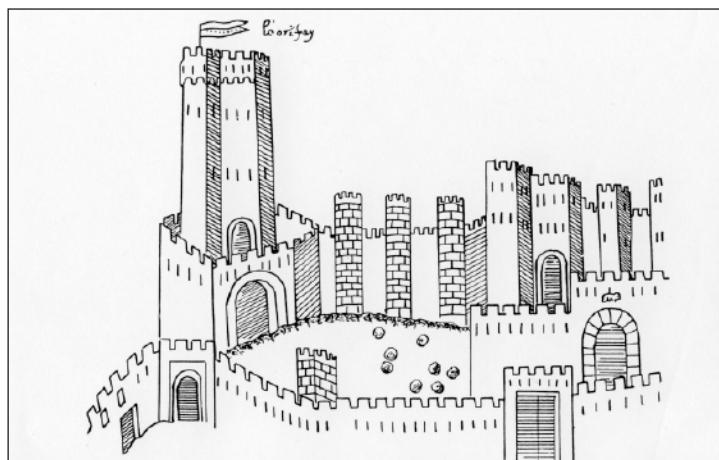


# *Ricerca e confronti 2010*

## 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 Francesca Porcella

Iconografia e culto di Nostra Signora D'Itria  
nella Sardegna Spagnola

*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

# Iconografia e culto di Nostra Signora D’Itria nella Sardegna Spagnola

Maria Francesca Porcella

Soprintendenza per i beni paesaggistici, architettonici, storici, artistici e demoantropologici  
per le province di Cagliari e Oristano  
e-mail: mariafrancesca.porcella@beniculturali.it

**Riassunto:** Il culto di Nostra Signora d’Itria o Odigitria o di Costantinopoli, legato all’icona della Vergine col Bambino venerata a Bisanzio e distrutta nel 1453, pervenne in Occidente in un ampio lasso di tempo, dalle lotte iconoclaste (sec. VIII) fino alla caduta dell’Impero d’Oriente (sec. XV). La Sardegna, insieme alla Puglia e alla Sicilia vanta un culto antico, attestato da documenti materiali a partire dalla metà del XVI secolo e che ha avuto una fioritura straordinaria nel corso del Seicento. Se i dipinti si riallacciano agli schemi iconografici diffusi nelle aree calabresi e siciliane che evocano la processione con l’icona, i gruppi statuari con la Vergine, lo schiavo cristiano e il padrone turco o moro, sembrano ispirarsi a racconti di esclusiva origine locale, forse eventi storici poi mitizzati che hanno assunto un valore universale di salvazione dal pericolo barbaresco, fortemente sentito dalle popolazioni locali lungo tutto il periodo di dominazione spagnola.

**Parole chiave:** Nostra Signora d’Itria, Odigitria, culto, Sardegna, iconografia

**Abstract:** Nostra Signora d’Itria or Odigitria or Constantinople faith, attached to the icon of Virgin Mary with child worshipped in Byzantium and destroyed in 1453, arrived at The West during a wide lapse of time, from the iconoclast fightings (VIII century) to the Eastern Empire’s fall (XV century). Sardinia, together with Apulia and Sicily is proud of an ancient faith, certified from materials documents, from the middle of XVI th century and that has had an extraordinary explosion during the six hundred century. If the paintings attach to the iconographic outlines spread to the Sicilian and Calabrian areas that bring to our memory the icon’s procession, the statues groups with the Virgin and the Christian Slave and the Turkish or Mour owner, they seem to get inspiration from exclusive local stories, perhaps historical events then changed into myths that have taken on an universal worth of salvation from the barbaric danger, strongly felt from the local populations during the all Spanish domination.

**Keywords:** Nostra Signora d’Itria, Odigitria, faith, Sardinia, iconography

## 1. L’icona della Madre di Dio Hodigitria. Storia ed evoluzione del culto

È noto che il termine “Itria” riferito alla Vergine Maria costituisce una contrazione della parola Odigitria, dal greco Οδηγήτρια (οδός, via e ηγήτρια, conduttrice) e significa “Colei che mostra la via”. Nonostante le diverse opinioni riguardo all’origine di tale intitolazione (Lo Parco, 1923 pp. 36-46; Gharib, 1987 p. 37), è possibile che essa sia collegata al significato cristologico-mariologico dell’icona prototipo: Maria tiene in braccio il Figlio e lo indica come il Signore Dio, l’unica via di salvezza per l’umanità.

Il tipo classico dell’icona raffigura Maria a mezzo busto, più raramente in piedi, in rigida posizione

frontale con lo sguardo rivolto al fedele. Sopra la veste (*maphorion*) la Vergine indossa un manto (*himation*) con listature dorate che le copre anche il capo, i cui colori simboleggiano il suo mistero di privilegiata creatura elevata alla dignità regale di Madre di Dio. Sul manto brillano tre stelle, simbolo di verginità perpetua. I capelli sono raccolti dal *velum* bizantino o da una cuffia. Sul braccio sinistro regge il Bambino e con la destra lo indica ai fedeli.

Gesù, posto anch’egli frontalmente, indossa una veste sacerdotale (*kiton*) ad indicare la sua funzione di sommo sacerdote e un manto (*himation*) impreziosito da crisografie che simboleggiano la sua duplice natura umana e divina. I sandali ai piedi evocano il mistero dell’incarnazione e il lungo cammino per annunciare il Regno di Dio. Nella mano

sinistra stringe il *kondakion*, il rotolo che contiene le Scritture, e con la destra benedice. Ha fattezze da adulto poiché è la Sapienza, il Dio eterno fuori dal tempo. Sul nimbo crocifero è scritto Ο Ων, *Colui che è* (Ex 3,14) e due crittogrammi IC XC, Gesù Cristo. Anche ai lati del nimbo di Maria si trovano delle scritte: MHP ΘΥ (Madre di Dio), e in basso Ἡ ΟΔΗΓΙΑ (L'Odeghetria) (Masala, 2008 p. 23).

L'icona è intimamente legata alla città di Costantinopoli; secondo un'antica tradizione riferita nel VI secolo da Teodoro Lettore, la sua origine si fa risalire allo stesso San Luca, quando Maria era ancora in vita. Teodoro, lettore nella basilica di Santa Sofia, riferisce che l'imperatrice Eudosia, moglie di Teodosio II (408-456), trasportò l'icona da Gerusalemme a Costantinopoli e ne fece dono a Santa Pulcheria (399-453), sua cognata, che la fece collocare in una basilica da lei edificata. Niceforo Callisto (1265-1335) aggiunge che Pulcheria ne aveva affidato la custodia ai monaci basiliani del monastero annesso alla basilica, denominato Των Οδηγών (Delle Guide) (Masala, 2008 p. 299). Pulcheria aveva inoltre stabilito che il martedì dopo Pentecoste fosse consacrato al culto dell'Odigitria e si chiedesse la sua protezione sulla città ogni martedì con una particolare liturgia composta da una veglia (*pannychis*) e da una processione (*mega symaptie*) in cui l'icona veniva portata fuori dalla basilica (Bux, 1995 pp. 133-139). L'immagine, venerata da folle di fedeli e ritenuta miracolosa, divenne la protettrice dell'armata imperiale (Gharib, 1985 p. 24). Il martedì della Settimana Santa veniva portata nel palazzo dell'imperatore dove restava fino al martedì dopo Pasqua, ricevendo onori speciali. Considerata "palladio" di Costantinopoli (Mercati, 1936 p. 144, nota 4), l'icona fu portata in processione a difesa della città, come negli assedi del 626 e 718, il primo ad opera degli Avari e Slavi, il secondo degli Arabi (Sendler, 1984 pp. 42-43; Gharib, 1987 pp. 45-46). Da allora l'Odigitria fu invocata come "Guida del cammino" e "Madre di Costantinopoli", protettrice delle popolazioni cristiane che venivano ridotte in schiavitù dai musulmani. Il suo culto si diffuse anche nelle province più estreme dell'impero minacciate dall'espansione islamica. Durante la lotta iconoclasta (727-827), per evitare la sua distruzione, fu nascosta nel convento del *Pantocrator* e murata per circa sessant'anni (Kitzinger, 1992 pp. 21-38). Ciò diede origine a varie leggende, tra cui quella che i monaci l'avessero affidata al mare. In realtà fuori dall'impero, specialmente nell'Italia meridionale, furono diffuse numerose copie dell'icona e vi trovarono

