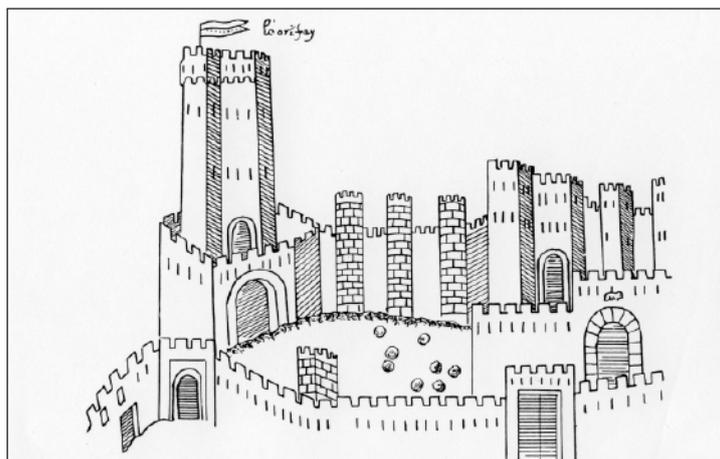


Ricerca e confronti 2010

ATTI

Giornate di studio di archeologia e storia dell'arte a 20 anni
dall'istituzione del Dipartimento di Scienze Archeologiche
e Storico-artistiche dell'Università degli Studi di Cagliari

(Cagliari, 1-5 marzo 2010)



Maria Grazia Scano Naitza

La Madonna delle Grazie di San Pietro di Silki.
Problemi di un'iconografia mariana

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Supplemento 2012 al numero 1
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte (ISSN 2039-4543)

Supplemento 2012 al numero 1

a cura di Maria Grazia Arru, Simona Campus, Riccardo Cicilloni, Rita Ladogana
Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio dell'Università degli Studi di Cagliari
Sezione di Archeologia e Storia dell'Arte
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella (Università di Roma La Sapienza); Pierluigi Leone De Castris (Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, Napoli); Attilio Mastino (Università degli Studi di Sassari); Giulia Orofino (Università degli Studi di Cassino); Philippe Pergola (CNRS - Université de Provence. Laboratoire d'archéologie médiévale méditerranéenne); Michel-Yves Perrin (École Pratique des Hautes Études); Antonella Sbrilli (Università di Roma La Sapienza); Mario Torelli (Accademia dei Lincei)

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Annamaria Comella, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna, Maria Grazia Scano, Giuseppa Tanda

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

in copertina: Il Castello di Cagliari nel 1358

La Madonna delle Grazie di San Pietro di Silki. Problemi di un'iconografia mariana

Maria Grazia Scano Naitza

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Scienze Archeologiche e Storico-artistiche
e-mail: mgscano@unica.it

Riassunto: Il piccolo simulacro in terracotta policroma della Madonna con il Bambino della chiesa di S. Pietro di Silki a Sassari, venerato come *Madonna delle Grazie*, pone problemi riguardo sia all'intitolazione, solitamente riferita alla *Virgo lactans* e qui ad indicare il suo ruolo di mediatrice di grazie, sia alla datazione. Secondo le fonti agiografiche la statuetta, sepolta da secoli, fu ritrovata scavando su indicazione di Bernardino da Feltre presso una colonna stazionaria crollata nel 1472 su una donna e il suo bambino, miracolosamente illesi. Esclusa una datazione ad epoca medioevale e considerate le differenze dalle *Schaenen Madonnen*, se ne ipotizza l'esecuzione prossima agli anni 1469-70, quando giunsero il b. Bernardino o s. Giacomo della Marca per fondare conventi dei Minori Osservanti.

Parole chiave: statuetta in terracotta, Madonna delle Grazie, Sassari, San Pietro di Silki, seconda metà XV secolo

Abstract: The small simulacrum in polychrome terracotta of the Virgin and Child of S. Pietro church in Silki (Sassari), venerated as the Virgin of Graces, poses problems regarding both the title, usually referred to the *Virgo lactans* and here indicative of a role as mediator for graces, and the dating. According to the hagiographic sources, the statue, buried for centuries, was retrieved following the indication of Bernardino da Feltre, near a column fallen in 1472 over a woman and her child, miraculously unharmed. Excluded a medieval dating and given the differences with the transalpine *Schaenen Madonnen*, an execution between 1469 and 1473 was hypothesized, close to its arrival through one of the "Minori Osservanti", like B. Bernardino or S. James of the Marches, come to found convents of the Order.

Keywords: small simulacrum in terracotta, Virgin of Graces, Sassari, San Pietro di Silki, second half fifteenth century

Sin dal II secolo, ben prima che il Concilio di Efeso nel 431 proclamasse la maternità divina di Maria, Madre della Grazia ovvero del Signore stesso, la fede del popolo cristiano nella mediazione di Maria tra l'uomo e Dio si era diffusa, dando luogo all'iconografia della *Galaktotrophousa*. La più antica rappresentazione finora nota della Madre di Dio si trova in un affresco del II secolo delle catacombe di Santa Priscilla a Roma: Maria porge al Bambino il seno destro, mentre in alto il profeta Isaia indica la stella, simbolo dell'Incarnazione. Le origini teologiche-letterarie di questo tipo iconografico, rintracciate nel Protovangelo di Giacomo e in un passo di Luca (Lc 11, 27), si riflettono nella dottrina dei Padri della chiesa d'Oriente e d'Occidente. Benché le opinioni non siano univoche, molto probabilmente queste prime rappresentazioni di Maria che nutre il Figlio con il suo latte, anche in termini teologici

più pregnanti delle icone delle Vergini oranti, delle Hodigitrie o delle Basilisse, essendo il seno di Maria fonte della Grazia, della vita e dell'insegnamento del Padre, costituiscono gli archetipi iconografici della *Mater Divinae Gratiae* o Madonna delle grazie¹. Con l'approfondirsi della riflessione teologica, cui si accompagna quella mariologica, le espressioni figurative incentrate su Maria, madre del Messia e della Chiesa, maestra nell'ascolto della parola di Dio, fedele nella sequela di Gesù sin sotto la croce e misericordiosa mediatrice tra l'uomo e Dio, si moltiplicano con varianti in relazione alle numerose

¹ Secondo G.P. Bonani e S. Baldassarre Bonani (1995 p. 88), autori di un'ampia ricognizione bibliografica sul tema iconografico di *Maria lactans*, invece, nella maggior parte dei casi la Madonna delle Grazie non è allattante; solo una prevalenza del tipo che ostenta il seno o entrambi i seni nella produzione artistica dell'Italia Meridionale avrebbe indotto F. Strazzullo (1987 pp. 6-7) a mettere in connessione le due iconografie. Sulla linea tracciata dallo Strazzullo si pone invece Simonetti (2008 p. 159).

intitolazioni con cui nel corso del tempo viene invocata dalla piet  popolare.

Accolta nel 1964 nella Costituzione dogmatica *Lumen Gentium* (Vaticano II, 1966 pp. 243, 245), l'opera di intercessione di Maria, per la prima volta attestata in un papiro di origine egizia databile entro il III secolo²,   ribadita nel IV secolo da Sant'Efrem il Siro («Post mediatorem mediatrix totius mundi... tu creaturam replesti omni genere beneficium... Ave, Dei et hominum mediatrix optima!»), nell'VIII da San Germano Costantinopolitano («Nullus nisi per te, o sanctissima, salutem consequitur... Nullus nisi per te, o honoratissima, cui gratiae munus misericordiae praestetur» e ancora «Ave, gratia plena... fonsque perennis universis aquas effluens... exultatio animae... omnium peccatorum mediatrix vere bona»)³, affermata con forza da San Bernardo di Chiaravalle (1090-1153), non solo nella celebre invocazione "Memorare", tradizionalmente attribuitagli, ma anche in diversi passi in cui ribadisce che Dio le ha affidato il ruolo di mediatrice di grazie: «Sic est voluntas eius, qui totum nos habere voluit per Mariam»; «Cum ergo in prima sit remedium, in secunda adiutorum est; quia nihil nos Deus habere voluit, quod per Mariae manus non transiret»; e ancora «Quid nos alia concupiscemus, fratres? Quaeramus gratiam, et per Mariam quaeramus; quia quod quaerit, invenit, et frustrari non potest»⁴.

Dante, ponendosi sulla sua scia, nell'incipit del XXXIII canto del Paradiso riferisce a San Bernardo, scelto come sua guida in sostituzione di Beatrice, un'invocazione alla Vergine: «Vergine Madre, figlia del tuo Figlio, umile ed alta pi  che creatura, termine fisso d'eterno consiglio, tu se' colei che l'umana natura nobilitasti s , che 'l suo Fattore non disdegn  di farsi sua fattura. ... Donna, se' tanto grande e tanti vali, che qual vuol grazia e a te non ricorre, sua disianza vuol volar sanz'ali. La tua benignit  non pur soccorre a chi domanda, ma molte fiate liberamente al dimandar precorre».

