

# *ArcheoArte*

4



Antonio Pinna

La Vergine Orante di Santa Maria di Tergu

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte  
(ISSN 2039-4543)  
N. 4 (2015-2021)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali  
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1  
09124 CAGLIARI

**Comitato scientifico internazionale**

Simonetta Angiolillo, Alberto Cazzella, Pierluigi Leone De Castris, Maria Luisa Frongia, Attilio Mastino,  
Giulia Orofino, Alessandra Pasolini, Philippe Pergola, Michel-Yves Perrin, Antonella Sbrilli, Maria Grazia Scano,  
Giuseppa Tanda

**Direzione**

Romina Carboni, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Laura Fanti, Marco Giuman,  
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Andrea Pala, Fabio Pinna, Nicoletta Usai

**Direttore responsabile**

Fabio Pinna

**Segreteria di Redazione**

Marco Muresu

**Copy-editor sezioni “Notizie” e “Recensioni”**

Maria Adele Ibba

**Impaginazione**

Francesco Mameli

**in copertina:**

Cagliari, Piazza Arsenale, ingresso alla Cittadella dei Musei “Giovanni Lilliu” (elaborazione grafica: Francesco Mameli)

# La Vergine Orante di Santa Maria di Tergu

Antonio Pinna  
Iglesias (SU)  
antonio\_pinna@live.com

**Riassunto:** All'interno della chiesa di Santa Maria di Tergu (SS), nel territorio dell'Anglona, in Sardegna è custodito il simulacro litico della Vergine Orante. Scolpito nella vulcanite rossa, il manufatto è derivato da un modello iconografico bizantino. Il lavoro svolto, in un'analisi storico artistica, propone di inserire la scultura della Vergine Orante di Santa Maria di Tergu, in quel clima di influssi artistici giunti in Sardegna, in particolar modo in questo caso nel Giudicato di Torres, con l'affermarsi dei gusti pisani e benedettini, capaci di guardare con grande interesse le tipologie iconografiche bizantine, per svincolarle dalle forme classiche orientali e arricchirle di una nuova libertà comunicativa

Parole chiave: Icona, Maria, Scultura, Santa Maria di Tergu, Giudicato di Torres, Anglona.

**Abstract:** Inside the Church of Santa Maria di Tergu (SS), in the territory of Anglona, Sardinia is the stone statue of the Virgin at prayer. Carved in trachyte, the artifact is derived from a Byzantine iconographic model. The work done in an artistic historical analysis, proposes the inclusion of the sculpture of the Virgin at prayer of Santa Maria di Tergu, in a climate of artistic influences arrived in Sardinia, particularly in this case in the Giudicato di Torres, with the emergence of tastes pisani and Benedictines, able to look with great interest the Byzantine iconographic types to dangle them from classical forms the East and enrich them of a new freedom of communication.

Keywords: Icon, Sculpture, the Virgin Mary, Sardinia.

Sulle pendici meridionali del colle di Lu Monti, nel territorio dell'Anglona, sorge a Tergu (SS) la chiesa consacrata a Santa Maria, un tempo annessa a un monastero benedettino che comparve fra i possedimenti cassinesi dal 1122 (Saba, 1927 nota 2, pp. 153-155 doc. XIII). L'edificio di sviluppo longitudinale, si presenta oggi a croce commissa, derivata probabilmente da un impianto a mononavata con abside a nordest ante 1117 (Coroneo, 1993 pp. 122-123, scheda 34), e affiancata a settentrione dal campanile a canna quadra, scandito da cornici modellate a toro. La facciata (Fig. 1), esemplata da modelli pisani della seconda metà del XII secolo (Delogu, 1953 p. 147; Coroneo, 1993 pp. 122-123, scheda 34), presenta una decorazione in pietra calcarea di gusto geometrico e fitomorfo:

i motivi ricorrenti sono la foglia d'acanto e gli ovoli alternati da frecce, in origine conclusa dal frontone di cui oggi restano solo le basi delle colonnine. La facciata presentava quindi tre ordini sovrapposti, separati da cornici. Quello centrale rappresenta un finto loggiato dove le due colonnine esterne presentano un particolare andamento a zig-zag; al centro un rosone riccamente decorato inquadra una monofora quadrilobata. Al di sopra delle colonnine nelle vele e nelle lunette delle arcature, si collocano dei rilievi calcarei con ruote e motivi geometrici intarsiati in trachite. Nell'ordine inferiore, al centro di tre arcate parietali, troviamo il portale dagli stipiti in trachite e capitelli e sopracciglio in calcare. L'arco di scarico è realizzato in conci bicolori. Attorno all'edificio si ritrovano i resti

del monastero, di cui la parte meridionale è stata oggetto di scavo archeologico. Le campagne condotte tra il 2003 e il 2006 hanno riportato in luce gli ambienti del chiostro e altri ambienti dedicati alla vita monastica, e la presenza al di sotto delle strutture monastiche di ambienti precedenti alla costruzione del cenobio, profilando un'evoluzione cronologica della stratificazione degli edificati, dalla più antica, risalente al X secolo, alla più tarda della prima metà del XII secolo (Dettori, 2006, pp. 20-50). All'interno della chiesa possiamo ammirare il busto del simulacro rappresentante la *Vergine Orante* (Fig. 2). L'opera ha un ingombro di 45 x 41 x 24 centimetri, scolpita nella vulcanite rossa, è mutila del volto, trafugato alla fine degli anni Cinquanta e mai restituito (Dore, 1992 p. 249). La sua collocazione originaria non è nota. Attraverso una foto didascalica contenuta nel lavoro di Raffaello Delogu (Delogu, 1953 Tavola CXLVII), risalente al 1953, la ritroviamo inglobata nella muratura dell'ambiente realizzato davanti al campanile. Già divisa in due parti, troviamo il volto separato da una cornice, a qualche decina di centimetri sopra il busto (Fig.3). Nella storia degli studi, Raffaello Delogu, dopo un'accurata analisi storico architettonica della chiesa di Santa Maria di Tergu (Delogu, 1953), che la vede inserita nel discorso legato ai riflessi dell'architettura toscana, in particolare quella pisana (Delogu, 1953 pp. 147-177), ipotizza l'edificazione di questa da parte di maestranze siciliane chiamate in Sardegna dopo una tappa pisana (Delogu, 1953 p. 159). Ad avvalorare questa tesi è pure l'analisi della scultura della *Vergine Orante*, ancora incastonata e completa del volto, se pur separato dal busto, nel muro di ponente della testata Nord del transetto.

