con una definizione precisa e dare una quantificazione dei manufatti lignei ancora esistenti databili tra il XII e il XIV secolo, nonostante sia possibile affermare che l'Isola fu un crocevia di maestranze e culture diverse, di cui le opere d'arte lignaria sono un'importante testimonianza che merita di essere ulteriormente indagata.

## Bibliografia

- CASTELNUOVO, E. ed. 1992  
Niveo de marmore. *L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*. Genova.
- CASTELNUOVO, E. ed. 2004  
*Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma-Bari.
- CORONEO, R. 1988  
Per la conoscenza della scultura altomedievale e romanica ad Oristano. *Biblioteca Franciscana Sarda*, II, pp. 69-107.
- CORONEO, R. & PISTUDDI, A. 1999  
Per il catalogo della scultura architettonica romanica in Sardegna: i peducci di Santa Maria di Uta (CA). *Studi Sardi*, XXXII, pp. 369-398.
- DE LESPINASSE, R. & BONNARDOT, F. 1879  
*Les métiers et corporations de la Ville de Paris*. Paris.
- GABORIT, J.R. 2010  
*La scultura romanica*. Milano.
- PALA, A. 2008  
La Deposizione lignea di Bulzi. Nuove proposte di lettura e datazione. In *Martis. L'Anglona e la Sardegna nella storia* (Cronache di Archeologia, 7). Sassari, pp. 59-76.

- PALA, A. 2010  
Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano, un modello di iconografia francescana in Sardegna. *IKON = Journal of Iconographic Studies/Časopis za Ikonografske studije*, III, pp. 125-136.
- PALA, A. 2011  
*Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*. Cagliari.
- PALA, A. 2017  
Las esculturas románicas en el complejo de San Giorgio de Suelli (Cerdeña). *Románico*, 25, pp. 50-57.
- PALA, A. 2018  
Figurative continuity and artistic syncretism in the wooden roofs of Romanesque churches in Sardinia. In L. Gallinari ed., *Sardinia from the Middle Ages to Contemporaneity. A case study of a Mediterranean island identity profile*. Frankfurt am Main, pp. 145-163.
- PALA, A. 2019  
La scultura funeraria nell'isola di Sardegna tra XII e XIV secolo, rapporti e interazioni con la cultura figurativa del Mediterraneo occidentale. In *Almas de Pedra. Escultura tumular: da criação à musealização*. Congresso Internacional sobre escultura medieval (Lisboa, 2-4 novembre 2017). Lisboa, pp. 41-52.
- PALA, A. 2020  
Le sculture medievali della cattedrale di Cagliari. 1618-2018. In N. Usai & C. Nonne eds., *I seicento anni del santuario dei martiri nella cattedrale di Cagliari*. Cagliari, pp. 43-48.
- POLI, F. 1999  
La decorazione scultorea del Sant'Antioco di Bisarcio. Nuovi dati per vecchie attribuzioni. *SACER Bollettino della Associazione Storica Sassarese*, VI (6), pp. 179-182.
- SUBES, M.P. & MATHON, J.B. 2013  
*Virgins à l'Enfant médiévales de Catalogne. Mise en perspectives. Suivi du Corpus des Veirges à l'Enfant (XII<sup>e</sup>- XV<sup>e</sup> s.) des Pyrénées-Orientales*. Perpignan.