² Un papiro di provenienza egiziana, ritenuto dal Lobel non posteriore al III secolo, dimostra la fiducia dei primi cristiani nell'aiuto della Madonna. La traduzione letterale, con il completamento delle lacune, ne   stata data da Cecchelli, 1946, I, pp. 172-173, 305-308: «Sotto (la tutela della tua) misericordia ci rifugiamo, o Genitrice di Dio, le nostre preghiere non trascurare nelle (nostre difficolt ); ma dal pericolo liberaci; (tu) sola (pura?), (tu) sola benedetta». Cfr. Strazzullo, 1987 pp. 6-7.

³ Cfr. Strazzullo, 1987 p. 7, con rimandi bibliografici nelle note 5-7, p. 18.

⁴ «Memorare, piissima Virgo Maria, a saeculo non esse auditum quemquam ad tua currentem praesidia, tua implorantem auxilia, tua petentem suffragia esse derelictum. Ego, tali animatus confidentia, ad te, Virgo virginum Mater, curro; ad te venio, coram te gemens, peccator, assisto. Noli, Mater Verbi, verba mea despiciere, sed audi propitia et exaudi. Amen» (Memorare, n.d.).

Infine   il francescano San Bernardino da Siena, sostenuto dal papa Martino V, ad esaltare nelle sue prediche in piazza del Campo il potere di mediatrice di grazie della Madonna, «fontana di misericordia, in cui posa ciascuna virt , e da cui tutte le grazie vengono...». Un potere datole da Dio, in quanto sua Madre: «Iddio l'ha data tanta possanza che a lei sono sta di dispoensare tutte le grazie che so' addomandate in questa vita. Ogni grazia dispensa lei». E ancora: «Invero essendo manifesto che nel seno di Maria stette rinchiusa tutta la natura divina, tutto l'essere, il potere il conoscere e il volere divino, non temo di affermare che questa Vergine - dal cui seno emanavano, quasi da un oceano di divinit , i rivoli e i fiumi di tutte le grazie - abbia acquistato cotale diritto sulla distribuzione di qualsiasi grazia». Secondo lo Strazzullo (1987 pp. 8-9) questi brani, che giustificano l'identificazione della iconografia della Madonna del latte con quella delle Grazie, si prestano a commentare l'affermarsi nel Rinascimento e il suo perdurare sino al Seicento di una nuova tipologia della Madonna delle Grazie, in cui   talora lo stesso Ges  a premere il seno materno per sprizzarne il latte, simbolo di refrigerio e di salvezza non solo per i viventi ma anche per le anime purganti.

Di fatto   soprattutto a partire dal Trecento che, dall'esperienza della sua misericordia e della sua permanente opera di mediazione delle grazie divine, il titolo di Beata Vergine delle Grazie o Madonna della Grazie passa a tanti santuari, cappelle, dipinti e statue. Le numerosissime immagini mariane venerate con questo titolo per lo pi  sottolineano attraverso l'iconografia della *Virgo lactans* il legame nella carne e nel sangue tra la Vergine e il Figlio che ha portato nel suo grembo e nutrito con il suo latte. Se dunque non vi   che un solo Dio e uno solo   il nostro mediatore tra Dio e gli uomini, l'uomo Cristo Ges , che ha dato se stesso quale riscatto per l'umanit  (1 Tm 2, 6), questo ruolo non viene meno se tra Ges  e gli uomini si interpone come avvocata Maria che, in quanto madre della Divina Grazia,   regina di tutte le grazie: Ges , infatti, nulla le nega, come emerge per la prima volta quando nelle nozze di Cana lo spinge a mutare l'acqua in vino.

Nel dipinto *La doppia intercessione* (tav. 1.1), attribuito a Lorenzo Monaco e databile intorno al 1402-05, un tempo nel duomo di Santa Maria del Fiore a Firenze, ora al Metropolitan Museum di New York, il ruolo di Maria come mediatrice di grazie tra i devoti e Ges , che a sua volta si rivolge al Padre, gi  chiaro nella composizione della scena e nei gesti dei protagonisti,   ulteriormente evidenziato dalle scritte in

caratteri gotici: (Maria) *Dolcissimo figliuolo, pel lacte ch'io ti diè, abbi misericordia di chostoro. (Gesù) Padre mio, siano salvi chostoro pe' quali tu volesti ch'io patissi passione.* L'opera è pubblicata da Timothy Verdon, che, non senza ironia, per questa rappresentazione pittorica parla di «una sorta di ricatto “di famiglia” per cui i cristiani si rivolgono a Maria, sapendo che Cristo non può negarle nulla; Maria si rivolge poi al figlio, “giocando la carta” della maternità nella certezza che il Padre concederà tutto ciò che il Figlio gli chiede. Il Figlio, infine, non esita a far valere il suo sacrificio in obbedienza al padre, per ottenere quello che la madre desidera». Secondo l'illustre studioso questo soggetto inconsueto deriva dal *Libellus de laudibus Beatae Mariae Virginis* di Arnaldo di Chartres (XII secolo), diffuso largamente nel Trecento attraverso il popolare *Speculum Humanae Salvationis* (Verdon, 2002 pp. 56, fig. 34)⁵.

Lo stesso schema triangolare, con Gesù e Maria genuflessi a implorare la misericordia dal Padre, si trova nella pala di San Sebastiano nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano, eseguita nel 1468 da Benozzo Gozzoli, che presenta nella parte alta della tavola il Santo, a sua volta in atteggiamento supplice.

Alla collaborazione di Maria nell'opera di salvazione, non solo attraverso la sua maternità ma anche attraverso le sue sofferenze sul Calvario e al suo latte come nutrimento spirituale, quindi alla doppia intercessione, si riferisce la pala non conclusa con *Sant'Agostino in meditazione* alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari dal San Francesco di Stampace (tav. 1.2), di attribuzione incerta tra Pietro e Michele Cavaro e di altrettanto dubbia datazione⁶. Il santo vescovo di Ippona, già confuso con San Ludovico da Tolosa, è inginocchiato al centro della scena con lo sguardo rivolto al cielo mentre indica con la destra

il Crocifisso e con la sinistra la Vergine che allatta il Bambino. Nella predella, rimasta quasi allo stato di disegno preparatorio, un angelo raccoglie in un calice il sangue che sprizza dal costato del *Cristo in pietà*, affiancato dalle sante *Apollonia* e *Lucia*. L'esistenza di un dipinto con soggetto analogo, eseguito per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Gravedona, ha consentito a Daniele Pescarmona (1989 pp. 81-85) di individuare il santo non solo per le vesti tipiche dell'Ordine agostiniano ma anche per il significato iconologico della rappresentazione, che nel programma iniziale avrebbe dovuto esplicitarsi nelle frasi di Sant'Agostino da tracciare sul cartiglio vuoto: «Positus in medio quo me vertam nescio. Hinc pascor a vulnere. Hinc lactor ab ubere»⁷.

Di fatto, con il titolo di Madonna delle Grazie, come si può verificare dagli esempi che seguono, anche prima del '400 si denominano sia in ambito pittorico sia in quello plastico opere iconograficamente diverse. È nota come *Madonna del latte* la statua a mezza figura in marmo con policromia eseguita tra il 1343 e il 1347 da Andrea e Nino Pisano per la chiesa di Santa Maria della Spina, oggi al Museo Nazionale San Matteo a Pisa (tav. 1.3); nell'affresco nel santuario della Madonna delle Grazie a Udine, databile alla seconda metà del '300, il Bambino sugge il latte della madre, mentre nella tavoletta della *Madonna delle Grazie* del Duomo di Grosseto Matteo di Giovanni rappresenta la Vergine col ventre rigonfio, circondata da angeli (tav. 1.4): difficile dire se venga così denominata perché reca in grembo suo Figlio, la Grazia per eccellenza, o se l'icona sia considerata miracolosa. In moltissimi altri casi, l'intitolazione alla *Madonna delle Grazie* è in rapporto a un presunto miracolo. È così per l'icona un tempo in una chiesetta presso Sorano, attribuita a Sano di Pietro e databile ante 1443: avevano rivolto fervide preghiere davanti a quest'immagine quattro soldati impegnati nella guerra tra Casteldelpiano (Grosseto) e gli Aldobrandeschi di Santa Fiora; salvi grazie alla sua intercessione, in seguito trasportarono il dipinto nella piccola cappella fuori le mura di Casteldelpiano. Ed è evidentemente derivato dalla forza taumaturgica dell'icona la denominazione di *Madonna delle Grazie* data al dipinto dell'eponimo santuario di Carpanzano (Cosenza), che iconograficamente risulta piuttosto una Vergine d'Itria, colei che indica la via, cioè il Cristo stesso.