rifugio anche diversi monaci iconoduli. Con l'editto del 787 del II Concilio di Nicea, l'icona tornò nella basilica, il culto riprese vigore e si riprese anche la tradizionale processione intorno alle mura nei momenti di pericolo. Durante la quarta crociata, quando Costantinopoli fu occupata e venne proclamato l'Impero Latino d'Oriente (1202-1261), fu trasferita nella chiesa di Santa Sofia. Ritornò nella basilica d'origine nel 1261, una volta cacciati i Latini, con un solenne corteo a cui partecipò l'imperatore Michele VIII Paleologo (1261-1282). La fama crebbe a tal punto che si diffusero anche credenze superstiziose e miracolistiche, condannate poi da papa Innocenzo III (Masala, 2008 pp. 33-34).

La venerazione e l'esposizione ai fedeli continuò ancora nel secolo successivo. La fine dell'icona è legata agli avvenimenti del 1453 quando, dopo un lungo assedio dei Turchi Osmali, la città di Costantinopoli cadde in mano al sultano Maometto II. Nei tre giorni di saccheggio che seguirono la conquista del 29 maggio 1453, essa fu ritrovata nel nascondiglio presso il monastero di Khora e con gesto dissacratorio spezzata in quattro parti (Runciman, 1968). Con la distruzione dell'icona, tuttavia, non cessò la sua venerazione, che anzi si arricchì di ulteriori leggende e narrazioni favolistiche. Ricordiamo che prima della distruzione del prototipo costantinopolitano, il culto per la Vergine Odigitria si propagò pacificamente all'interno dell'impero bizantino (V-VII secolo), ad opera di diverse categorie di persone: soldati, mercanti, pellegrini e monaci (Masala, 2008 pp. 37-38). Durante il primo trentennio del secolo VII, questi ultimi si rifugiarono nelle regioni dell'Italia centrale e meridionale. Potrebbero quindi risalire a questa prima migrazione le più antiche immagini conservate a Roma (Gharib, 1987 pp. 109,121). Durante il periodo iconoclasta (726-824), in concomitanza con gli attacchi islamici, fu disperso un numero ingente di icone ma alcuni gruppi di monaci iconoduli si posero in salvo nelle zone di provincia dell'Italia meridionale portando con sé le preziose immagini. Da qui nacquero le leggende, diffuse soprattutto in Calabria e Puglia, dell'arrivo prodigioso dell'icona trasportata direttamente dai monaci esuli (Milella Lovecchio, 1988 pp. 113-114; Medica, 1965 p. 491) o della sua restituzione dal mare (Musolino, 1966 pp. 45, 76, 169-177; Medica, 1965 pp. 562-605; Gela, 1988 p.137; Milella Lovecchio, 1988 pp. 116-117), con le varianti del lago (Milella Lovecchio, 1988 p. 103) o del pozzo (Schirone, 1988 p. 108). Altre narrazioni, sganciate da ogni riferimento storico, costituiscono rielaborazioni tarde di autori che

si ispirarono al periodo iconoclasta con la finalità di legittimare particolari culti locali o sostenerne la supremazia di gruppi religiosi (Masala, 2008 p. 41). Tra l'XI e il XIV secolo, in concomitanza con l'espansione dei Turchi in Europa e le otto crociate cristiane (1096 – 1270), avvennero significativi «intrecci e contaminazioni tra tradizioni bizantine e correnti o varianti occidentali ad opera di iconografi e di maestranze di frescanti attivi in Terra Santa, nell'isola di Cipro, ma anche in Italia meridionale o sulle sponde dell'Adriatico: questi prepararono e accompagnarono l'imponente ondata di "maniera greca" conseguente all'occupazione di Costantinopoli da parte dei veneziani e crociati (1204) e alla dispersione e diffusione di materiale bizantino che invase per tutto il XIII secolo l'Italia e le regioni affacciate nel Mediterraneo» (Bell D'Elia, 1995 pp. 12-13). Le immagini si moltiplicarono, sia ad opera di mercanti che di soldati. Anche i pellegrini portarono copie direttamente da Costantinopoli. Inoltre una copiosa produzione di icone alla "maniera greca" fu messa in circolazione dalle scuole di iconografi e diffuse a Venezia, a Roma (Gharib, 1985 pp. 133-135, 145-147) e in varie località pugliesi nel corso del XIV secolo (Lo Russo Romito, 1988 pp. 118-122).

Soprattutto in questo periodo fu fondamentale l'apporto dei pellegrini che dall'Europa si dirigevano alla Terra Santa passando per Costantinopoli (Gharib, 1987 p. 139). Con la distruzione della città e dell'icona nel 1453, come abbiamo visto, il culto non si arrestò perché era stato già diffuso ampiamente nella Chiesa greca e anche in quella lituana. Inoltre i monaci ortodossi fuggiti tra il XV e XVI secolo dai Balcani e dalla Grecia verso l'Italia meridionale al seguito dell'invasione ottomana, portarono con loro le immagini e ne diffusero ulteriormente il culto. Emblematici i casi dell'icona Odighitria della chiesa di S. Pietro a Corigliano in Calabria (Pinto, 1995 p. 83) o quella palermitana proveniente dalla Piana degli Albanesi recata nel 1488 da un gruppo di profughi che eressero anche una chiesa (Mariani, 1966 p. 62). Attraverso la mediazione albanese nel 1467 giunse a Genazzaro (Lazio) anche la famosa *Madonna del Buon Consiglio* (Pinto, 1995 p. 84).

La persistenza del culto e la sua diffusione erano assicurate dalla florida produzione di immagini delle botteghe di iconografi situate in Puglia, Calabria, Sicilia, Creta e Cipro, destinate a famiglie nobili, a comunità monastiche, agli ecclesiastici o ai semplici devoti che intendevano erigere chiese o cappelle dedicate all'Odighitria. Le immagini seguivano grossomodo tre schemi: nel primo i due Caloieri

trasportavano sulle spalle una cassa su cui era assisa la Vergine, spesso col Bambino, incoronata da angeli in volo; nel secondo i due Caloieri trasportavano sulle spalle l'icona mentre due angeli volanti alzavano le cortine<sup>1</sup>; nel terzo la Madonna, su una nube, veniva affiancata dai Caloieri in piedi (Sampieri, p. 1644 pp. 610-613). Lo schema iconografico che ebbe più fortuna fu comunque il primo, attestato a partire dagli inizi del Cinquecento<sup>2</sup> che ben presto si allontanò dal modello costantinopolitano e dal suo messaggio cristologico pervenendo ad un eclettismo culturale e figurativo<sup>3</sup>.

Dopo il tramonto dell'impero bizantino, tra il XVI e XVII secolo, assistiamo alla nascita di nuovi schemi pittorici e dei titoli di *Vergine d'Itria* e di *Madonna di Costantinopoli*<sup>4</sup> ed insieme al fiorire di nuove leggende sulla traslazione dell'Odighitria in alcuni centri italiani (Bari, Itri e Montevergne). Il culto «veniva alimentato dalla martellante pirateria organizzata a sistema economico dagli stati barbareschi» (Masala, 2008 p. 60). Sorse varie leggende legate soprattutto a vittorie sui Turchi, a scampati pericoli da pirati barbareschi, o storie di liberazione di schiavi cristiani e conversione di infedeli.