Per la ritualità del gesto, la composizione e la tipologia, la mette in relazione alla famiglia di rilievi, dovuta a scultori meridionali, di cui fanno parte l'Orante e la Vergine inserite sul frontone del S. Paolo a Ripa a Pisa (Figg. 4,5), e il *Redentore* inscritto nella lunetta del portale della chiesa di San Michele agli Scalzi sempre a Pisa (Fig.6), datata da una iscrizione in *stile pisano* nell'anno 1204 (Bacci, 2007, pp. 63-78). Proprio quest'ultimo ne è esempio più adeguato «per la severità ieratica del gesto, per il panneggio scavato a lunghi solchi e per più minuti, morellani dettagli, come tra l'altro il ripetersi del modo, tutto bizantino di attaccare il pollice al vivo della mano e di rigirarlo su sé stesso verticalmente» (Delogu, 1953 p. 160).

Di diversa opinione è lo storico Gianpietro Dore (1992 p. 249; 1994 p. 178). Lo studioso, infatti, analizzando le caratteristiche stilistiche della scultura, per il leggero rilievo ottenuto quasi su piani contrapposti sulla planarità della superficie incisa da rigidi solchi paralleli fra loro e la composizione simmetrica priva di plasticità, ne vede trasparire la derivazione della tecnica bizantina, ma per l'uso della trachite, eseguita certamente *in loco* (Dore, 1992 p. 249). Sempre secondo lo studioso, essendo la tematica della decorazione architettonica della facciata aniconica, esclusivamente geometrica o fitomorfa, elaborata su motivi classici o arabeggianti, e per lo stesso uso del calcare per la decorazione, la scultura non dovette farne parte in quanto vi è un diverso gusto artistico e spirito simbolico tra la decorazione e la scultura (Dore, 1992 p. 249). Queste differenze lo inducono a ipotizzare che il simulacro possa essere anteriore all'insediamento benedettino. Così pure il manto indossato dalla Vergine, riconducibile alla *penula*, ovvero un

piccolo mantello di derivazione tardoromana, possa essere un indizio per la retrodatazione dell'opera in un'epoca di dominazione bizantina, proponendola a confronto di opere anteriori all'XI secolo e tra queste indica un confronto più diretto con la *Madonna Orante* a figura intera, conservata nel santuario di San Michele a Monte Sant'Angelo in Puglia, documentata già dal IX secolo e pure essa realizzata in pietra locale (Dore, 1994 p. 178), se non con la statua di Santa Restituta, per rigida frontalità, per l'uguale innaturale posizione della sola mano sinistra e mancanza di profondità, anteriore alla stessa crisi iconoclasta (726-834).

Vicino alla proposta di datazione data da Raffaello Delogu, è Roberto Coroneo, in un discorso legato alle nuove prospettive di ricerca sull'Arte medievale in Anglona, propone una datazione posteriore a quella data da Gianpietro Dore, collocandola nel XI-XII secolo (Coroneo, 2008 p. 37). In un recente lavoro dedicato agli arredi liturgici medievali, Andrea Pala (2011 p.51) accoglie la datazione proposta da Roberto Coroneo.

Da un punto di vista iconografico, la scultura è la rappresentazione in pietra dell'icona bizantina della Vergine orante. Nell'iconografia orientale ritroviamo la figura della Vergine orante, isolata dalla rappresentazione di Cristo e degli altri santi solo nella tipologia della *Blachernitissa*. Questo modello iconografico, ovvero la raffigurazione venerata nel santuario delle Blacherne a Costantinopoli venne detta «Muraglia Incrollabile» e considerata un baluardo della città (Gharib, 1993 p. 93). Lo sviluppo di questo modello iconografico lo si deve al suo ruolo intercedente verso Cristo e al significato politico e difensivo che l'icona assunse durante

le campagne militari, portata come un'arma invincibile dagli Imperatori bizantini (Pentcheva, 2010 pp. 83-132). L'immagine sopravvive solo attraverso le numerose riproduzioni che nei secoli si vennero a creare in monete, sigilli, affreschi e icone. Una copia monumentale di questa tipologia iconografica si ritrova a Kiev, nell'abside della chiesa di Santa Sophia, risalente al 1037 (Gharib, 1993 p. 164; Sandler, 1995 p. 105; Pentcheva, 2010 p. 107 fig.44).

Vi sono però alcune differenze tra la scultura "tergulana" e il modello della *Blachernitissa*: la particolare postura delle mani, qui poste sul busto, con i palmi rivolti verso l'esterno e non levate al cielo, e la veste indossata, la *penula*, che lascia libere solo le mani. Vi è poi la mancanza delle sigle MP- ΘΥ ai lati del volto aureolato.

Il simulacro della Vergine è rappresentato a mezzo busto. Dalla foto preventuata del volto aureolato possiamo dedurre che la rappresentazione del viso è severa e ieratica, vicina alle realizzazioni iconografiche caratteristiche del classicismo bizantino post crisi iconoclasta (Mohamoud, 1993 pp. 141-142), lontano dalle prime rappresentazioni iconografiche mariane, contraddistinte da un verismo ritrattistico<sup>1</sup>.