Nella scultura del Quattrocento la funzione del latte della Vergine come nutrimento materiale e spirituale

⁵ Su questo dipinto e sulla pala del Gozzoli a San Gimignano si veda anche Strazzullo (1987 p. 14).

⁶ Si è supposto che la pala, non finita, fosse stata iniziata da Pietro Cavaro e alla sua morte (1537) continuata dal figlio Michele. Si è anche ipotizzato che l'interruzione definitiva del lavoro fosse stata motivata dalla concezione troppo “moderna” della pala, non solo di difficile iconologia ma per di più con struttura lignea e relativi decori pittorici alla “romana”, che si staccano decisamente da quelli tardogotici vigenti nell'Isola (Serra, 1990 p. 193 e Coroneo, 1990 p. 205, sch. 93). Ritengo invece che tale relativa modernità del modello e la obiettiva difficoltà di comprensione del soggetto – in mancanza delle scritte chiarificatrici – trovino una più convincente spiegazione nelle scelte di un committente dotto, che ipotizzo essere il colto prelado Antonio Cavaro, fratello di Pietro, per formazione familiare versato nei mestieri dell'arte e probabilmente a sua volta pittore (su uno dei capitelli che sostengono l'architrave ligneo, luogo in cui spesso si collocano le insegne del committente, si vede chiaramente un emblematico granchio, in sardo *cavaru*), che, chiamato nel 1556 a ricoprire la carica di vescovo di Bosa, dovette interrompere il lavoro.

⁷ Trad.: Posto nel mezzo, non so a chi rivolgermi. Da un lato mi nutro con il sangue di Cristo, dall'altro con il latte di sua Madre.

non è sempre esplicitata e - anche quando lo sia - non sempre ne consegue per i simulacri l'appellativo di Madonna delle Grazie. Il tenero abbraccio e lo stretto colloquio tra Madre e Figlio nel rilievo marmoreo della *Madonna Pazzi* (Staatliche Museum, Berlino), realizzato da Donatello tra il 1425 e il 1430, costituisce un modello fondamentale, che si diffonde rapidamente attraverso immagini plasmate in terracotta policromata. È il caso della *Madonna col Bambino* di Michelozzo, che si conserva al Museo di Belle arti di Budapest (tav. 2.1), databile alla prima metà del secolo, o della *Madonna di Bonacattu* del santuario dedicato alla Madonna a Bonarcado, di derivazione donatelliana (tav. 2.2)⁸, che presentano le immagini della Madonna col Bambino inquadrare entro un'analoga nicchia rinascimentale a conchiglia.

Derivano, più alla lontana, dal citato modello di Donatello la *Madonna delle Grazie* del santuario del Crocefisso a Talamello (Rimini), un rilievo in terracotta policromata del XV secolo attribuito al Maestro del polittico De Carlo, in cui l'iconografia della *Virgo lactans* si combina con quella della Madonna incoronata dagli angeli, e l'immagine in terracotta policromata della *Madonna delle Grazie* (tav. 2.3) dell'omonimo santuario di Monteprandone fondato nel 1449 da Giacomo della Marca, secondo la tradizione donata dallo stesso Santo francescano, uno dei pilastri dell'Osservanza. Ancora è un presunto dono di San Giacomo della Marca nel 1470/76 la statua in legno dorato e policromato della *Madonna delle Grazie* nell'omonimo santuario di Teramo, attribuita a Sebastiano di Cola da Casentino, in cui il Bambino benedicente sta in piedi sul grembo della Vergine orante (tav. 2.4).

Soffermandoci più specificamente sulle iconografie mariane diffuse nel territorio sardo, va osservato che la Madonna è quasi sempre la principale protagonista dei retabli pittorici quattrocenteschi, di cui molto spesso occupa lo scomparto centrale. Uno dei primi è il *retablo di San Martino*, in stretta relazione con la precaria pace di San Martino sancita nel 1410 tra Catalani ed Arborensi all'interno del convento di San Francesco di Oristano. Nello scomparto centrale la Madonna in trono, circondata da angeli, è raffigurata nell'atto di allattare il Bambino che siede nel suo grembo: si tratta probabilmente della prima raffigurazione in Sardegna della *Virgo lactans*⁹, più o meno coeva alla *Madonna del Latte dolce*, affiancata dalle sante Caterina e Lucia, nella lunetta affrescata

sopra la porta laterale destra dell'omonima chiesa sassarese¹⁰. È databile a un momento non troppo lontano dall'epidemia del 1477 la Madonna in trono che allatta il Bambino affiancata da due angeli musicanti nel *Retablo della peste* di Olzai¹¹, ed è ugualmente una *Virgo lactans* la *Madonna in trono* del Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona, elemento centrale di uno smembrato retablo che si ritiene eseguito dal Maestro di Castelsardo prima del suo trasferimento in Sardegna¹². Nelle opere realizzate per l'Isola tra tardo '400 e primo '500, all'iconografia della Madonna del latte (riproposta da un ignoto autore del suo ambito nella tavola della *Madonna in trono* incoronata da angeli, oggi nel Santuario dei Martiri di Fonni proveniente da Bonorva)¹³, viene preferita quella della Madonna in trono circondata da angeli: così è rappresentata infatti nello scomparto centrale passato dalla chiesa cagliaritano di Santa Rosalia (collocazione non originaria) al Museo civico di Birmingham, in quello del retablo di Castelsardo, forse proveniente dalla vicina chiesa delle Grazie e ora sull'altare maggiore del duomo, e in quello della parrocchiale di San Pietro a Tuili. Erano invece disposte ai lati di una nicchia contenente una statua stante della Madonna col Bambino - come nel retablo di Ardara - le sei tavolette dipinte con angeli musicanti del mutilo retablo della Porziuncola, alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari (dalla chiesa di San Francesco di Stampace). Anche in questo caso, quindi, si trattava di una Madonna degli angeli, iconografia che afferma la supremazia della Vergine su tutte le creature angeliche e terrestri, diffusa in Sardegna attraverso i Francescani. Dalla chiesa di San Francesco di Stampace proviene anche il cosiddetto *Trittico della Consolazione* attribuito a Michele Cavaro, conservato alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari, che reca nello scomparto centrale un *Riposo durante la fuga in Egitto*, in cui il Bambinello sugge il latte materno¹⁴.

Passando agli esempi scultorei sardi, siede su un piccolo trono la *Madonna del Miracolo* di Bonaria, un simulacro ligneo databile alla prima metà del Trecento, prossimo al 1336, anno in cui il re Pietro d'Aragona donò ai Mercedari la chiesa e il convento

⁸ Cfr. Saiu Deidda, 1995 pp. 262-263.

⁹ Cfr. Serra, 1990 pp. 87 e 94-95 (sch. 38 di R. Coroneo); Scano, 2006 pp. 246-247.

¹⁰ L'immagine è pubblicata da Sari, 2003 p. 212, con datazione al XV secolo.

¹¹ Il retablo, attribuito al Maestro di Olzai, autore altresì del mutilo retablo del Giudizio universale alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari, è pubblicato in Serra, 1990 pp. 171-172 (sch. 78 di R. Coroneo).

¹² Cfr. Serra, 1990 p. 114 e p. 120 (sch. 50 di R. Coroneo).

¹³ Così risulta nell'invito alla conferenza di M. P. Dettori in occasione della presentazione dell'opera restaurata.

¹⁴ Cfr. Serra, 1990 pp. 215-217 (sch. 99 di R. Coroneo)

di Bonaria di Cagliari¹⁵, ed è ugualmente in trono la *Madonna* incoronata dal Figlio, databile agli albori del Quattrocento, nel rilievo marmoreo murato nella parete di fondo della cappella del Rimedio nel duomo di Oristano, che accoglie anche la statua litica policromata della Vergine stante, detta *del Rimedio*, che si è ipotizzato abbia fatto parte dello stesso retable¹⁶. Ai primi del '400 risale la *Madonna nera* o *di Josaphat* del duomo di Cagliari, una statua d'impronta ancora gotica in legno dorato e policromato che raffigura la Madonna stante con il Bambino, molto probabilmente opera dello scultore catalano Antoni Canet¹⁷. È invece in trono la *Madonna col Bambino* della chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari (tav. 3.1), detta anche *della Grazia* o *della Rosa*¹⁸ (per il fiore d'argento che tiene nella mano destra, probabilmente aggiunto nel 1586 insieme ai diademi d'argento, dono della municipalità), secondo la tradizione accreditata dal Vico, che nel 1639 la descrive inserita in un retable in cui sarebbero stati effigiati i Giudici d'Arborea, giunta miracolosamente dalla Terrasanta a Porto Torres e di qui trasportata

a Sassari ai primi del Trecento¹⁹. Considerata unanimemente di scuola catalana, la scultura, in legno policromato, fu datata al XIV secolo dal Delogu e non oltre gli inizi del XV secolo dalla Serra, ma mi sembra condivisibile la datazione intorno alla metà del Quattrocento proposta dalla Porcu Gaias, per l'accentuato naturalismo della posa del Bambino e la morbidezza del panneggio²⁰.