Le aree interessate maggiormente al fiorire di queste leggende e al culto dell'Odigitria furono senz'altro la Calabria, la Sicilia, la Puglia, nonché la Sardegna. Al culto, accompagnato da erezione di altari, cappelle, chiese e conventi, contribuirono anche i Minorì

<sup>1</sup> Cfr. la *Madonna d'Itria*, ante 1644, dell'oratorio della confraternita dei Muratori nella chiesa della Madonna d'Itria a Messina (Sampieri, 1644 pp. 491-492).

<sup>2</sup> La prima testimonianza è il dipinto su tavola della chiesa della Santissima Trinità a Polistena presso Reggio Calabria (Nigro, 2002 p. 47); famosi anche il dipinto di Sofonisba Anguissola a S. Maria dell'Annunziata a Paternò presso Catania, realizzato a Palermo nel 1579, e dedicato al marito deceduto in mare mentre tentava di fuggire ai barbareschi e quello della Piana degli Albanesi presso Palermo, in cui è raffigurato una sorta di monumento sorretto da due Caloieri muniti di bastone (Mariani, 1966 p. 62). Un'opera simile fu commissionata a Roma dai Siciliani qui residenti che fondarono una confraternita ed un oratorio dedicati a Nostra Signora d'Itria.

<sup>3</sup> «I due personaggi che portano la cassa rievocano contemporaneamente le processioni che si svolgevano a Costantinopoli e la traslazione leggendaria di icone fatta dai monaci [...]. Nei dipinti commissionati da confraternite inseriscono confratelli che incedono in processione incensando e salmodiando. In quelli destinati ad una comunità raffigurano i suoi santi protettori ai lati dei due Caloieri. Evocano una festa cosmica: angeli in cielo e uomini in terra che inneggiano all'unisono alla Madre di Dio incoronata regina del cielo e della terra» (Masala, 2008 p. 49).

<sup>4</sup> Lo schema della *Madonna di Costantinopoli* è influenzato dal tipo I, come testimonia un'icona venerata a Bisceglie (Bari) nella chiesa di S. Matteo, opera del cretese Angelo Bizamano e databile tra il XV e XVI secolo (Gelao, 1988 sch. 48, pp. 141-142): la Vergine, su basso trono, regge con entrambe le mani il Bambino benedicente alla latina e con il globo dorato nella mano sinistra. In alto due angeli pongono sul capo della Vergine una corona gigliata.

Osservanti, gli Eremitani di S. Agostino, e naturalmente le confraternite laicali.

## 2. Diffusione in Sardegna del culto di Nostra Signora D’Itria

La tesi di una precoce diffusione del culto in Sardegna in età bizantina (533-900), pervenuto direttamente da Gerusalemme e connesso all’attività dei monaci basiliani (Spano, 1963 p. 113, nota 82; Cherchi Paba, 1966 pp. 69-73; Piras, 1966 pp. 69-73; Schena, 1976 p. 84; Boscolo, 1978 p. 90), è stata messa recentemente in dubbio da chi la vede mediata dall’Italia meridionale e la sposta ad epoca successiva alla conquista di Costantinopoli da parte dei Turchi (1453) (Karlinger, 1957 pp. 39-47; Pertusi, 1982 p. 110, nota 106; Paulis, 1983 pp. 146-158). Tale culto avrebbe quindi dato origine a narrazioni leggendarie e quasi fiabistiche (Bottiglioni, 1922 pp. 123-125).

Da ultimo, Cesare Masala (2008 pp. 73-175), riprendendo e ampliando la tesi di una sorta di “bizantinizzazione di ritorno” in età altomedioevale (Pillai, 2004 pp. 222-224), articola la propria ipotesi sull’introduzione del culto dell’Odigitria in Sardegna in cinque tappe.

Relativamente alla prima fase, che corrisponde alla bizantinizzazione dell’Isola (secc. VI-XI), pur non essendoci riscontri documentali sul culto in Sardegna, la devozione fu probabilmente diffusa, come in altre zone dell’impero, attraverso soldati, funzionari regi e naturalmente monaci, soprattutto basiliani. Questi ultimi, non solo provvedevano all’assistenza spirituale dei soldati, ma contribuivano all’evangelizzazione dei Sardi, soprattutto nelle aree interne. Dall’epistolario di Gregorio Magno si può comunque dedurre che circolassero icone mariane: il pontefice, scrivendo nel 599 al vescovo cagliaritano Gianuario, deplorava il gesto di un neofita convertito dall’ebraismo che aveva collocato un’icona della *Theotokos* nella sinagoga di Cagliari (Turtas, 1999 pp. 137-139). La mancanza di icone così antiche nell’Isola può essere ricondotta alle leggi iconoclaste applicate in Sardegna dall’esercito fedele all’imperatore (Boscolo, 1978 pp. 135-137).

Relativamente alla seconda fase, tra il XII ed il XIV secolo, caratterizzata dal ruolo sostenuto in Sardegna delle repubbliche marinare di Pisa e Genova e dall’introduzione degli ordini religiosi latini (Cassinesi, Vittorini di Marsiglia, Camaldolesi, Vallombrosani, Cistercensi), si rileva la totale assenza di citazioni

nelle fonti altomedioevali (condaghi, codici diplomatici, *rationes decimorum*, atti di donazione). Sappiamo tuttavia che i monaci latini mantengono alcuni dei culti bizantini particolarmente radicati nelle popolazioni, purificandoli da eventuali superstizioni e abusi. Inoltre al XIII secolo risalgono tre chiese romanico-pisane a cui possiamo associare una intitolazione a Nostra Signora d’Itria (benché dai documenti medievali risulti solo il toponimo): *Santa Maria di Gesico* (ante 1305), *Santa Maria de Bangio* a Guasila (metà sec. XIII) e *Nostra Signora d’Itria* a Maracalagonis (seconda metà del sec. XIII), forse in origine dedicata a S. Ilario vescovo (Coroneo, 1993 pp. 236-237).

Nella terza fase, tra il XIV e il XVI secolo, in concomitanza con la conquista catalano-aragonese dell’Isola, si hanno le prime attestazioni materiali del culto. A Masala (2008 pp. 87-101) si deve l’indicazione di due fonti importanti: una storiografica, relativa all’istituzione nel 1480 di una confraternita ad opera degli Eremitani nella chiesa di S. Agostino a Sassari, l’altra materiale, costituita dalla campana del santuario *Sa Itria* a Gavoi che nell’iscrizione riporta la data 1543 e l’intitolazione a *Santa Maria de Itria*.

La prima fonte, desunta dall’Angius (1849, p. 320, voce *Sassari*), se confermata, attesterebbe la precoce attività degli Eremitani di S. Agostino nel promuovere il culto di Nostra Signora d’Itria nell’Isola, che tuttavia potrebbe essere precedente alla chiesa (Caratelli, 1950 p. 20). Si tratterebbe, quindi, non solo della prima attestazione in Sardegna del culto a soli ventisette anni dalla fine di Costantinopoli e dalla distruzione dell’icona ma anche della prima confraternita fondata nell’Italia meridionale (la più antica è quella siciliana della chiesa della *Itriella* di Mazara del 1538 (Safina, 1900).

La seconda fonte, la campana del santuario di *Sa Itria* a Gavoi, reca un’iscrizione dedicatoria a *Nostra Signora de Sa Itria* che ha avuto diverse traduzioni e interpretazioni (Maoddi Costeri, 1995; Maoddi, 1996), tutte concordi sulla data e l’invocazione. Se il culto in una zona così interna della Sardegna non può che essere legato al fenomeno della transumanza dei pastori barbaricini nel Campidano, restano da chiarire le circostanze che determinarono il suo sviluppo nelle aree vicine al mare. Sappiamo che nel corso del XVI secolo i Barbareschi saccheggiarono e distrussero “ville”, decimarono e trassero in schiavitù le popolazioni cristiane, seminando un terrore che dovette alimentare il culto alla Vergine d’Itria<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Significativo a questo riguardo un Pregone vicereggio del 1613 che imponeva a Quartu S. Elena, Selargius, Settimo San Pietro, Sinnai,

L'ipotesi di una mediazione dei pastori è ulteriormente rafforzata dal fatto che ancora nel XVIII secolo essi si fecero promotori del culto anche in altri paesi delle Barbagie come Bitti (Masala, 2008 pp. 379-381).