Dai segni lasciati sulla pietra ruvida, si può intuire un lavoro realizzato con l'uso della subbia, e della gradina, segni visibili sia vicino alla base del busto, che sui fianchi (Figg. 7,8), dove lo scultore non lavora totalmente la pietra, facendo dunque supporre una sola visione frontale del simulacro. Come detto, non è nota la collocazione originaria all'interno dell'edificio. Dal taglio al busto, dalla pietra non lavorata nel dorso della scultura, si può ipotizzare la sua sistemazione all'interno di una nicchia dedicata, probabilmente dal fondale dipinto in cui immaginare la rappresentazione

<sup>1</sup> Per l'origine delle Icone si veda Zibawi, 1993 pp. 119-140.

delle sigle che contraddistinguono la raffigurazione della Vergine delle Blacherne, MP-ΘΥ sempre inscritte accanto alla figura velata e col nimbo.

Se dunque questa lacuna rappresentativa potrebbe essere colmata dalla pittura murale, non possiamo trascurare la mancanza del *Maphorion*. Il manto della Vergine infatti, costituisce uno degli elementi caratterizzanti della tipologia della *Blachernitissa*, essendo esso stesso una reliquia custodita all'interno del santuario delle Blacherne a Costantinopoli<sup>2</sup>. Per via di queste divergenze con il modello iconografico, viene difficile, in una visione iconografica, far risalire il simulacro ad una cultura religioso-bizantina legata alle immagini sacre, ben codificate secondo tipologie dal valore testamentario, alla pari delle Sacre Scritture<sup>3</sup>.

Non vi è dunque convenienza nel datare la scultura nel periodo in cui la Sardegna fu parte dell'impero Orientale. Della frequentazione di S. Maria di Tergu da parte di monaci orientali, non abbiamo nessun riscontro<sup>4</sup>. Al contrario, in alcune delle notizie riconducibili all'età premonastica si fa riferimento ad una chiesa fatta edificare da un personaggio vicino a Mariano I

di Torres (Giudice fra il 1065 e il 1082), e non vi è nessun accenno riguardo un precedente insediamento monastico bizantino (Dominigo, 2006 pp. 9-20, 48-50). Ci si chiede allora il perché della presenza, nell'abbazia benedettina di Santa Maria di Tergu, di una scultura dal gusto bizantino. Per trovare una possibile soluzione, dobbiamo accostarci ai ragionamenti che portarono Raffaello Delogu ad una datazione vicina all'insediamento benedettino nella Chiesa di Santa Maria di Tergu e ripercorrere alcuni degli aspetti storici fondamentali del Giudicati di Torres.

Sul finire del X secolo le feroci invasioni arabe si intensificarono tanto da inquietare papa Benedetto VIII (980-1024), il quale assieme ai Giudici sardi chiese il soccorso delle flotte Pisane e Genovesi, conducendo una efficace azione navale contro Mujahid Abd Allàh al Ami (Pinelli, 1977 pp. 189-247). Sconfitto nel 1016, la Sardegna fu libera dal pericolo di una futura invasione araba. Da questo momento la Sardegna per Toscani e Liguri, divenne una nuova terra di interesse strategico per la sua posizione e per le sue grandi risorse (Conde, 1988; Boscolo A. 1982 pp. 26-36). Le relazioni tra Pisa e il Giudicato di Torres si fecero sempre più strette, tanto da indurre il giudice Mariano I, nel 1080, a concedere ai pisani l'esenzione da tutti i tributi commerciali richiesti sino ad allora<sup>5</sup>. Lo stesso Giudicato, alla richiesta pontificia di rinnovamento religioso, negli anni successivi all'arrivo dei primi monaci Benedettini per volere di Torcotorio-Barisone I *de Lacon-Gunale*<sup>6</sup> avvenuta tra il 1063 e il 1065,

<sup>5</sup> Per approfondire la situazione storico politica della Sardegna dal X al XIII si vedano: Boscolo, 1982 pp. 23-35; Bazama, 1988; Schena, O., Tognetti, S. 201.

<sup>6</sup> Fu Torcotorio-Barisone I de Lacon-Gunale, ricordato nella cronaca di Leone Ostiense, nella primavera del 1063, a richiedere all'abate di Montecassino l'invio dei primi monaci benedettini nell'Isola, ottenendo legittimazione e remissione dei peccati. Cfr. Coroneo, 1993 p.117; Saba, 1927, p.8.

<sup>2</sup> Fin dal V secolo in Oriente si è festeggiata la «Deposizione della veneranda veste della Santissima Nostra Signora Madre di Dio in Blacherne», facendo memoria della collocazione della reliquia nel santuario delle Blacherne, portata dai fratelli patrizi Galbino e Candido nel 473 dalla Palestina. Cfr. Masini, 2001 p. 148-149.

<sup>3</sup> L'Oriente cristiano infatti attribuisce all'immagine sacra un carattere rivelativo di Dio. Questo carattere è dato dalla veridicità dell'immagine custodita nell'Icona, riproduzione fedele degli archetipi per eccellenza, le Immagini Acheropite. Su modello del ritratto eseguito, secondo la leggenda, alla Vergine da San Luca, si svilupperanno poi le tipologie iconografiche mariane, contraddistinte da caratteri imprescindibili dall'Icona stessa. Cfr. Bernardi, 2007 pp. 66-89.

<sup>4</sup> Non sono pervenute fonti al riguardo e la campagna di scavi condotta tra il 2003 e il 2006, non ha evidenziato nessuna frequentazione monastica precedente a quella benedettina, ma dalle strutture ritrovate del X secolo e dai reperti rinvenuti si ipotizza la proprietà e la frequentazione da parte di personaggi abbienti. Cfr. Dettori, 2006 p.49.

si apre ai Benedettini toscani e una penetrazione dell'Opera di Santa Maria di Pisa<sup>7</sup>.

In queste vicende di donazioni verso i Benedettini, la chiesa di Santa Maria di Tergu compare tra i possedimenti sardi cassinesi incisi in tre formelle dell'anta destra della porta bronzea del monastero di Montecassino<sup>8</sup>, risalente agli anni dell'abate Oderisio (1123-26). Nessuna fonte ne specifica l'anno preciso della donazione, ma tutte convergono sulla notizia che la vede fondata per volere di un personaggio di alto rango, appartenente alla famiglia giudicale di Mariano I de Lacon-Gunale<sup>9</sup>.