Anche quando è raffigurata stante, con il Bambino tra le braccia, la Vergine ha come principale attributo la corona, talora direttamente scolpita nel blocco ligneo, come nel caso della *Madonna del Fico* di San Pietro di Silki (tav. 3.2)²¹ e della *Santa Maria del Regno* ad Ardara (databile entro il 1505)²², più spesso sin dall'inizio prevista in metallo prezioso, come nella statua lignea di *Nostra Signora di Bonaria* a Cagliari²³, della *Madonna della freccia* del santuario di Valverde ad Alghero²⁴, della *Madonna col*

¹⁵ Questo avvenimento è ricordato nella grande incisione a bulino su rame datata 1595 e firmata da Martin van Valckenborch III, raffigurante la Madonna con Bambino, stante, sopravvestita con saio mercedario (Scano, 1993 pp. 125-127). La matrice catalana è palese nella statua in legno policromato della *Madonna del Miracolo*, collocata nell'arcata a destra del presbiterio nel Santuario di Bonaria, che rappresenta la Vergine in trono con il Bambino sulle ginocchia. In cattivo stato di conservazione (il basamento è stato sostituito) e piuttosto trascurata dagli studiosi, potrebbe essere identificata con il simulacro che la tradizione devota vuole giunto miracolosamente dal mare nel 1370, benché gli elementi stilistici facciano propendere per una datazione precedente. Mancano confronti puntuali, ma la tipologia del trono, la frontalità ieratica della posa e i tratti fisionomici presentano qualche assonanza con la *Madonna con Bambino e angeli* nel timpano della Porta degli Apostoli nella cattedrale di Valencia.

¹⁶ Cfr. Serra, 1990 pp. 70-71, 86-87 (sch. 28 di R. Coroneo).

¹⁷ La statua, nota anche come *Madonna di Sant'Eusebio*, nella II metà dell'Ottocento collocata nella nicchia della parete di fondo dell'aula capitolare (Spano, 1861 pp. 55-56), nel corso del recente restauro ha rivelato residui dell'originaria cromia: veste rossa e manto azzurro all'interno e integralmente rivestito di foglia d'oro all'esterno. Secondo Serra (1990 p. 67), che la data alla fine del Trecento, la movenza falcata della postura, il panneggio del manto e della veste e altri dettagli sono in stretto rapporto con la *Madonna col Bambino* della Cattedrale di Palma di Maiorca, assegnata dapprima a Pere Morei, poi ad Antoni Canet, attivo nella cattedrale maiorchina a fine '300. Ma già Manote i Clivilles (1999 pp. 33-45), accostava la Madonna cagliaritana alla *Marededéu* del retable di Santes Creus, ora al Museu Diocesà de Tarragona. In effetti la paternità dello scultore catalano Antoni Canet per la Madonna cagliaritana è a mio avviso provata dalle puntuali analogie tra la nostra statua e la *Madonna col Bambino* ora al Museu Diocesà de Tarragona proveniente dal Retablo di Santes Creus e ultimamente datata, insieme al retable pittorico di appartenenza, tra il 1403 e il 1411. Per la statua tarragonese si veda Terés i Tomàs, 2007 pp. 72-73. Nello stesso volume si veda Scano, 2007a pp. 202-203 (con bibliografia precedente).

¹⁸ Rosa mistica è detta Maria nella litania lauretana. In molte immagini, dipinte o scolpite, la Vergine tiene nella mano sinistra la mistica rosa, richiamo alla "rosa d'oro" medievale (istituita da Leone IX nel 1049, che il papa donava come riconoscimento di particolari meriti a personalità cattoliche di spicco); ma le sue spine alludono alla passione di Cristo.

¹⁹ Vico, 1639, parte IV, cap. 33, p. 81. Il prodigioso arrivo è esaltato nel dipinto ad olio su tela, datato 1 febbraio 1633, conservato nel Palazzo Ducale, raffigurante i Consiglieri di Sassari che affidano ai frati la statua. È da sottolineare che negli anni tra la commissione del dipinto e quello in cui viene edita la *Historia* del Vico ferveva la contesa tra l'arcivescovo di Cagliari e quello di Sassari per il titolo di Primate di Sardegna e Corsica. Il dipinto è pubblicato in Manconi, 1992 pp. 42-43.

²⁰ Cfr. Delogu, 1967 p. 322; Serra, 1990 p. 67. Per M. Porcu Gaias (1993 pp. 82-83), la datazione dell'opera è prossima a quella della cappella denominata di Nostra Signora di Betlem, della Rosa o della Grazia, sorta contestualmente agli ampliamenti gotico-catalani della chiesa tra il 1440 e il 1465. La studiosa rileva nel motivo decorativo in oro della veste color avorio della Vergine, a croci di Gerusalemme inscritte entro piccoli cerchi, il simbolo francescano dei custodi del Santo Sepolcro. Si veda anche Scano, 2007a p. 264.

²¹ Cfr. Porcu Gaias, 1998, pp. 84-85, che propone per la statua una datazione al tardo Quattrocento.

²² La statua, quasi interamente dorata, disposta frontalmente e dotata di doppia corona (una, a trafori di gusto gotico catalano, funge da aureola) è tuttora nella nicchia centrale del *retablo maggiore di Ardara* che reca nella predella la firma di Giovanni Muru e una data, a mio parere da interpretare come 1505 (Scano, 2006 p. 250). Allo stesso momento è databile la statua, ispirata nelle fattezze del volto di Maria a modelli catalani più antichi (compresi quelli citati di Antoni Canet).

²³ Cfr. Serra, 1968 pp. 52-72; Scano, 2007a p. 208 (con bibl. prec.).

²⁴ Nel gruppo della *Madonna della Freccia* del santuario di Valverde presso Alghero, il Bambino proteso ad afferare il dardo dorato tenuto dalla mano materna, è colto in un atteggiamento di vitale naturalismo, riconducibile all'esperienza del Rinascimento. Maria è avvolta in un sontuoso mantello esternamente dorato e intagliato con motivi fitomorfi rinascimentali (dalie e tulipani) e rosso nel risvolto drappeggiato con ampie volute ai lati, mentre il bordo della veste dorata ricade sul basamento con morbide pieghe ad andamento triangolare. Il retaggio tardogotico si manifesta nell'impostazione della figura della Vergine, a capo scoperto e lunghi e voluminosi capelli dorati, col Bambino seduto sul suo braccio destro come in esempi franco-tedeschi e iberici; tuttavia la concezione monumentale della forma e l'attenzione ai rapporti spaziali inducono a spostare in avanti la datazione, già indicata alla II metà del XV secolo (Sari, 1994). È del tutto insolito l'attributo della freccia: se le si assegna un significato simbolico, essa può identificare il *vulnus* della peste, forse quella del 1477 o quella che nel 1528 imperverò ad Alghero e nel Settentrione della Sardegna causando la morte di oltre 15.000 persone; nella comune accezione di strumento di morte, potrebbe riferirsi a uno scampato pericolo della comunità o del committente (l'incursione di pirati barbareschi che nel 1530 saccheggiarono il santuario di Valverde?). Una datazione così addentrata nel XVI secolo,

Bambino della cattedrale di Bosa²⁵. L'impostazione rigidamente frontale di quest'ultima e la posa ieratica e arcaizzante del Bambino seduto su un braccio della madre, la accomuna a quelle tipologicamente simili della *Madonna del Fico*, della *Madonna col Bambino* di San Pietro di Sorres²⁶ e della *Madonna dei Naviganti* della cattedrale di Alghero (titolare della cappella di *Nostra Senyora dels Navegants*, detta anche *dels Carcassonas* dalla casata algherese di ebrei convertiti che ne ebbe il patronato alla fine del '400, in cui originariamente la statua era collocata), probabilmente dovute a ritardatari operatori locali che tra gli ultimi decenni del XV e i primi anni del XVI secolo ripropongono modelli tardogotici.