La quarta fase è relativa alla dominazione spagnola nel Seicento, il "secolo d'oro" del culto di Nostra Signora d'Itria in Sardegna, quando la devozione, assunta diffusione regionale, è presente in almeno cinquanta località. Secondo Masala, che ha meticolosamente passato al vaglio i documenti sparsi negli archivi storici, diocesani, parrocchiali, degli ordini religiosi e statali, anche in questo secolo, la devozione è connessa e incentivata dal fenomeno delle pirateria e perviene nelle zone interne mediante il fenomeno della transumanza. Né va sottovalutata l'opera di promozione del culto da parte degli Eremitani di S. Agostino e dei Minori Osservanti, in misura minore dei Mercedari e dei Gesuiti. Anche il fiorire delle confraternite, ben tredici, contribuì certamente alla sua propagazione. È ad esse, insieme ai dieci patronati e alle tredici opere, che si devono l'erezione di numerose cappelle, chiese urbane, santuari e conventi per un totale di sessantasei edifici (Masala, 2008 p. 113).

Il culto e la devozione si esprimevano inizialmente con l'erezione di un altare ligneo nella parrocchiale o in un'altra chiesa, poi nella dedicazione di una specifica cappella o chiesa urbana.

Dall'enorme mole di dati raccolti, lo studioso tenta una cronotassi degli eventi principali: nel primo quarantennio (1600-1640) vi fu un fervore particolare che portò a commissionare a molte botteghe locali simulacri, retabli e dipinti<sup>6</sup>. Nel ventennio successivo, forse a causa della peste che investì l'Isola (1652-57), l'attività edificatoria subì un rallentamento<sup>7</sup>. Nell'ultimo quarantennio (1660-1700) vi fu una ripresa del culto e della costruzione di edifici e cappelle intitolati alla Vergine d'Itria<sup>8</sup>.

Mara e Pauli Pirri, di disporre sentinelle sul campanile per avvistare l'arrivo degli incursori e quindi segnalare il pericolo col suono delle campane, di spari e fuochi (Cherchi Paba, 1979 p. 17).

<sup>6</sup> A questo periodo risalgono cinque conventi (Padria 1610, Sorso 1610, Muravera 1615, Gadoni 1622, Illorai 1624) e altrettante confraternite (Cagliari 1607, Sorso 1613 ca, Oliena 1613, Pozzomaggiore 1616, Arbus 1622, Sassari dal 1480?), furono costruite sette cappelle (Orotelli 1608, Oliena 1613, Pozzomaggiore 1616, Sassari 1616, Talana 1621, Arbus 1622, Dualchi 1628). Infine furono costruite dieci chiese (Cagliari 1607, Padria 1610, Sorso 1613, Pozzomaggiore 1616, Lodè 1617, Arbus 1622, Gadoni 1623, Dorgali 1622-1623, Siniscola 1623, Noragugume 1623).

<sup>7</sup> Si ha notizia di sole due chiese (Silanus 1655 ca, Portoscuso 1655) e altrettante cappelle (Giave 1645, Guspini 1655). Si ha notizia anche di due confraternite (Mandas 1645, Orani 1646).

<sup>8</sup> Sono attestate ben undici cappelle entro chiese parrocchiali (Nughedu 1660, Bono 1661, Bitti 1665, Sardara 1680, Benetutti 1684, Usellus

### 3. Dipinti e gruppi statuari come oggetti della devozione

#### 3. 1. I dipinti

A testimonianza del culto per la Vergine d'Itria nel '600, a Cagliari si conservano tre dipinti, due nella chiesa di S. Antonio Abate, il terzo attualmente nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari; altri tre si trovano nelle chiese di S. Lorenzo a Sanluri (1651), di Nostra Signora d'Itria a Portoscuso e Guasila<sup>9</sup>.

Escludendo i dipinti perduti di Orotelli, descritto sommariamente nella visita pastorale del 1608 (ASDAL, *Visite pastorali 1608*, n.c.), e di Portoscuso, un tempo nella cappella della tonnara (*Inventario degli arredi* 1630, in Masala, 2008 p. 494), le opere superstiti seguono lo schema pittorico diffuso in Calabria e Sicilia, indicato da Masala come tipo primo, in cui i due Caloieri portano sulle spalle una cassa sulla quale sta la Vergine, raffigurata con o senza Bambino (posto davanti o in braccio), incoronata da angeli in volo. Non sono invece attestati gli altri due schemi pittorici di cui si è parlato precedentemente<sup>10</sup>.

R. Delogu (1937, p. 72) ci fornisce l'indicazione della prima opera nota nell'Isola: si tratta di un dipinto del 1580 portato a compimento dall'artista di origine napoletana Ursino Bonocore<sup>11</sup>, operante a Cagliari nel quartiere di Villanova tra il 1568 e il 1608, realizzato in collaborazione con Matteo Manca. Non necessariamente l'opera è da identificare con la grande pala collocata sull'altare della cappella di Nostra Signora d'Itria<sup>12</sup> nella chiesa di S. Antonio Abate a Cagliari e proveniente dall'oratorio d'Itria alla Marina (Spano, 1861 pp. 227-229). Il dipinto (Tav. 1.1) è comunque da assegnare ad artista

1686, Morgongiori 1686, Borore 1689, Masullas 1690, Forru 1697, S.Gavino 1698); si ha menzione di cinque chiese (Nureci 1667, Paulilatino 1667, Orune 1684, Tresnuraghes 1685, Onifai 1686); gli Eremitani costruirono un convento ad Illorai; venne fondata una confraternita a Vallermosa (1667) ed altre tre furono rifondate (Pozzomaggiore 1667, Sanluri 1697, Arbus 1697).

<sup>9</sup> A queste sei opere rimaste possiamo aggiungere almeno altre tre testimonianze bibliografiche o desunte da notizie di archivio: un dipinto datato al 1608 si trovava nella chiesa di S. Bernardino di Orotelli (ASDAL, *Visita Pastorale* del 1608, 64 v), un altro del 1616 nella parrocchiale di Oniferi (Cocco, 1975 p. 38), il terzo del 1630 nella cappella della tonnara di Portoscuso (Loi Minasso, 1991 p. 38).

<sup>10</sup> *Ut supra*, p. 4.

<sup>11</sup> Raffaello Delogu riporta la notizia che il 25 maggio 1580 i Consiglieri di Cagliari, protettori della chiesa e dell'Ospedale di S. Antonio incaricano Matteo Manca del quartiere di Villanova di dipingere un quadro, che viene poi terminato da Ursino Bonocore, artista "imbevuto di quel gusto manieristico napoletano dal quale dovevano in seguito uscire opere notevoli come quelle di Bernardo Lama e Fabrizio Santafede".

<sup>12</sup> Soprintendenza per i Beni A.P.S.A.E. di Cagliari e Oristano, Catalogo: NCTN 20/00049964.

campano attivo in Sardegna nei primi del Seicento (Scano, 1991 p. 27, sch. 9) in una data prossima all'erezione della Confraternita (1607)<sup>13</sup>. Nell'immagine la Vergine sopra la cassa è in atteggiamento orante secondo il modello bizantino della *Panaghia* ma nel petto porta, insolitamente, non Gesù Bambino ma il Salvatore seduto e benedicente con le insegne regali. Gli angeli incoronano la Vergine aprendo il suo manto come in un'ostensione che ricorda lo schema del II tipo. La committenza è legata alla primitiva confraternita della Marina che ha voluto rappresentarsi nei sei confratelli incappucciati nell'atto di inginocchiarsi attorno ad una croce processionale.