È nel 1122 che Santa Maria di Tergu viene citata nella cronaca di Pietro Diacono come proprietà Cassinese, e apprendiamo da un documento di quell'anno che Callisto (1119-1124), confermò a Montecassino il possesso delle numerose proprietà che aveva ricevuto in dono e tra queste compare l'abbazia di Tergu a cui seguirono altre sedici chiese (Saba, 1927 nota 2, pp. 153-155, doc XIII). Il complesso di Santa Maria di Tergu fu il più ricco tra i monasteri cassinesi della Sardegna, a questo facevano capo ampie estensioni territoriali, allevamenti, un tratto di mare e le ricche saline della Nurra (Liscia, 2006 pp. 63-76).

Al suo interno vi erano certamente custoditi importanti arredi liturgici e cicli pittorici come ne sono esempio gli affreschi del catino absidale della chiesa di Santissima Trinità di Saccargia (Figg. 9,10), annoverata tra i beni dei monaci camaldolesi in una bolla papale

datata 4 novembre del 1112<sup>10</sup>. Divisi in quattro fasce, presentano nella prima scena in alto, una elegante cornice ritmata da dodici ruote in bicromia, campite in triangoli e disposte in fasce concentriche rapportabili alle ruote marmoree ad intarsio, tipiche dell'architettura romanico-pisana, come quelle ornanti il paramento esterno della cattedrale di Santa Maria di Pisa consacrata nel 1118 (Sedda, 2002 pp.189-211; Usai, 2013 p. 36). Analoghe ruote si ritrovano nella facciata della chiesa di Santa Maria di Tergu (Fig. 1), nella quale lo schema decorativo architettonico richiama modelli pisani della fine del XII secolo (Delogu, 1954 p. 147; Coroneo, 1993 p. 122). Altri dettagli decorativi dell'affresco del catino absidale, come riporta Sandra Sedda nell'articolo dedicato, trovano riscontro nel paramento esterno del Duomo di Pisa (Sedda, 2002 pp. 189-211). Nella fascia centrale, al lato destro della monofora, attorniata dagli apostoli e da San Paolo vi è la Vergine Orante (Figg. 10,11), nella stessa posa della Vergine "tergulana" ma a figura intera. Da notare è la colorazione del mantello ricordante il rosso della Vergine presente in Santa Maria Antiqua a Roma<sup>11</sup> (Fig. 12). La scoperta delle pitture murali della chiesa di San Pietro

<sup>10</sup> La bolla papale venne compilata da papa Pasquale II (1099-1118) e si legge tra i possedimenti camaldolesi: *Momasterium Sanctae Trinitatis de Saccargia*. Al 5 ottobre del 1116 risale la data di consacrazione della chiesa, come si legge nel *Condaghe della consacrazione dell'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia*, donata dal giudice Costantino I de lacon-Gunale e dalla moglie MArclusa e confermata il 13 dicembre del 1112 dall'arcivescovo di Torres Attone al priore di Camaldoli. Cfr. Kehr P.F, *Italia Pontificiam X. Calabria insulae*, in D. Giergensohn cur., *Regesta Pontificum Romanorum*, zurich 1975, III, p. 177, n. 6; *Codex diplomaticus Sardiniae*, I, doc. XVIII, p. 191; Vedovato G., *Camaldoli e la sua congregazione, dalle origini al 1184. Storia e documentazione*, p. 262.

<sup>11</sup> La basilica situata nel Foro Romano, custodisce al suo interno una straordinaria stratigrafia di intonaci dipinti che vanno dal VI al IX secolo, rappresentando una straordinaria testimonianza dell'evoluzione stilistica della raffigurazione sacra cristiana. Per approfondimenti si veda: Andaloro M., Bordi G., Morganti G., *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio. Catalogo della mostra*, 2016; Bordi G Rubery A., Osborne J., *Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Early Middle*, 2021.

<sup>7</sup> "il 18 marzo 1082 Mariano I, assieme alla moglie Susanna de Zori al figlio Costantino, dona alla Primiziale pisana il San Michele di Plaiano e altre chiese del suo giudicato. Coroneo, 1993 p. 117.

<sup>8</sup> Si legge: "IN SARDINIA SANCTA MARIA IN THERCO CUM PERTINENTIIS SVIS..." Cfr. Bloch, 1990 pp. 307-324.

<sup>9</sup> Sui documenti che riportano le notizie di fondazione si veda: Coroneo, 1993 pp. 119-120; Dettori, 2006 pp. 9-13.

di Galtellì (Nu) porta la studiosa Renata Serra, dopo un importante studio e confronto tra i due cicli pittorici, ad ascrivere l'affresco absidale di Saccargia, per lo stile e la ricerca di movimento, alla seconda metà del XII secolo e ad un ambito romano, e per la resa naturalistica si riavvicina alla pittura benedettina del XI secolo (Serra, 1997 pp. 413-422). La stessa comunanza è riportata dalla più recente analisi condotta da Alberto Virdis che vede la «presenza di analoghe tipologie facciali e di partiti decorativi identici, utilizzati tanto nelle cornici divisorie quanto nell'ornato degli sfondi architettonici e delle vesti di alcuni dei personaggi raffigurati; questi elementi permettono...di collocare su uno stesso binario i due cicli pittorici» (Virdis, 2011 pag. 56). Interessante è riportare pure l'ipotesi espressa da Corrado Maltese, il quale ascriveva gli affreschi ad ambito pisano, vedendoli eseguiti dalla stessa mano che intervenne nel Crocifisso n° 15 (oggi n°1578), del Museo di S. Matteo a Pisa (Maltese, 1962, p. 217 nota 25), dove nel pannello superiore ritroviamo la raffigurazione della Vergine Orante nella stessa posa, ma questa volta tra gli angeli. Antonino Caleca (1986, pp. 25-26), ne avvalorava la tesi retrodatandoli attraverso un ulteriore confronto, al 1138. Nel lavoro di Nicoletta Usai, alla luce dei rapporti tra le pitture di Saccargia e di San Pietro di Galtellì, con le croci dipinte toscane, nota delle tangenze tra gli elementi decorativi dei due cicli sardi e la Croce n° 15 e «numerosi altri motivi decorativi si rintracciano sia a Saccargia che a Galtellì, consentendo di evidenziare lo stretto legame tra i due siti» (Usai, 2013 p.46). La studiosa sostiene la tesi di Corrado Maltese tenendo comunque conto di alcune diversità tra i cicli di Saccargia e di Galtellì e la Croce n° 15 del Museo Nazionale