È invece di concezione pienamente rinascimentale la statua in legno policromato e dorato della *Madonna col Bambino* del retablo di Villamar, opera dell'importante scultore campano Giovanni da Nola, cui fu riconosciuta dalla Grelle Jusco²⁷, databile al 1518 come la parte pittorica dell'imponente retablo firmato da Pietro Cavarò. La Vergine, in piedi all'interno della nicchia tardogotica sontuosamente intagliata e dorata, volge pietosa lo sguardo verso il basso e mostra una mammella scoperta, naturalistico richiamo alla funzione nutritiva, materiale e spirituale, del suo latte, fonte di grazia e di salvezza. Più pudicamente apre appena un lembo della veste a rivelare una piccola frazione di seno lo scultore che tra fine '500 e inizi '600, dopo il concilio di Trento, realizza per il santuario di Santa Maria de is aquas presso Sardara la più severa statua stante della Madonna col Bambino. Come si vede dagli esempi riportati, nemmeno in Sardegna all'immagine della *Madonna delle Grazie*

corrisponde sempre una Madonna del latte. Che l'iconografia non sia univoca lo dimostra il piccolo simulacro delle Madonna delle Grazie della chiesa di San Pietro di Silki a Sassari (tavv. 3.3-3.4) che tuttora pone interrogativi riguardo sia alle ragioni della sua intitolazione sia di inquadramento storico-artistico. Si tratta di una piccola immagine (h. cm 50 circa) in terracotta dipinta a freddo con colori a tempera, raffigurante la Madonna incoronata come regina con Bambino in braccio, venerata come miracolosa. Il simulacro, armonioso nelle sue minute proporzioni, poggia su un basamento poligonale decorato con motivo continuo "a cane corrente" giallo oro e fu evidentemente progettato in funzione di una visione frontale; infatti si presenta cavo e appena abbozzato nella parte posteriore a sagoma appiattita.

Il capo della Vergine, lievemente inclinato a sinistra, è sormontato da una corona regale, ornata nella fascia inferiore da un motivo a triangoli. Sotto un avvolgente manto bianco-avorio, broccato e perlinato ai bordi e con decori floreali quadripetali separati da lunghi raggi, che scende con ampie pieghe sino a coprire i piedi, indossa una veste scarlatta che presenta motivi ornamentali tracciati in nero, del tutto simili a quelli del manto. All'ampio scollo arrotondato con bordura perlinata giallo oro, porta un girocollo dorato a doppio giro di perle da cui pende una croce che nella forma richiama quella detta di Gerusalemme o di Terrasanta, certo in riferimento al ruolo affidato ufficialmente ai Francescani da Clemente VI di custodi del Santo Sepolcro nel 1342. L'alta cintura perlinata stretta sotto il seno richiama simbolicamente la verginità di Maria, come i lunghi capelli sciolti sulle spalle a ondulate e corpose ciocche brune alludono alla sua giovane età. Il biondo e riccioluto Bambino Gesù, seduto sull'avambraccio destro della madre che lo protegge con entrambe le mani, indossa una vestina verde tenue orlata in oro e tiene sulle ginocchia un libro aperto, su cui poggia la manina, quasi a segnare la pagina e le parole in essa vergate, illeggibili ma forse le stesse tracciate a lettere capitali nel libro tenuto spalancato frontalmente dalla *Vergine Annunciata* di Nostra Signora di Castro (Oschiri): «ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM ET VOCABITUR NOMEN EIUS EMANUEL. ISAIA» (Isaia, 7, 10 ss.). Qui retto dal Bambino, il libro sacro, che altrove sigillato e sormontato dall'agnello mistico in riferimento all'Apocalisse, costituisce un esplicito richiamo al Verbo che si fa carne (Giovanni I, 14).

Prima di entrare nel merito della datazione della venerata statuetta e delle tardive attestazioni letterarie

in una fase cioè in cui le istanze del Rinascimento maturo erano già ampiamente penetrate nella scultura lignea in Catalogna e in Sardegna, mediate soprattutto da Napoli, appare tuttavia poco probabile (Scano, 2001 pp. 25-26 e Porcu Gaias, 2001).

²⁵ Su quest'opera, databile tra la fine del '400 e i primissimi anni del '500, e sulle altre citate, si veda Scano, 2001 pp. 23-26 (e su la Madonna di Bosa Olivo 2001).

²⁶ Una poco leggibile foto d'archivio del 1894 ne mostra la collocazione nella nicchia centrale del retablo di San Pietro di Sorres, già scomposto negli anni Cinquanta del Novecento. Poiché ai lati della nicchia erano dipinti tre angeli musicanti per parte, come nei retabli della Porziuncola e di Ardara, si può pensare per la parte pittorica all'ambito del Maestro di Castelsardo, tanto più che l'arciprete Joan Cataholo, principale committente del retablo di Ardara, forse implicato nella commissione di un altro retablo per la cattedrale di Sant'Antioco di Bisarcio (Spano, 1859 p. 149, nota 2), nel 1498 è documentato come canonico della cattedrale di San Pietro di Sorres, di cui risulta vicario nel 1503, quando si reca a Roma per contrastare l'accorpamento delle diocesi di Bisarcio, Castro e Ottana nella nuova sede di Alghero. Per altro, se una certa morbidezza del panneggio appare una concessione al naturalismo rinascimentale, l'impostazione della figura della Madonna e soprattutto del Bambino benedicente, dalle braccia e dalle gambe rigidamente e simmetricamente disposte, suggeriscono una datazione non posteriore ai primi anni del Cinquecento.

²⁷ Grelle Jusco, 1981 p. 65; Scano, 2007b pp.125-126.

del suo miracoloso ritrovamento nel sagrato della chiesa sassarese, che per la sua presenza divenne ab *antiquo* meta di pellegrinaggio, è opportuno interrogarsi sulle ragioni della sua intitolazione alla Madonna delle Grazie, estesa alla cappella che inizialmente l'accoglie, da cui fu trasferita, forse per meglio proteggerla, nella nicchia in alto al centro del retablo maggiore.

Sembra evidente che il titolo è in rapporto con il miracolo che precede il suo ritrovamento. È per primo il padre Dimas Serpi, che nel 1594 era stato guardiano del convento di Silki, a narrare nella sua *Chonica de los Santos de Sardeña*, edito a Barcellona nel 1600, l'avvenimento, circa dieci anni dopo riportato da Martin Carrillo, Visitatore reale e generale dell'Isola incaricato da Filippo III di indagare sulle condizioni della Sardegna e quindi anche della chiesa sarda²⁸. Entrambi riferiscono che mentre Bernardino da Feltre predicava presso la porta d'accesso alla chiesa di San Pietro alla folla assiepata sul sagrato, una donna con il suo bambino in braccio furono travolti dal crollo di una colonna. Tutti gli astanti li credettero morti, ma il Beato li assicurò, dicendo che erano salvi grazie alla protezione di una madre e di un figlio che erano sepolti in quel luogo. Scavando, fu quindi portata alla luce "la santa immagine tenuta in grande venerazione che compie moltissimi miracoli".

Come ha scritto Aldo Sari, questo miracoloso ritrovamento non costituisce un unicum, anzi «è quasi un topos nella storia devozionale della chiesa», soprattutto come risposta a difesa del culto delle immagini sacre, negato dalla riforma protestante: in modo analogo furono ritrovati la citata Madonna col Bambino in terracotta di Bonacattu, quella di Valverde ad Alghero e quella di Tàlia ad Olmedo (Sari, 1998 pp. 65-67). Bisogna aggiungere però che molte di queste "invenzioni", non solo di immagini sacre ma anche di corpi santi, si verifica nella fase più calda della contesa tra gli arcivescovi di Cagliari e di Sassari per il Primato di Sardegna e Corsica.

Comunque nella sua Relazione Martin Carrillo accenna a pochissimi simulacri sacri: per la città di Sassari si sofferma unicamente sulla statua *dicha de Nuestra Señora de Gracia* della chiesa di San Pietro di Silki, «que se tiene por cierto fue desde antes que los moros se apoderassen de Sardeña, y entonces los christianos la interraron, porque no llegasse a sus manos». Il Carrillo quindi la descrive: «es la imagen de marmol blanco, muy bien hecha, con grandissima perfeccion»²⁹.