Nella sala riunioni della Confraternita d'Itria, della stessa chiesa cagliaritana è conservato un piccolo dipinto a sviluppo orizzontale<sup>14</sup>, che, per le sue dimensioni, potrebbe aver assolto la funzione di sovrapporta. La Vergine col Bambino, che appare su una nube sorretta da due Caloieri, è raffigurata come a Guasila con le braccia aperte nell'atteggiamento orante; ai lati della scena sono disposti simmetricamente quattro confratelli inginocchiati e con le mani giunte. Anche in questo caso si dà rilievo soprattutto alla devozione della confraternita e le cortine aperte ai lati del dipinto sembrano richiamare il rito dell'ostensione.

Lo schema del I tipo viene adottato quasi fedelmente dal manierista di Ilbono Andrea Lusso nel polittico di *S. Anna* realizzato per Oniferi nel 1616. Distrutto dopo il 1951, anno in cui fu esposto alla Mostra d'Arte Sacra di Nuoro, dalle testimonianze fotografiche dell'epoca si arguisce una sua dipendenza dal modello di *S. Antonio Abate* di Cagliari (Scano, 1991 p. 32). La tela con la *Madonna d'Itria* costituiva il primo scomparto alto del lato sinistro: l'arca su cui sedeva la Vergine col Bambino era sorretta da due anziani personaggi raffigurati non nell'atto di camminare ma semi inginocchiati l'uno di fronte all'altro in atteggiamento adorante. La Vergine aveva le braccia allargate e alzate verso il cielo, il Bambino davanti a lei benedicente e con la consueta sfera nella mano sinistra.

Alla prima metà del XVII secolo (1646) può essere assegnato il dipinto della Pinacoteca Nazionale di Cagliari (Tav.1.3) attribuito al pittore genovese Pantaleone Calvo, attivo dal 1631 al 1664. Un tempo identificato con quello descritto dallo Spano

<sup>13</sup> La Confraternita, sostenuta dagli Eremitani, fu eretta il 2 giugno 1607 (Scano, 1941 pp. 410-411). Le sue Costituzioni vennero approvate dall'arcivescovo mons. Francisco Desquivel nel 1608 (Ferrara, 1881, p. 11).

<sup>14</sup> Soprintendenza per i Beni A.P.S.A.E. di Cagliari e Oristano, Catalogo: NCTN 20/00049969.

(1861 p. 289) nell'altare dedicato a Nostra Signora d'Itria della chiesa di S. Benedetto, secondo Maria Grazia Scano (1991 p. 114, sch. 89) invece potrebbe provenire dalla chiesa di S. Agostino Nuovo. Due anziani barbuti con vesti orientali e con turboli in mano sorreggono sulle spalle la cassa da cui si erge la Vergine con le braccia aperte nel tipico gesto dell'orante, davanti a lei il Bambinello nudo avvolto da una raggiera di luce che benedice con la destra e con la sinistra regge il globo. Due angeli incoronano la Vergine mentre altri suonano strumenti musicali (arpa, flauto, viola, liuto).

In altri dipinti secenteschi l'aggiunta di ulteriori personaggi è legata ai gusti e alle esigenze della committenza. Se le opere commissionate dalle confraternite inseriscono le figure dei confratelli incappucciati, in quelle delle comunità locali compaiono accanto ai Caloieri i santi protettori locali. È il caso del dipinto, forse di autore genovese della seconda metà del XVII secolo, conservato nella parrocchiale di Portoscuso (Tav.1.4): accanto ai Caloieri che reggono la cassa e la incensano, a sinistra compare *S. Giovanni Battista*, patrono di Portoscuso e a destra *S. Antonio da Padova*, protettore della tonnara. Sullo sfondo è raffigurato il tema tridentino delle anime purganti che implorano suffragi. La Vergine è incoronata da due angeli che contemporaneamente aprono il suo manto. Il gesto orante della Vergine in questo caso potrebbe riferirsi alla protezione offerta agli spiriti purganti<sup>15</sup>. L'opera potrebbe essere stata commissionata da Pietro Vivaldi Zatrillas, che edificò nel 1655 la chiesa, o più probabilmente da Antonio Genovés che acquistò la tonnara di Portoscuso dagli stessi Vivaldi nel 1677, divenendo barone nel 1680<sup>16</sup>.

Agli inizi del XVIII secolo può essere collocata l'ancona per la chiesa campestre di Nostra Signora d'Itria a Guasila che ripropone nella postura della Vergine col Bambino lo schema già visto nel piccolo dipinto di *S. Antonio Abate* di Cagliari, ma i due personaggi che sorreggono la cassa sono rappresentati in piedi nell'atto di camminare (Masala, 2008 p. 120, 425). Il dipinto è probabilmente coevo all'altare che sappiamo realizzato nel 1724 da Giovanni Recupo e Sisinnio Lai (Virdis, 2006 p. 157, fig 43). Cronologicamente più tardo (fine XVIII- inizi XIX secolo) è infine il dipinto conservato nella sacrestia

<sup>15</sup> Il riferimento alla Vergine d'Itria non immediato giustifica l'errore in cui sono stati indotti quelli che hanno scambiato l'opera per una *Assunzione*, data la postura della Vergine con le braccia alzate verso il cielo (Masala, 2008 p. 126, nota 84).

<sup>16</sup> Se quest'ultimo fu effettivamente il committente, l'opera non va datata oltre il 1692, perché a quella data il Regio Fisco annullò la vendita della tonnara.

della chiesa di S. Antonio di Cagliari<sup>17</sup> ma proveniente, come la grande pala sopra descritta, dall'antico oratorio d'Itria alla Marina. Tutti i personaggi sono confratelli, viene evocata una processione e al posto della cassa i due incappucciati reggono una portantina fissata su quattro assi, usata tradizionalmente per i simulacri, su cui è seduta la Madonna con in braccio il Bambino benedicente e col globo nella mano sinistra. Il modello sembra oramai aver perso il contatto con le più antiche iconografie: sono scomparsi i Caloieri, sostituiti dai confratelli, e gli angeli che incoronano Maria. La postura della Vergine ricorda semmai la *Madonna di Costantinopoli*, ma è priva del velo e risultano invertiti i tradizionali colori rosso/ blu delle vesti.

Per quanto concerne il problema dei canali attraverso cui questa iconografia potrebbe essere giunta nell'Isola, al momento attuale si possono solo avanzare alcune ipotesi. Potrebbero essere stati mediatori innanzitutto i mercanti, spesso legati da rapporti di affari o di parentela agli artisti. Come risulta dai documenti, in Sardegna operarono diversi artisti di origine napoletana, come Ursino Bonocore, o ligure, come Pantaleone Calvo. Un ruolo importante per veicolare queste immagini ebbero anche le stampe, in possesso degli artisti come dei mercanti (Corda, 1987 p. 20). Tra le maestranze che frequentavano i porti sardi, ricordiamo quelle specializzate nella pesca del tonno, provenienti soprattutto dalla Sicilia. Ciò appare verosimile per Portoscuso dal momento che i rais e i loro vice, che gestivano l'attività della tonnara, provenivano da varie località della Sicilia (Marsala, Messina, Mazara). Da Trapani provenivano le maestranze dedite alla pesca del corallo nel tratto di mare di fronte a Portoscuso; anch'essi potrebbero aver contribuito alla diffusione del culto e delle immagini, ma date le scarse possibilità economiche è probabile che abbiano commissionato più che dipinti, statue lignee devozionali.

### 3.2. I gruppi statuari

Un esaustivo censimento dei gruppi statuari raffiguranti la Vergine d'Itria rivela che al XVII secolo risalgono almeno quarantatre esemplari<sup>18</sup>. In gran parte l'inventario è confortato da riscontri documentali o bibliografici, ad eccezione di sei esemplari comunque databili per via stilistica: quello di Gavoi potrebbe risalire alla fine del Cinquecento, quello di Oristano

ai primissimi del XVII secolo (Tav.3.1), i simulacri di Villamar (Tav.3.3) e Pauli Arbarei sono stilisticamente legati a opere dei primi decenni del secolo (Oristano, Orani); quelli di Decimomannu e Siliqua (Tav. 4.3) sono da porre alla metà del Seicento. A questi gruppi statuari si possono aggiungere quelli di Settimo S. Pietro e Turri, cronologicamente databili agli inizi del XVIII secolo. Un cenno a parte meritano altri gruppi statuari pesantemente ridipinti che, come vedremo più avanti, forse per questo motivo sono stati assegnati al '700.