di S. Matteo di Pisa, come il modo di costruire le figure, la resa di queste nello spazio e nel tentativo di trasporre le emozioni dei personaggi, assente a Saccargia (Usai, 2013, p. 46). Nel discorso legato alla miniatura, presenta delle inedite riflessioni sulle somiglianze tra la Bibbia di Santa Maria del Fiore (facente parte del un gruppo di manoscritti definiti "Bibbie atlantiche" e conservata alla Biblioteca Medicea Laurenziana), collocata nel primo quarto del XII secolo e gli affreschi di Saccargia, trovando somiglianze sul modo di risolvere le architetture e i panneggi delle vesti (Usai, 2013 pp. 47- 48).

Come abbiamo visto le influenze giunte in questi secoli in Sardegna non riguardarono solo modi architettonici, ma coinvolsero pure una serie di modelli pittorici iconografici che ne influenzarono e caratterizzarono l'arte sacra. Modelli ispirati dalla pittura benedettina, che guarda con interesse l'arte bizantina, espressa pure nelle miniature della grande produzione degli *scriptoria* dei monasteri. Le stesse miniature furono esempio stilistico, esercitando influenze sulla pittura e sulla scultura (Penco, 1995 pp. 471-490; pp. 497-504)

Di fatto tra la fine dell'XI e il XIII secolo nella penisola, le nuove vie navali commerciali con l'Oriente, tracciate dalla rinascita economica di centri come Amalfi, Genova, Pisa e Venezia, conducono in Italia, nel fervore di una rinascita socio-religiosa, tipologie iconografiche su tavola tipiche dell'oriente cristiano. Queste immagini sacre, contenitori di miracoli e poteri salvifici già comprovati, giunte in Italia, si liberarono da una dimensione e forma prestabilita e si arricchirono di una nuova libertà comunicativa tra l'immagine e il fedele, divenendo funzionali ad un uso narrativo (Belting, 1993 p. 430).



Nel nostro caso dobbiamo, oltre che riferirci all'arte benedettina, vedere in Pisa un importante centro dal quale giunsero nel Giudicato di Gallura le mode stilistiche. Nel centro toscano, infatti, già dalla fine del XI secolo, per via dei mutati rapporti politici territoriali, vi furono importanti scambi con l'Impero Orientale. Lo stesso Alessio I Comneno, imperatore dal 1056 al 1118, nel 1111 stipulò un patto con Pisa nel quale chiedeva la sua neutralità nel contrasto con l'Impero germanico. L'accordo diede a Pisa forti vantaggi commerciali e una serie di doni annuali per l'opera della cattedrale e per l'arcivescovo, inoltre assicurò ai pisani un quartiere nella città di Costantinopoli, con la possibilità di edificare abitazioni e una banchina di approdo (Borsari, 1955 pp. 477-492; Borsari 1991, pp.59-86). Tra il XII e il XIII secolo, lo scambio di visioni e costumi religiosi è talmente alto da portare lo stesso imperatore Manuele Comneno (1118-1180), a favorire un dialogo tra il teologo Ugo Eteriano e Leone Toscano, in favore di una unione tra Chiesa Greca e Chiesa Latina (Falkenhausen, 1986 pp. 61-71).

Testimonianza certa di questi dialoghi sono le influenze sulla pittura e sulla decorazione scultorea che le Icone Orientali, in via privata e nella decorazione di edifici monumentali, hanno in questi secoli. Secondo Michele Bacci l'Icona è il «modello ideale di immagine religiosa che non cesserà di esistere nel momento in cui verrà meno l'adesione iconografica e stilistica ai precedenti orientali e può esser considerato il più importante lascito del mondo bizantino nei confronti dell'arte italiana» (Bacci, 2007 p. 78). Guardando agli esempi scultorei di questa compenetrazione stilistica è opportuno menzionare l'esempio già citato da Raffaello Delogu della *Vergine Orante*

della fine del XII secolo, posta nella facciata di San Paolo in Ripa d'Arno, associata alla Vergine Costantinopolitana del Metatorion delle Blacherne (Bacci, 2007 p. 65). Proprio a Pisa la figura della Vergine assunse un ruolo di patrona della Città, alla quale affidarne le sorti, come già avvenne per la Blachernitissa a Costantinopoli<sup>12</sup>. Sempre dell'XII secolo, tra il 1158 e il 1162 Maestro Guglielmo<sup>13</sup>, realizza per il duomo di Pisa il pergamo a cassone su colonne, lo stesso che nel 1312 verrà trasferito nella cattedrale di Santa Maria Assunta di Cagliari (Pala 2021, pp. 77-90; Pala 2011, pp. 39-43; Coroneo, Serra 2004, pp. 304-314; Coroneo, 1993 scheda 96, p.212). Nel quadro laterale del pergamo (Fig.13), dedicato all'*Ascensione*, ritroviamo la Vergine Orante tra gli Apostoli, non dissimile dalla raffigurazione di Saccargia (Fig.14). Per lo stesso problema legato allo spazio rappresentativo, infatti, la ritroviamo esattamente al centro del gruppo degli apostoli, in asse con Cristo glorificato in mandorla. Questa scelta, secondo Renata Serra, non è da considerarsi casuale, ma «dettata da un programma iconografico ben preciso, inteso a porre in risalto la figura della Vergine quale madre della Luce vera per gli uomini, che è Cristo», rientrando in uno schema rappresentativo bizantino (Serra, 1998, p. 125).