Tale descrizione non corrisponde all'immagine della Madonna delle Grazie venerata in Silki, che non è scolpita in marmo bianco ma plasmata in terracotta, e nemmeno bianca (o composta con polvere di marmo come gli *estucos* spagnoli), ma del consueto colore ocra rossiccio. Poiché inoltre il Carrillo non accenna alla policromia della nostra statuetta, l'incongruenza del suo racconto lascia adito a diverse ipotesi: che la cromia, quasi totalmente perduta, sia stata ripristinata dopo il 1610 sulla base di tracce residue sul gesso della preparazione; che il Carrillo non abbia avuto modo di esaminare accuratamente la statuetta, forse sopravvestita e in situazione non ottimale di visibilità; che l'opera cui si riferisce non sia la nostra *Señora de Gracia*, ma un'altra Madonna effettivamente scolpita in marmo. In mancanza di ulteriori elementi utili a chiarire i dubbi sull'identificazione, è invece chiaro che secondo il Serpi la datazione della nostra *Reyna de la Gracia* sarebbe di molto antecedente non solo al suo miracoloso ritrovamento ma anche al mitico momento in cui, molte centinaia d'anni prima, i cristiani l'avrebbero sepolta per evitare che venisse profanata dagli infedeli che avevano conquistato l'isola: il riferimento potrebbe essere alle invasioni saracene, cui la Sardegna è interessata dall'alto Medioevo fino all'XI secolo, o alle successive e ricorrenti incursioni barbaresche³⁰. In base ai due resoconti la datazione della nostra *Reyna de la Gracia* risulterebbe comunque precedente al momento del ritrovamento, forse avvenuto nel settembre del 1472, subito dopo la predica di Bernardino da Feltre, la cui presenza in Sardegna è documentata da due iscrizioni lapidee nello pseudonartece della chiesa di Santa Maria degli Angeli di Santu Lussurgiu che gli attribuiscono la fondazione nel 1473 del convento dei Minori Osservanti annesso alla chiesa³¹. È però probabile che Bernardino da

Carrillo nel 1612 sono il Crocifisso detto di Nicodemo e la Madonna di Bonaria (Plaisant, 1980 pp. 237-238).

³⁰ Anche Onida (1998 p. 9), ha sostenuto la tesi dell'occultamento preventivo del simulacro durante la fase iconoclasta promossa da Leone l'Isaurico o "nei tempi burrascosi della dominazione saracena". Recentemente Onida, 2009 pp. 27, 30, ipotizza che la Madonnina fosse stata nascosta dalle monache benedettine di San Pietro di Silki, in difficoltà per le guerre, prima di lasciare il loro monastero, fondato nel 1112, per rifugiarsi in Toscana nel monastero di Vada a Massa Marittima nel 1335.

³¹ La data di fondazione del convento della Madonna degli Angeli a Santu Lussurgiu è confermata dal padre Francesco Gonzaga, 1587 p. 1070; Devilla, 1958 p. 85, nota 20; Piras, 1961 pp. 192-193; Pira, 1995 pp. 155-6. Un manoscritto conservato a Roma presso l'Archivio Generale dei Minori conventuali attesta la fondazione di altri conventi dell'Ordine, il primo dei quali fu quello di Santa Maria Maddalena di Sili (Oristano) nel 1459 (approvato con bolla da Pio II nel 1459 e realizzato nel 1464). Seguono quello di San Pietro di Silki nel 1467, di San Michele di Salvenero e di San Francesco di Santu Lussurgiu nel 1473 e nel 1508 di quello di Santa Maria di Jesus a Cagliari. Onida, 2001 pp.

²⁸ Cfr. Plaisant, 1980.

²⁹ Gli altri simulacri sacri citati nella sua Relazione data alle stampe dal

Feltre, fedele discepolo di San Giacomo della Marca, fosse giunto al suo seguito nell'isola, come suo segretario, già negli anni 1469-70³².

Posto che, dal punto di vista del linguaggio dell'arte, il racconto del Serpi è del tutto inattendibile riguardo alla datazione della nostra Madonnina, per verificare se vi si possa trovare qualche elemento utile a ristabilire la verità storico-artistica, senza nulla togliere alle verità di fede, si rende necessario procedere secondo il metodo più consolidato nella ricerca storico-artistica, ossia quello del confronto stilistico, a cominciare dalla forma, intesa come impostazione della figura nello spazio e come proporzioni anatomiche, per andare quindi ad esaminare la finitura cromatica di superficie, che, come si desume dalla relazione di restauro, è in gran parte rifatta. Bisogna innanzitutto osservare che nell'impostazione della figura permane qualche traccia della tradizione scultorea gotica delle *Schönen Madonnen*: se questo modello persiste nella tipologia del volto di Maria, dall'alta fronte bombata e dai delicati tratti fisionomici, viene meno l'*enchement* quasi ad S della figura, qui limitato a un leggero scarto laterale del fianco sinistro che bilancia l'inclinazione del capo e del lungo elegante collo, attualmente scoperto ma forse in origine semicelato da un velo bianco. La scollatura arrotondata della veste invece starebbe a indicare una datazione alla prima metà del '400 poiché in seguito prevale quella quadrata.

In realtà lo scarto laterale suggerito dalla posizione traversa della cintura che stringe in alto il busto della Vergine è poi negato dalla struttura bloccata del manto, che riconduce l'insieme ad una resa ortogonale, leggermente piramidale. Quanto alle pieghe del manto siamo ben lontani dalle anse ribadite e profilate graficamente a spigolo acuto delle *Schönen Madonnen* tra l'ultimo decennio del Trecento e i primi del Quattrocento. Qui l'abbondante panneggio non è privo di morbidezze naturalistiche e il bordo della veste si ripiega sul basamento senza formare le anse astratte e capricciose volute come accade nell'arte tardogotica d'oltralpe. Lo stesso ornato

del basamento ottagonale (sempre che si tratti del recupero del motivo originario) è ormai di sapore classicistico.

L'ultimo restauro, avvenuto nel 1992, ha rimediato per quanto possibile ai guasti della statuetta che si presentava frantumata in cinque pezzi malamente ricomposti, uno dei quali riguardava la zona del collo e del petto, interessata dal distacco della testa della Madonna, da abbondante stuccatura e stratificazione del colore³³.

Per quanto concerne poi la finitura di superficie, non sappiamo sino a che punto sia frutto di antichi restauri. Il motivo decorativo del fiore quadripetalo raggiato o stellare, come già evidenziato da Marisa Porcu Gaias (1995 pp. 321-328 e 1998 p. 84), si ritrova nell'armatura di *San Venceslao*, una statua policroma di Peter Parler (tav. 4.1), attivo nella II metà del '300, posta all'interno del più tardo retablo maggiore del Duomo di Praga. Tuttavia il motivo regge a lungo, tanto che lo ritroviamo abbastanza simile ancora nei primi decenni del Cinquecento, sia pure rimpicciolito, nel fondo oro del *Sant'Agostino in cattedra* di Pietro Cavaro, alla Pinacoteca Nazionale di Cagliari³⁴.

D'altra parte, come si è detto, i confronti proposti con le *Schönen Madonnen* della scultura boema della cerchia dei Parler, diffusa dall'ultimo decennio del Trecento ai primi trent'anni del Quattrocento in Austria, Baviera, Polonia e Slesia non sono persuasivi³⁵. Come si può constatare osservando la *Madonna del Reno* del Landesmuseum di Bonn (tav. 4.2), la *Madonna col Bambino* di Krumau al Kunsthistorisches Museum di Vienna (tav. 4.3) o quella del Museo Nazionale di Cracovia (tav. 4.4), tutte con proposte di datazione oscillanti tra la fine del '300 e gli inizi del '400, nella Madonnina di Silki trova espressione una sensibilità artistica formata su esperienze diverse, che mentre rinnega gli accentuati scarti del contrapposto si avvicina alle norme del Rinascimento italiano nell'impostare le proporzioni corporee e soprattutto nel modellato naturalistico del panneggio che chiude la figura nel volume

144-146 dà conto della richiesta avanzata il 7 giugno 1479 da Brianda Carroz de Mur, vedova del vicerè Nicolò Carroz di Arborea, e da sua sorella Elisabetta Durea i de Mur, di fondare un convento dell'Ordine dei Minori Osservanti presso l'antica e diruta chiesa cagliaritano di S. Saturnino in ottemperanza alle volontà testamentarie del Carroz.

³² Cfr. Onida, 2001 p. 38. Dopo gli studi giuridici a Padova e alcuni anni d'insegnamento di grammatica, colpito dalla predicazione del francescano Giacomo della Marca, Bernardino da Feltre, al secolo Martino Tomitano (nato nel 1439, morto a Pavia nel 1494 e beatificato nel 1654), nel 1456 entrò nell'Ordine dei Minori Osservanti. Nelle sue prediche fustigò i costumi licenziosi e l'usura, della quale accusava soprattutto gli Ebrei. Allo scopo di attenuare la miseria ed evitare indebitamenti, fondò vari Monti di Pietà. Cfr. San Giacomo della Marca, s.d.