Alcune di queste statue facevano parte di retabli lignei ed erano abitualmente sopravviste. Al momento attuale solo quattro conservano l'originaria ubicazione: due nella chiesa di Nostra Signora d'Itria a Noragugume (prima metà del XVII secolo) (Tav. 2.1 e 2.4)<sup>19</sup>, una nella chiesa di S. Lorenzo a Sanluri (metà XVII secolo) (Tav. 2. 2)<sup>20</sup> ed un'altra nella parrocchiale di Nostra Signora Assunta di Sardara (1680) (Scano, 1991 p. 196; Curreli, 1992 p. 319) (Tav. 2.3). Sono andati invece dispersi i simulacri di Talana (1621)<sup>21</sup> e di Dualchi (1628)<sup>22</sup>. L'esemplare della chiesa di S. Anna a Sorso è su trespolo ligneo, mentre altri hanno un corpo appena sbizzato nel legno. È da ricordare però che anche le statue interamente scolpite, in particolari momenti di culto e nelle feste, venivano vestite<sup>23</sup>, o completate con un manto azzurro di taffettà, come ancor oggi si può vedere a Villamar (Tav. 3.3), Siniscola, Sorso, Maracalagonis. Il rito della vestizione era compito esclusivo delle donne, in genere prioresse o consorelle della confraternita (Niero, 1993 pp. 29-75). Sarebbe interessante indagare sui motivi di questa usanza, che non si può giustificare esclusivamente con esigenze di risparmio economico (costa meno abbozzare un corpo schematizzato, che scolpire integralmente una statua) e funzionali (maggiore leggerezza per il trasporto processionale), dal momento che venivano sopravviste anche splendide statue in *estofado de oro*. L'uso era probabilmente connesso al desiderio di dare maggiore verosimiglianza alla Vergine o ai Santi, che venivano abbigliati come persone reali, resi quindi più vicini e familiari al popolo dei fedeli. Le statue diventavano così come personaggi inseriti in una sacra rappresentazione, costituita dalla processione e dai riti paraliturgici, secondo

<sup>17</sup> Soprintendenza per i Beni A.P.S.A.E. di Cagliari e Oristano, Catalogo: NCTN 20/00049965.

<sup>18</sup> Masala, 2008 pp. 130-148. Solo quindici sono gruppi completi, in dieci casi rimane solo il simulacro della Madonna o dei due personaggi (parrocchia di Borore, 1661); diciannove sono dispersi.

<sup>19</sup> APNO, *Liber Defunctorum*, 1620-1670.

<sup>20</sup> ASDCA, *Respuestas*, I, p. 262.

<sup>21</sup> ASDCA, *Visite pastorali*, 1621, fal.2,14v.

<sup>22</sup> ASDCA, *Virgen de Itria*, p. 99.

<sup>23</sup> Uso esteso a diversi simulacri mariani, si pensi alla Madonna di Bonaria a Cagliari o alla Vergine del Rosario a Sinnai.

un costume che a buon diritto può farsi risalire al teatro sacro (Bullegas, 1998).

E' probabile che molti gruppi statuari che oggi si presentano isolati, in origine facessero parte di retabli lignei dove erano alloggiati entro apposite nicchie. Tale modalità è attestata in Sardegna fin dal XV secolo (si veda ad esempio il caso della *Madonna di Bonaria*: Scano, 2002 p. 23). Queste situazioni sono ancora apprezzabili ad esempio ad Oristano, nella chiesa di S. Martino (primi sec. XVII, Tav. 3.1), a Gadoni, nella chiesa parrocchiale dell'Assunta (ante 1623, Tav. 3.4), a Sanluri, nella chiesa di S. Lorenzo (ante 1651, Tav. 2.2), a Selargius, nella chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta (1733). Nel caso invece della chiesa di Nostra Signora d'Itria a Silanus il gruppo è posto sul terminale dell'altare maggiore (1650 ca) (Masala, 2008 p. 525, fig. 89).

In genere le comunità realizzavano, insieme al gruppo statuario più grande, un altro miniaturizzato per la questua all'interno del paese, che veniva devotamente baciato dai fedeli per l'occasione. Si conservano ancora gli esemplari di Sorsò, Noragugume (Tav. 2.2), Samatzai, Sanluri, tutti opera di ignoti artigiani locali.

Il primo documento che riferisce di una *Imagen de Nuestra Señora de Itria* è un contratto di allogazione stipulato il 10 agosto 1601 a Cagliari presso il notaio Bonfant, tra Vincenzo de Patxi e lo scultore Scipione Aprile (Corda, 1987 p. 119, n. 32). L'immagine in legno della *Vergine d'Itria* con il Bambino in braccio doveva essere rappresentata con la cassa, e ai suoi piedi, entro di essa, vi erano «dos vells». Alta cinque palmi, doveva essere copia di un'altra statua di *Nostra Signora d'Itria* che l'artista teneva in bottega. Nel contratto si prescriveva di concludere l'opera entro il febbraio 1602. L'interpretazione dell'immagine pone dei problemi: i quattro personaggi sono tutti collocati sopra una cassa e il modello di tale gruppo scultoreo viene conservato da Aprile nella sua casa. Ciò fa supporre che lo tenesse a disposizione per altre commissioni e che dunque la richiesta di statue della *Madonna d'Itria* fosse frequente. Chi sono i «dos vells» rappresentati? In tutti gli altri gruppi statuari noti nell'Isola si tratta di uno schiavo cristiano e del padrone barbaresco (turco o moro) che però non prendono mai le sembianze di personaggi anziani. Il documento segnala pertanto l'unico caso in Sardegna dello schema scultoreo, noto invece in Sicilia e nell'Italia meridionale, costituito dalla *Vergine d'Itria* accompagnata da due Caloieri, che

però non reggono la cassa ma affiancano la Vergine, come nel tipo pittorico III<sup>24</sup>.

Ben presto si diffonde un modello con i personaggi dello schiavo cristiano e del moro, forse in concomitanza con la formazione della leggenda ricordata ad Arbus (Diana, 1997 pp. 24-26). Si tratta di una rielaborazione locale dei racconti sulle traslazioni della Odigitria, in cui i due Caloieri sono sostituiti dallo schiavo arburese, devoto della Vergine d'Itria, e dal padrone saraceno che lo fece rinchiudere in una cassa. Anche in questa tradizione sarda la cassa con i due personaggi finisce in mare, riapparendo nella spiaggia. La storia si conclude felicemente con la conversione dell'infedele.

Due documenti della prima metà del '600, uno relativo a Gadoni (1611) (Pisanu, 1992 II p. 430) e l'altro a Dualchi (1641) (Masala, 2008 pp. 132, 186-195) testimoniano che le effigi di Nostra Signora d'Itria venivano realizzate in Sardegna anche da artigiani di non eccelsa abilità. In questi documenti si parla di «misterios», intendendo sicuramente i «personagios» come nel documento del 1674 relativo all'*operaju Juanne Manca* di Dualchi, committente di un retablo e di una statua della Vergine d'Itria (ASDAL, *Libro de la Iglesia de la Virgen de Itria de Dualquy*, n. 99).

I due personaggi rappresentati sono uno schiavo cristiano e un padrone moro o turco.