Potremmo pertanto domandarci se la presenza della Vergine Orante a Santa Maria di Tergu, sia in realtà l'unica testimonianza di un disperso

<sup>12</sup> Per quanto riguarda il rapporto tra l'Icona e il potere protettivo verso la città di Costantinopoli si veda Pentcheva, 2010, in particolare il capitolo 3 *Nel contesto bellico*, p. 87 seg.

<sup>13</sup> Scultore e architetto attivo a Pisa nel penultimo quarto del XII secolo. Guglielmo viene menzionato nell'iscrizione che siglava l'autografia del pergamo: HOC GUILLELMUS PRESTANTIOR / ARTE MODERNIS QUATTUOR ANNORUM / SPATIO SED DOMINI CENTUM DECIES / SEX MILLE DUOBUS (Guglielmo superiore nell'arte agli artisti moderni fece quest'opera in quattro anni ma nell'anno del Signore 1162). Cfr. Peroni A. *et al.*, 1995 *Il Duomo di Pisa*, pp. 598-601.

ciclo scultoreo che faceva capo al tema della Salvezza. Non dobbiamo dimenticare che l'abbazia fu meta di pellegrinaggio e ciò poteva esser mosso o dalla presenza di reliquie celebri, portate dai monaci benedettini<sup>14</sup>, oppure di un tesoro di indulgenze (Serra, 1998 p. 126).

Per quanto riguarda la figura della *Vergine Orante*, isolata e dalle mani poste davanti al busto, non possiamo non prendere in osservazione l'espressione musiva dell'area veneta del XII secolo, che rendendo propria la praticità tecnica bizantina, ricrea nei catini absidali opere di grande fascino, come nella basilica di Ss. Maria e Donato a Murano<sup>15</sup>(Fig. 15). Nell'arte della miniatura ritroviamo la stessa tipologia orante nella rilegatura in lamina d'oro e smalti dell'Evangelario del Duomo di Vercelli (Fig. 16). Risalente al XII secolo, la figura miniata della Vergine è stante alla sinistra del centrale crocifisso. Questa rilegatura in lamina d'oro con smalti e raffigurazioni sacre, la cui ieratica rigidità trova la sua origine nell'arte bizantina (Parlavecchia, 2003 pp. 45-49).

In questo avvicinarsi di influssi artistici, giunti in Sardegna con l'affermarsi delle mode e gusti pisani e benedettini, si viene a edificare, nel nostro caso nel Giudicato di Torres, la più importante abbazia cassinese in Sardegna. In questi stessi anni è dunque da inserire la scultura della Vergine Orante. Anni in cui i rifioriti centri commerciali e monastici, guardano con grande interesse l'oriente, per dare vita nell'arte a stili pittorici e scultorei permeati di tipologie bizantine, svincolate dalle forme classiche

orientali e arricchite di una nuova libertà comunicativa occidentale. Propenderei dunque a inserire la realizzazione *in loco* della scultura della Vergine durante i lavori dell'avanzamento e rifacimento della facciata e della costruzione della torre campanaria, eseguiti tra la fine del XII e il primo quarto del XIII secolo (Liscia, 2006 p.74).

### Bibliografia

- Andaloro M., Bordi G., Morganti G., 2016. *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*. Catalogo della mostra,.
- Bordi G., Rubery E., Osborne J., 2021. *Santa Maria Antiqua: The Sistine Chapel of the Early Middle Ages*, Harvey Miller Publisher.
- Bacci M., 2007. *Pisa bizantina: alle origini del culto delle icone in Toscana*, in *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Atti del convegno (Genova 2004) a cura di A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo, G. Wolf, Venezia
- Coroneo, R., Serra R. 2004. *Sardegna preromanica e romanica*, collana Patrimonio Artistico italiano. Milano, Jacka Book.
- Coroneo, R. 2004. *Ricerca sulla scultura medievale in Sardegna*, AV.
- Coroneo, R. 2005. *Scultura altomedievale in Italia. Materiali e tecniche di esecuzione. Tradizioni e metodi di studio*, AV.
- Coroneo, R. 2008. *Arte medievale in Anglona: nuove prospettive di ricerca*, in Martis. L'Anglona e la Sardegna nella storia, «Cronache di Archeologia», 7.
- Dettori, D. 2006. *Santa Maria di Tergu: notizie preliminari sulle indagini archeologiche. Il progetto "Santa Maria di Tergu"*, in Committenza, scelta insediative e organizzazione patrimoniale nel medioevo, Spoleto.
- Delogu R. 1953. *Architettura del medioevo in Sardegna*, Roma.
- Delogu, R. 1966. *Metodo, meriti e limiti nell'architettura medievale della Sardegna*.
- Dore, G. 1987. *Frammenti epigrafici medievali ritrovati presso la chiesa di Santa Maria di Tergu in Rivista Italiana de Numismatica e Scienze Affini v. 89 (1987)*, p. 179-186
- Dore, G. 1992. "La Vergine Intercedente", *Santa*

<sup>14</sup> sappiamo infatti che il primo gruppo di monaci inviati dall'abate Desiderio portò con sé codici, la Bibbia, arredi sacri e reliquie di corpi santi. Per questo è probabile che pure a Tergu vi fossero depositate delle reliquie. Cfr. Saba, 1927 p. 8.

<sup>15</sup> Si veda Rizzardi Clementina, *Mosaici altoadriatici: il rapporto artistico Venezia, Bisanzio, Ravenna in età medievale Edizioni del Girasole*, 1985.