³³ L'intervento di restauro, curato dalla Soprintendenza ai BAPSAE di Sassari, fu eseguito dal 18 giugno al 18 agosto 1992. Cfr. Restauro del simulacro, 1998 pp. 157-161.

³⁴ Pasolini, 2009 pp.182-184.

³⁵ Porcu Gaias (1995 pp. 321-323), cita la Madonna di Krumau al Kunsthistorisches Museum di Vienna, e quelle dello Hallstadt di Praga, dei Francescani a Salisburgo, della chiesa di S. Elisabetta a Breslavia, della cappella del palazzo di città di Sternberk, la Madonnina in terracotta dipinta di provenienza tedesca del Museo Nazionale delle Terme di Cluny a Parigi, la Madonna col Bambino di Digione (1410-20), ora al Louvre, e infine la tolosana Madonna delle Grazie in calcare policromato attribuita a Jacques Morel e datata 1445 circa.

compatto e tendenzialmente ortogonale dell'ampio manto. Ciò significa che per ragioni stilistiche la Madonnina di Silki, pure debitrice alle Belle Madonne transalpine, può essere nata in un territorio della nostra penisola non esente da influssi fiamminghi, probabilmente in una data che oltrepassa nella prima metà del Quattrocento. Indubbiamente il suo autore guarda a modelli nordici, gli stessi ai quali si rifanno Martin Schongauer e diversi incisori tedeschi a bulino su rame, quali il monogrammista E. S., attivo tra il 1450 ed il 1467, cui è attribuita la *Visitazione* di Berlino³⁶, o Telman de Wesel, attivo tra il 1490 ed il 1510 circa, autore della *Madonna con Bambino su crescente lunare*³⁷.

Se dunque è totalmente infondata l'ipotesi che la statuetta di Silki sia stata sepolta intorno al 1335 dalle monache benedettine in procinto di abbandonare l'antico convento, resta da stabilire quando in realtà l'opera sia giunta a Sassari. La Porcu Gaias affaccia l'ipotesi che vi sia stata condotta da Giacomo della Marca³⁸ mentre l'Onida lo esclude, osservando che nessuna delle opere dei monasteri da lui fondati assomiglia alla Madonnina delle Grazie di Silki. Effettivamente se consideriamo le opere che tradizionalmente si ritengono da lui donate ad altri santuari, è più facile rilevare analogie stilistiche tra i citati rilievi in terracotta policroma del santuario della Madonna delle Grazie a Monteprandone e quello di Nostra Signora di Bonacattu piuttosto che con la nostra statuina, ad essi accomunabile solo per il materiale con cui è plasmata. Se quindi non si può asserire con certezza che la Madonnina sia stato un suo dono, questa ipotesi non può nemmeno essere rifiutata nel falso presupposto di una sua origine molto più antica. D'altra parte sia la Porcu Gaias sia l'Onida sulla base del *Regestum Observantiae Cismontanae* relativo agli anni 1472-75 hanno evidenziato la presenza in Sardegna nel 1472 di Giacomo della

Marca, richiamato il 6 giugno di quell'anno alla sua provincia insieme al compagno Pietro della Marca per dirimere alcune questioni giuridiche emerse nel Capitolo generale tenutosi a L'Aquila il 15 maggio, che il futuro Santo, impegnato nell'isola, non aveva potuto presiedere. Come ipotizza lo stesso Onida, è probabile che San Giacomo della Marca, "considerato, nella storia dell'Ordine, una delle quattro colonne dell'Osservanza con San Bernardino da Siena, San Giovanni da Capestrano e il Beato Alberto da Sarteano", fosse venuto in Sardegna per individuare i luoghi opportuni per la fondazione dei nuovi conventi³⁹.

Come già con acutezza ha sostenuto la Porcu Gaias, gli stessi dati stilistici della nostra *Reyna de Gracia* "inducono ad una datazione pressoché coeva" a quella della struttura architettonica della cappella della Vergine delle Grazie, eretta per accogliere il simulacro. Tra l'altro è da notare che il bordo perlinato del manto della Vergine Annunciata, approssimativamente scolpita da un picapedrer locale in uno dei capitelli frontali di questa cappella, riprende il motivo decorativo di quello della nostra statuetta. Sarebbe bello, ma risulta impossibile in mancanza di documenti d'archivio, poter dimostrare che l'opera fu condotta a Silki proprio da San Giacomo della Marca o dal Beato Bernardino da Feltre, cosa che dal punto di vista devozionale le conferirebbe un valore aggiunto. In ogni caso appare assai probabile che l'arrivo dell'opera, che per le sue modeste dimensioni si prestava a un trasporto dal continente ma che al tempo stesso, per la fragilità della terracotta, poteva subire gravi danni durante il viaggio, sia coinciso con la loro venuta o con quella di un altro dei primi frati giunti a Sassari come fra' Pacifico e Michele da Novara, Serafino da Como, Stefano e Ludovico da Milano⁴⁰.

³⁶ Cfr. Bartsch, 1980 p. 18, tav. 10.

³⁷ Cfr. Bartsch, 1991 p. 75, tav. 5.

³⁸ Giacomo della Marca, al secolo Domenico Gangala (nato a Monteprandone nel 1393), dopo gli studi liberali ad Ascoli, intorno al 1412 si laureò in Diritto a Perugia; in seguito ricoprì la carica di giudice a Bibbiena, quindi quella di notaio della segreteria comunale di Firenze. Entrato in rapporto con Giovanni da Capestrano e con Bernardino da Siena, nel luglio del 1416 lasciò l'avvocatura ed entrò nell'Ordine dei Frati Minori. Ordinato sacerdote nel 1423, abile predicatore, fu inviato a contrastare le eresie in Bosnia, Austria e Boemia; fu a favore della crociata e fondò alcuni conventi nell'Europa centrale, diffondendo anche la devozione del *nome di Gesù*. Prese parte al Concilio di Firenze per la riunione della Chiesa latina a quelle orientali. Morto a Napoli il 28 novembre 1476, vi fu sepolto nella chiesa di Santa Maria la Nova. Nel 2001 i suoi resti sono stati traslati nel Santuario di Santa Maria delle Grazie a Monteprandone, da lui fondato nel 1449. Beatificato il 12 agosto 1624 da Urbano VIII, fu proclamato santo da Benedetto XIII il 10 dicembre 1726.

³⁹ Per queste notizie e per le altre relative agli altri padri inviati nell'isola, tratte dal *Regestum Observantiae Cismontanae*, 1464-1488, in *Analecta Franciscana sive Chronica aliaque varia documenta ad historiam fratrum minorum spectantia*, Grottaferrata 1988, p. 188, cfr. Porcu Gaias, 1995 p. 327 e Onida, 2001 p. 34.

⁴⁰ Cfr. Onida, 2001 p. 35. Molti di essi furono inviati in Sardegna nel 1481 dal Vicario dell'Osservanza Pietro da Napoli.