Il cristiano sta sempre alla destra della Vergine, luogo teologicamente pregnante, poiché sta a indicare la protezione divina. Essendo uno schiavo, indossa generalmente vesti umili, con le maniche ripiegate sopra il gomito, quando non è a piedi nudi calza gambaletti, ed ha sempre il capo scoperto. Può essere rappresentato come giovane imberbe, ma nella maggioranza dei casi è barbuto, quindi adulto. Lo si raffigura inginocchiato o nell'atto di risollevarsi, più raramente in piedi. Ha comunque lo sguardo rivolto alla Madre di Dio che gli tende la mano, con un gesto che conserva un duplice significato: di aiuto nel cammino e di indicazione. Lo schiavo porta generalmente una mano sul petto, tipico gesto di testimonianza e di affidamento che trova dei riscontri nei *gosos* campidanesi (Gambella, 2000 pp. 101-108; Masala, 2008 pp. 135, 606-611).

Il padrone turco o moro ha generalmente pelle scura, raramente chiara (Sorsò, Selegas, Sardara). In quest'ultimo caso potrebbero rappresentare anche i cosiddetti «rinnegati», prigionieri cristiani che

<sup>24</sup> Questa soluzione fa pensare ad un gruppo processionale, il fatto che i personaggi stiano sulla stessa base agevola infatti il trasporto e assicura una migliore statica.

avevano apostatato e che erano passati agli infedeli col ruolo di mediatori nelle trattative di riscatto (Bennasar, 1989). Tra questi rinnegati, per lo più persone che nella società occidentale erano emarginati o avevano pendenze penali, vi erano anche dei Sardi (Masala, 2008 p. 136). Il padrone infedele è presentato secondo uno stereotipo: ha baffi appuntiti ma è senza barba, sul capo un caratteristico turbante a strisce colorate e indossa raffinati abiti orientalegianti, compresi i calzari o le pantofole. Sta sempre alla sinistra della Vergine inginocchiato su una sola gamba, più raramente in piedi (Sorso). Con una mano stringe una spada o un pugnale che brandisce (Villamar, Noragugume, Dualchi, Silanus), oppure è colto nell'atto di estrarla dal fodero (Sorso e Dorgali). Quando porta la mano sul petto (Dualchi, Tav.4.1) o le solleva entrambi verso la Vergine (S. Martino ad Oristano, Tav.3.1) si vuole indicare il pentimento.

Al centro sempre la Madonna con vesti e manto sontuosi, e il Bambino, in genere seduto sul braccio sinistro della Madre, raramente sul destro (retablo di Noragugume), nudo o anche vestito (Sanluri e Noragugume). Il Bambino è benedicente o addita il cielo (S. Agostino di Sassari) e nella mano sinistra può reggere il globo (Sardara e Bosa). Bambino e Maria portano entrambi la corona sul capo.

In non pochi casi esiste solo il simulacro della Vergine, la cui particolare postura del braccio destro teso in avanti non è dissimile da altri simulacri mariani, come quello del Rosario o della Vergine delle Grazie o del Carmelo. E' probabile che nelle botteghe esistesse un modello generico che poteva poi essere adattato alle diverse esigenze di culto. In non pochi casi i due personaggi sono stati aggiunti successivamente, ciò è evidente o perché non vengono rispettate le tradizionali gerarchie (Villamassargia) (Tav.4.4) o non insistono sulla stessa pedana (Sestu) o anche si decurtano le figure per tenerle nel medesimo piedistallo (Tramatza).

Il gruppo statuario ha acquisito sicuramente un significato simbolico di carattere universale e sta a indicare la protezione di Maria dalla barbarie. Ricordiamo che alla Madre di Dio fu attribuito il merito della vittoria di Lepanto (1571), in cui la flotta cristiana aveva fermato l'avanzata ottomana nel Mediterraneo. Nel XVII secolo questa rappresentazione in Sardegna è dominante e ciò farebbe pensare ad un collegamento tra tale iconografia e la leggenda di Arbus su ricordata che conserva il particolare della conversione del padrone saraceno (Diana, 1997 pp. 24-26).

Non è facile tentare di porre ordine dal punto di vista cronologico e stilistico all'elevato numero di gruppi statuari o di singoli simulacri della Vergine d'Itria. Anzitutto a quelli seicenteschi esistenti ne andrebbero aggiunti altri che presentano pesanti ridipinture<sup>25</sup>. Più precisamente le statue di Guasila, chiesa di Nostra Signora Assunta<sup>26</sup>; Villamassargia, parrocchia della Madonna della Neve<sup>27</sup> (Tav. 4.4); Ardauli, chiesa di S. Damiano<sup>28</sup>; Aritzo, parrocchia di S. Michele Arcangelo<sup>29</sup>; Irgoli, chiesa della Madonna di Costantinopoli; Maracalagonis, chiesa di Nostra Signora d'Itria; Sestu, parrocchia di S. Giorgio; Siamanna, parrocchia di S. Lucia<sup>30</sup>; Silanus, chiesa di Nostra Signora d'Itria<sup>31</sup>; Tramatza, chiesa di S. Giovanni Battista<sup>32</sup>; Uta, parrocchiale di S. Giusta<sup>33</sup>. All'interno di questo gruppo si potrebbero differenziare le datazioni, assegnando alla prima metà o alla metà del Seicento quelle di Villamar (Tav.3.3), Ardauli, Irgoli, Tramatza, Maracalagonis (Farci, s.d. p. 33), alla seconda metà/fine Seicento quelle di Guasila, Aritzo, Sestu, Siamanna, Silanus e Uta (quest'ultima fine Seicento-inizi Settecento). Su questo consistente gruppo di statue si potrebbero avanzare ulteriori ipotesi: per esempio indicare quali esemplari potrebbero essere stati modello per altri, o perché legati a confraternite<sup>34</sup>, opere di Nostra Signora d'Itria o patronati (Masala, 2008 pp. 178, 198), o perché particolarmente pregevoli. Quest'ultimo caso potrebbe essere quello della Vergine d'Itria della chiesa di San Martino ad Oristano (Tav.3.1), di artista napoletano con forti influssi ispanici e databile ai primi anni del Seicento (Siddi, 2002 pp.123-124): esso potrebbe aver fatto da modello per altre opere, come quelle certamente meno dinamiche ma con ricche vesti in *estofado de oro* di Pauli Arbarei, Orani, Gadoni (Tav.3.4), Villamar (Tav. 3.3), tutte databili entro la prima metà del XVII secolo. Altro elemento di cui tener conto è il fatto che in territori limitrofi potrebbero aver agito le medesime maestranze, soprattutto se si tratta di opere realizzate negli stessi

<sup>25</sup> La statua della chiesa di S. Gemiliano di Samassi potrebbe addirittura essere della fine del Cinquecento (si confronti con la Madonna del retablo di Maracalagonis di Michele Cavaro datato 1567).

<sup>26</sup> La scultura è priva dei due personaggi.

<sup>27</sup> I due personaggi sembrano aggiunti.

<sup>28</sup> Mancano i due personaggi.

<sup>29</sup> I due personaggi sono aggiunti.

<sup>30</sup> La scultura è priva dei due personaggi.

<sup>31</sup> La statua è di piccole dimensioni e senza personaggi.

<sup>32</sup> I due personaggi sembrano aggiunti.

<sup>33</sup> La statua è mancante dei due personaggi.

<sup>34</sup> Le Confraternite furono promosse i gran parte dagli Eremitani di S. Agostino o dai Minori Osservanti: Sassari 1480; Cagliari 1606; Oliena 1613; Sorso 1613; Arbus 1622; Mandas 1645; Orani 1646; Pozzomaggiore ante 1647; Orotelli 1684; Sanluri 1697; Vallermosa 1689 Villamar XVII secolo (Masala, 2008 pp. 201-204).

anni. Circa il livello estetico e formale possiamo individuare un gruppo di artisti locali di qualità non eccellente i cui manufatti presentano una certa rigidità e un intaglio sommario: spesso il Bambino è posto frontalmente, seduto e nell'atto di benedire (Gavoi, Ardauli, Dorgali [Tav. 4.2], Tramatza, Irgoli, Dualchi [Tav.4.1]); altri artisti, sempre locali, sono di maggiore abilità, cercano di creare un certo movimento o nella postura del Bambino che muove e incrocia le gambe, o della Vergine che inclina la testa o flette il corpo (Arbus, Sardara, Villamar, Guasila, Gadoni, Siamanna, Morgongiori, Orani, Pauliarbarei, Siamanna, Silanus, Siliqua [Tav.4.3] Maracalagonis, Aritzo).