- Maria di Tergu*. Sassari, bollettino archeologico.
- Dore, G. 1994. Tergu (SS) *Santa Maria di Tergu. La decorazione architettonica* in *Metodi Studi Ricerche*, 4, Edizioni ennerre, Milanp.
- Falkenhausen, V. 1986. *Pisa e Bisanzio nei secoli XII e XIII*, in *Il Duomo e la civiltà pisana del suo tempo*, Pisa.
- Gharib, G. 1993. *Le Icone Mariane: Storia e Cultura*.
- Liscia, G. 2006. *Santa Maria di Tergu: un'abbazia cassinese in Sardegna* in *De re monastica, Atti del convegno di studio: committenza, scelta insediative e organizzazione patrimoniale nel medioevo*, Spoleto.
- Maltese, C. 1962. *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma, De Luca.
- Masini, M. 2001. Masini Mario, *Le feste di Maria: lectio divina*, Paoline edizioni.
- Ortu, G. 2005. *La Sardegna dei Giudici*, Nuoro.
- Paba, Cherchi, F. 1971 *La repubblica teocratica sarda nell'alto medioevo*, Editrice sarda Fossataro
- Pala, A. 2011. *Arredo liturgico medievale. Documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, AV.
- Pala A., 2021. *Prime riflessioni su alcuni manufatti medievali reimpiegati in Età moderna nel meridione della Sardegna*, in *Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione: la "lunga vita" della scultura medievale nei cantieri di Età moderna*.
- Pani, E. 2006. *De re monastica*, Atti del convegno di studio: committenza, scelta insediative e organizzazione patrimoniale nel medioevo.
- Parlavecchia, P. 2003. *Il romanico in Italia*, in *La bellezza di Dio, l'Arte ispirata dal Cristianesimo*, Edizioni San Paolo.
- Penco, G. 1995. *Storia del monachesimo in Italia: dalle origini alla fine del Medioevo*, Jaca Book.
- Pentcheva, B. 2010. *Icone e potere La madre di Dio a Bisanzio*, Jaca Book, Milano.
- Peroni, A., Angeli, A., Ambrosini, A. 1995, *Il Duomo di Pisa*, F. C. Panini, Modena.
- Pinelli, L. 1977. *Gli Arabi e la Sardegna: le invasioni arabe in Sardegna dal 704 al 1016*, Sassari.
- Rizzardi, C. 1985. *Mosaici altoadriatici: il rapporto artistico Venezia, Bisanzio, Ravenna in età medievale*. Edizioni del Girasole.
- Rockwell, P. 1989. *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma.
- Saba, A. 1927. *Montecassino e la Sardegna Medioevale: note storiche e codice diplomatico sardo-cassinese*.
- Schena, O., Tognetti, S. 2011. *La Sardegna medievale nel contesto italiano e mediterraneo (secc. XI-XV)*, in *storia medievale. Strumenti e sussidi*, Vol 5. Collana diretta da Giuliano Pinto, Monduzzi Editoriale, Noceto.
- Sedda, S. 2002. *Per una rilettura degli affreschi della SS. Trinità di Saccargia: analisi delle fonti e nuovi confronti iconografici*, in *Biblioteca Francescana Sarda*, Anno X, Oristano.
- Sari, A. 1993. *L'abbazia in campagna: Santa Maria di Tergu, una tra le più notevoli chiese romaniche della Sardegna*. In *Sardegna Fieristica*.
- Serra, R. 1997. *Pittura medievale in Sardegna tra Saccargia e Galtelli*. In *Scritti e immagini in onore a Corrado Maltese*, Roma.
- Serra, R. 1998. *In figura Christi: storie della salvezza nella pittura e nella scultura romaniche in Sardegna in Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*, Edizioni della Torre.
- Tosti, M. 2002. *Santuari d'Italia: committenze e fruizione tra medioevo e età moderna*. Roma.
- Turtas, R. 1999 *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Duemila*, Città Nuova, Roma.
- Usai, N. 2013. *La Santissima Trinità di Saccargia a Codrongianos*, prefazione di Alessandro Soddu, Ghilarza, Iskra.
- Viridis A., 2011. *Gli affreschi di Galtelli. Iconografia, stile e committenza di un ciclo pittorico romanico in Sardegna*. Condaghes.
- Xilografie di Remo Branca*. Badia di Montecassino, Camastro.
- Zibawi, M. 1993. *Icone, Senso e Storia*. Jaca Book.



Fig. 1 Tergu (SS), Facciata della Chiesa di Santa Maria di Tergu.



Fig. 2 Tergu (SS), interno della Chiesa di Santa Maria, simulacro della Vergine Orante.



Fig. 3 Tergu (SS), Chiesa di Santa Maria. In questa foto tratta dal lavoro di Raffaello Delogu, vediamo la scultura inglobata nella muratura dell'ambiente realizzato davanti al campanile. Delogu R. 1953, Tavola CXLVII.

La Vergine Orante di Santa Maria di Tergu



Fig. 4 Pisa, San Paolo a Ripa. Vergine Orante inserita nella facciata.



Fig. 5 Pisa, San Paolo a Ripa. L'alto rilievo della Vergine inserita nella facciata.

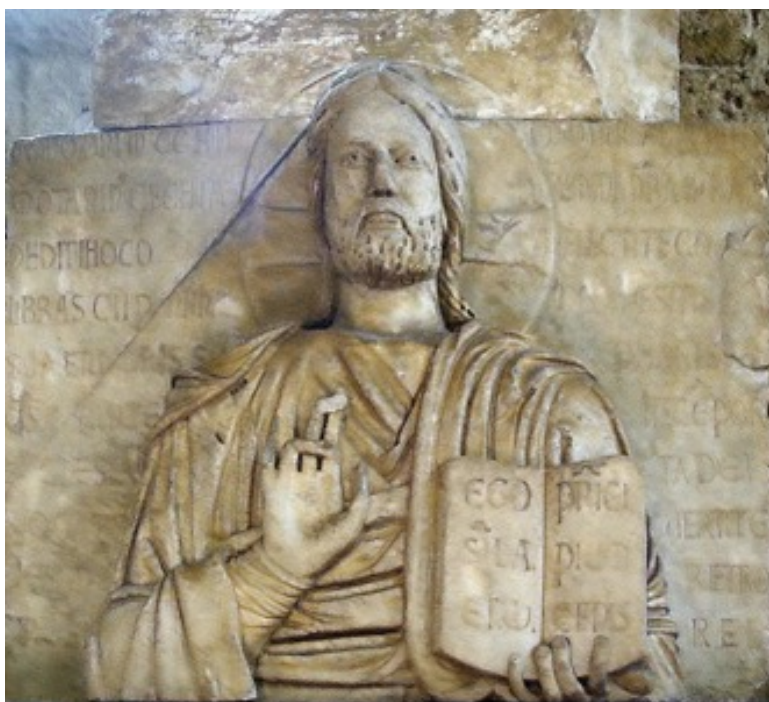


Fig. 6 Pisa, San Michele degli Scalzi. La figura del Redentore inscritto nella lunetta del portale.