Bibliografia

- Bonani, G.P. & Baldassarre Bonani, S. 1995. *Maria Lactans*. Roma: Edizioni Marianum.
- Cecchelli, C. 1946. *Mater Christi*. Roma: Ferrari Editori.
- Coroneo, R. 1990. Scheda 73, in Serra ed., p. 166.
- Delogu, R. 1967. *Guida d'Italia. Sardegna*. Milano: Touring Club italiano.
- Delogu, I., Onida, P., Porcu Gaias, M., & Sari, A. 1998. *San Pietro di Silki*. Sassari: Stampacolor.
- Devilla, C. 1958. *I frati minori conventuali in Sardegna*. Sassari: Gallizzi.
- Grelle Iusco, A. 1981. *Arte in Basilicata*. Roma: De Luca.
- Gonzaga, F. 1587. *De origine seraphicae religionis*. Roma: Dominici Basae.
- Hutchison, J.C. ed. 1980. *The Illustred Bartsch, Early German Artists*, 8, vol. 6, part 1. New York: Abaris Books.
- Hutchison, J.C. ed. 1991. *The Illustred Bartsch, Early German Artists*, 8, vol. 9, part 2. New York: Abaris Books.
- Il Concilio Vaticano II*. 1966. *Costituzioni, decreti, dichiarazioni e altri documenti con indice analitico teologico-pastorale*. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- Manconi, F. ed. 1992. *La società sarda in età spagnola*, vol. I, Quart: Musumeci-Cagliari: Consiglio Regionale della Sardegna.
- Manote i Clivilles, M.R. ed. 1999. *La Scultura. Italia e Catalogna. Chiavi per l'avvicinamento alla pittura e la scultura gotiche. Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Catalogo della mostra (Roma 1999). Milano: Leonardo Arte.
- Manunta, F. & Sari, A. 1994. *Il santuario di Valverde tra arte, storia e leggenda*. Alghero: La celere.
- Memorare, n.d. Disponibile su Wikipedia <http://it.wikipedia.org/wiki/Memorare> [23-5-2011].
- Olivo, P. 2001. Scheda 62, in Scano ed., pp. 201-203.
- Onida, P. 1998. I francescani e il culto della Vergine delle Grazie, in Delogu et alii eds., p. 9.
- Onida, P. 2001. *I frati minori a S. Pietro di Silki a Sassari*. Sassari: Copia copia.
- Onida, P. 2009. *Il simulacro della Vergine delle Grazie*. Sassari: s.n.
- Pasolini, A. 2009. El caballero de la Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento. *Quintana*, n. 8, pp. 182-184.
- Pescarmona, D. 1989. Tre temi di iconografia mariana a Santa Maria delle Grazie di Gravedona. *Arte lombarda*, 90/91.
- Pladevall i Font, A. ed. 2008. *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Pira, G.A. 1995. Santa Maria degli Angeli in Santu Lussurgiu: una chiesa nel centro storico e nella vita del paese. *Biblioteca Francescana Sarda*, VI.
- Piras, C. 1961. *Storia del culto mariano in Sardegna*. Cagliari: Scuola tipografica francescana San Mauro.
- Plaisant, M.L. 1980. Martin Carrillo e le sue relazioni sulle condizioni della Sardegna. *Studi Sardi*, XXI (1978-80).
- Porcu Gaias, M. 1993. *Santa Maria di Betlem a Sassari*. Sassari: Chiarella.
- Porcu Gaias, M. 1995. Una bella Madonna a Sassari: il simulacro della Vergine delle Grazie in S. Pietro di Silki. *Archivio storico e giuridico sardo di Sassari*, n. 2.
- Porcu Gaias, M. 1998. I sacri arredi di S. Pietro di Silki, in Delogu et alii eds., pp. 84-85.
- Porcu Gaias, M. 2001. Scheda 54. In Scano ed., pp. 183-186.
- Restauro del simulacro, 1998. Relazione tecnica, in Delogu et alii eds., pp. 157-161.
- Saiu Deidda, A. 1995. Due opere d'arte della Sardegna tra le carte del Vernazza. *Biblioteca Francescana Sarda*, VI.
- San Giacomo della Marca, n.d. Disponibile su <http://www.san-giacomodellamarca.net> [24-5-2011].
- Sari, A. 1998. La chiesa e il convento di San Pietro di Silki nel panorama architettonico sassarese, in Delogu et alii eds., pp. 65-67.
- Sari, A. 2003. *La Chiesa nell'Archidiocesi di Sassari. Chiese e arte sacra in Sardegna*, I. Sestu: Zonza.
- Scano, M.G. ed. *Estofado de oro. La statuaria lignea in età spagnola*. Catalogo della mostra (Cagliari 16 dicembre 2001-27 gennaio 2002, Sassari 21 dicembre 2001-20 gennaio 2002), Cagliari: Ministero per i Beni e le Attività Culturali.
- Scano Naitza, M.G. 1993. La pittura del Seicento, in Manconi ed., pp. 124-153.
- Scano Naitza, M.G. 2001. Percorsi della statuaria lignea in "estofado de oro" dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento, in Scano ed., pp. 21-55.
- Scano Naitza, M.G. 2006. Presències catalanes a la pintura de Sardenya, in Pladevall i Font ed., pp. 245-255.
- Scano Naitza, M.G. 2007a. L'escultura del gòtic tardà a Sardenya, in Pladevall i Font ed., pp. 260-269.
- Scano Naitza, M.G. 2007b. L'apporto campano nella statuaria lignea della Sardegna spagnola. In L. Gaeta ed., *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. II. Galatina: M. Congedo editore.
- Serra, R. 1968. Per il "Maestro della Madonna di Bonaria". *Studi Sardi*, XXI, pp. 52-72.
- Serra, R. 1990. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*. Storia dell'arte in Sardegna. Nuoro: Ilisso.
- Simonetti, A. 2008. *L'iconografia della Madonna delle Grazie: qualche esempio in terra di Bari*. In F. Abbate ed., *Percorsi di conoscenza e tutela: Studi in onore di Michele d'Elia*. Napoli: Paparo.
- Spano, G. 1859. Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI, Tavole nella chiesa d'Ardara. *Bullettino Archeologico Sardo*, A. V, nn. 8 e 10, agosto e ottobre 1859.
- Spano, G. 1861. *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: Timon.
- Strazzullo, F. 1987. *L'iconografia della Madonna delle Grazie tra il '400 e il '600*, 2 edizione. Napoli: Cancroregina.
- Terés i Tomàs, M.R. 2007. Antoni Canet, arquitecte i escultor. In A. Pladevall i Font ed., *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, pp. 72-73.
- Verdon, T. 2002. *Maria nell'arte fiorentina*. Firenze: Mandragora.
- Vico, F. 1639. *Historia general de la Isla y Reyno de Sardenia*. Barcellona: Lorenço Déu.



Tav. 1.1 Lorenzo Monaco (?), *La doppia intercessione*, 1405 ca, New York, Metropolitan Museum.



Tav. 1.2 Pietro o Michele Cavaro, *Retablo di S. Agostino in preghiera*, Cagliari, Pinacoteca Nazionale (dalla chiesa di S. Agostino).



Tav. 1.3 Andrea e Nino Pisano, *Madonna del latte*, 1343-47, Pisa, Museo Nazionale San Matteo, (dalla chiesa S. Maria della Spina).



Tav. 1.4 Matteo di Giovanni, *Madonna delle Grazie*, XV sec., Grosseto, Duomo, cappella della Madonna delle Grazie.



Tav. 2.1 Michelozzo, *Madonna col Bambino*, I metà XV sec., Budapest, Museum of Fine Arts.



Tav. 2.2 *Madonna di Bonacattu*, XV sec., Bonarcado, Santuario della Madonna di Bonacattu.



Tav. 2.3 *Madonna delle Grazie*, XV sec., Montepandone, Santuario S. Maria delle Grazie e S. Giacomo della Marca.



Tav. 2.4 Sebastiano di Cola da Casentino (attr.), *Madonna delle Grazie*, Teramo, Santuario delle Grazie, XV sec., presunto dono di San Giacomo della Marca (1470-76).



Tav. 3.1 *Madonna della Rosa o delle Grazie*, XV sec., Sassari, Chiesa di Santa Maria di Bethlem.



Tav. 3.2 *Madonna del Fico*, Sassari, San Pietro di Silki.



Tav. 3.3 *Madonna delle Grazie*, Sassari, chiesa S. Pietro di Silki.



Tav. 3.4 *Madonna delle Grazie*, Sassari, chiesa S. Pietro di Silki.



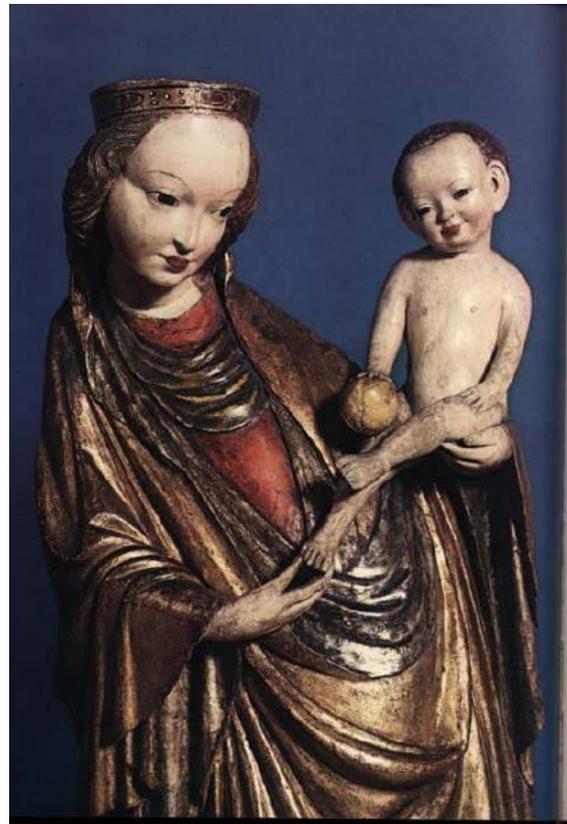
Tav. 4.1 Peter Parler, *San Venceslao, II* metà '300, Praga, Duomo.



Tav. 4.2 *Madonna del Reno*, Landesmuseum, Bonn.



Tav. 4.3 *Madonna con Bambino*, Vienna, Kunsthistorisches Museum (da Krumau, Boemia).



Tav. 4.4 *Madonna con Bambino*, Cracovia, Museo Nazionale.