Fig. 7 Tergu (SS). Chiesa di Santa Maria, scultura della Vergine. Particolare del lato destro.





Fig. 8 Tergu (SS). Chiesa di Santa Maria, scultura della Vergine. Particolare del lato sinistro.



Fig. 9 Codrongianos (SS), Santissima Trinità di Saccargia, parte superiore dell'affresco absidale.

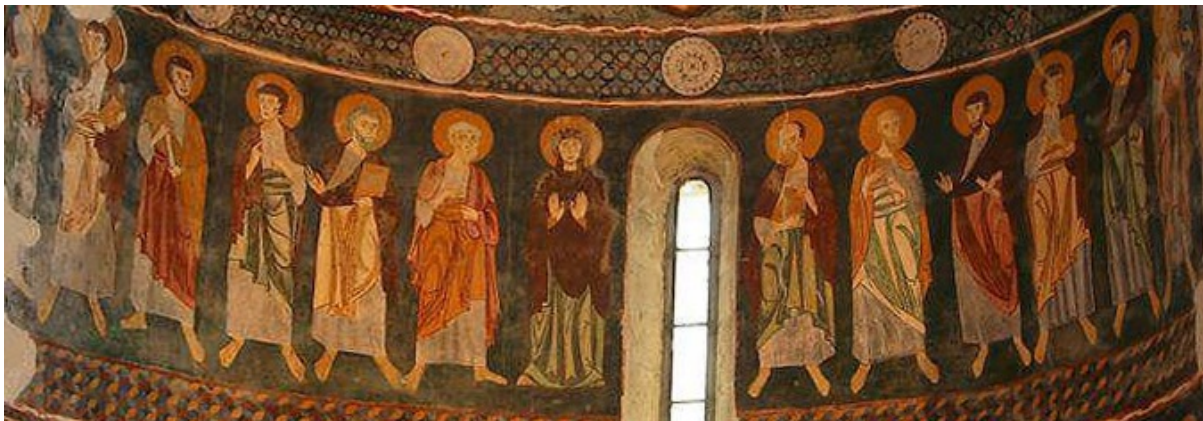


Fig. 10 Codrongianos (SS), Santissima Trinità di Saccargia, particolare della fascia centrale dell'affresco absidale.



Fig. 11. Codrongianos (SS), chiesa di Santissima Trinità di Saccargia. Vergine Orante. Particolare dell'affresco absidale.

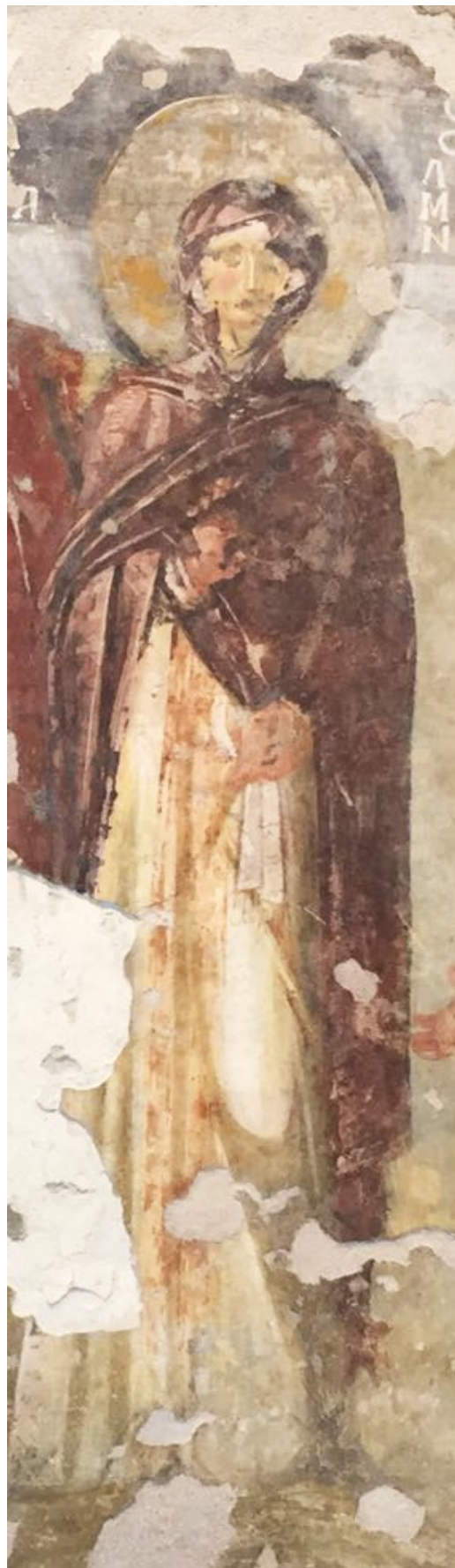


Fig.12. Roma, Santa Maria Antiqua, particolare dell'affresco parietale.



Fig.13 Cagliari, Cattedrale di Santissima Maria Assunta, quadro laterale della scena dell'Assunzione del Pergamo di Guglielmo.



Fig. 14 Cagliari, Cattedrale di Santissima Maria Assunta, particolare della scena dell'Assunzione del Pergamo di Guglielmo.

La Vergine Orante di Santa Maria di Tergu

Fig. 15 Murano, particolare del mosaico absidale della basilica di SS. Maria e Donato.



Fig. 16 Vercelli, Duomo. Rilegatura in lamina d'oro con miniature e smalti dell'Evangelario del Duomo di Vercelli.