In conclusione, si può osservare che se i dipinti si riallacciano agli schemi iconografici diffusi nelle aree calabresi e siciliane ed evocano l'approdo miracoloso o la processione con l'icona, i gruppi statuari presentano invece un tema di esclusiva origine locale, che si riallaccia con molta probabilità a eventi storici poi mitizzati che nel tempo assumono un significato universale di salvazione dal pericolo barbaresco e da altre calamità temute dal popolo, come carestie, pestilenze ecc.<sup>35</sup> Nel XVII secolo il culto e la relativa produzione di immagini scolpite e dipinte ad opera di artisti e artigiani per lo più locali raggiunge una particolare fioritura, che non ha paragone con altri secoli. Una particolare concentrazione si registra nel primo quarantennio del secolo, in coincidenza con le più massicce vessazioni provenienti dal mare. Già nel corso del XVII secolo perviene in Sardegna dalla Spagna il culto della Vergine del Buoncammino, che ha la medesima origine dal modello bizantino della Odigitria. Talvolta i due culti si identificano, talvolta rimangono indipendenti. La Vergine del Buoncammino tuttavia adotta uno schema differente: accanto alla Vergine vi è un pellegrino, spesso raffigurato con le caratteristiche giacobee, la conchiglia, il bastone, la borraccia e il cappello a falde. Questa iconografia che si diffonderà soprattutto nel XVIII secolo e oltre sembra in realtà riportarci al primitivo significato dell'Odigitria, "Colei che indica il cammino", con una connotazione tuttavia più legata ai percorsi e pellegrinaggi storici.

<sup>35</sup> L'indipendenza assoluta dei due schemi iconografici è stata di recente rimessa in discussione dal Masala che ipotizza invece la derivazione del tipo scultoreo da quello pittorico «con l'inversione della posizione dei due Caloieri, che passano da sotto la cassa a sopra di essa, uno a destra e l'altro a sinistra della Madonna, e l'adattamento del gruppo statuario a rappresentare non più le processioni che si svolgevano a Costantinopoli in onore dell'Odigitria e la salvezza della città dagli assedi degli arabi e dei turchi, diventate ormai memoria lontana, ma il trionfo della Madre di Dio sui pirati barbareschi e la liberazione dei cristiani da loro rapiti e ridotti in schiavitù» (Masala, 2008 p. 143).

## Abbreviazioni

- ASDAL Archivio Storico Diocesano di Alghero  
 ASDCA Archivio Storico Diocesano di Cagliari  
 APNO Archivio Parrocchiale di Noragugume  
 NCTN Numero di Catalogo Nazionale – Schede di catalogazione della Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le provincie di Cagliari e Oristano

## Bibliografia

- Angius, V. 1849. In G. Casalis ed. 1833-56, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli stati di S. M. il Re di Sardegna XIX*. Torino: G. Maspero.  
 Belli D'Elia, P. 1995. L'icona della cattedrale tra XI e XIII secolo: ipotesi a confronto nel contesto pugliese, in Bux ed., pp. 12-13.  
 Belli D'Elia, P. ed. 1988. *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*. Milano: Mazzotta.  
 Bennasar, B. & Lucille 1989. *Les chrétiens D'Allah. L'histoire extraordinaire del renégats XVI<sup>th</sup>-XVII<sup>th</sup> siecles*. Madrid: Nerea.  
 Boscolo, A. 1978. *La Sardegna bizantina e altogiudicale*. Sassari: Chiarella.  
 Bottiglioni, G. 1922. *Leggende e tradizioni di Sardegna. Testi dialettali in grafia fonetica*. Genève: Olschki.  
 Bullegas, S. 1998. *Storia del teatro in Sardegna*. Cagliari: Edizioni della Torre.  
 Bux, N. 1995. La liturgia dell'Odegitria nel "proprio" barese tra culto locale e teologia bizantina, in Bux ed., pp. 133-139.  
 Bux, N. ed. 1995. *L'Odegitria della Cattedrale di Bari. Storia, arte, culto*. Bari: Edipuglia.  
 Caratelli, P.G. 1950. *La chiesa di S. Agostino in Sassari (cenni storici)*. Sassari: s.n.  
 Cherchi Paba, F. 1963. *La Chiesa Greca in Sardegna*. Cagliari: Scuola Tipografica Francescana.  
 Cherchi Paba, F. 1979. Sinnai, Mara, Settimo, Selargius. *Quaderni storici e turistici della Sardegna*. Cagliari: A. Trois.  
 Cocco, F. 1975. *Quadri del pittore manierista sardo Andrea Lusso nato a Ilbono (1595-1627)*. Cagliari: Editrice Sarda Fossataro.  
 Corda, M. 1987. *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola*. Cagliari: Cooperativa C.U.E.C.  
 Curreli, A. 1992. *Sardara. Cenni storici, civiltà e tradizioni*. Sardara: Testimoniare oggi.  
 Coroneo, R. 1993. *L'Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300*, Nuoro: Ilisso.  
 Delogu, R. 1937. Michele Cavaro (Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna). *Studi Sardi*, XV, pp. 5-92.  
 Diana, F. 1997. *Le leggende di fondazione dei santuari nella tradizione e nella religiosità popolare*. Dolianova: Grafica del Parteolla.  
 Farci, I. s.d. I simulacri. *Ha Mara ("Ori e Tesori")* 25, Quartu: Presscolor, p. 33.  
 Ferrara, E. 1881. *La Santissima Vergine d'Itria*. Cagliari: s.n.  
 Ferrari, P.G. 1980. I prototipi delle icone Archiropita di Rossano e Nuova Odigitria di Corigliano. *Vetera Christianorum* 3, Bari: Edipuglia.

- Gambella, A. 2000. *La Vergine Odigitria*. Cagliari: Istituto Superiore di Scienze Religiose.
- Gelao, C. 1988. Schede, in Belli D'Elia ed., pp. 33-47.
- Gharib, G. 1985. *Le icone festive della Chiesa Ortodossa*. Milano: Áncora.
- Gharib, G. 1987. *Le icone mariane, storia e culto*. Roma: Città Nuova.
- Gregori, M. ed. 1994. *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*. Catalogo della mostra di Cremona, Vienna, Washington. Milano: Leonardo Arte.
- Janin, R. 1953. *La geographie ecclésiastique de l'empire byzantyne*. Paris: Institut Francais d'Etudes Byzantines
- Karlinger, F. 1957. *Ein byzantinisches Märchenmotiv in Sardinien*. Munchen: K. Thienig.
- Kitzinger, E. 1992. *Il culto delle immagini*. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia.
- Lo Minasso, A. 1991. *Portoscuso. Brevi su un paese e la sua gente*. Cagliari: Pro Loco Portoscuso (Stef).
- Lo Parco, F. 1923. Dell'antico titolo dell'Itria o Idria. *Atti dell'Accademia Pontaniana* 53, Napoli: Stabilimento Tipografico della Regia Università, pp. 36-46.
- Lorusso Romito, L. 1988. Schede, in Belli D'Elia ed., pp. 132-145.
- Maoddi, P. 1966. *Memorie di Barbagia. Sa Itria*. Gavoi: Associazione culturale S'Isprone.
- Maoddi Costeri, G. 1995. *Ammentos...e appuntos de iscrivania*. Muros (SS): Associazione culturale S'Isprone.
- Mariani, L.M. 1966. *Santuari mariani di Sicilia*. Milano: s.n.
- Masala, C. 2008. *Il culto di Nostra Signora d'Itria in Sardegna. La storia, le tradizioni, le località*. Cagliari: Aisara.
- Medica, G. M. 1965. *Santuari mariani d'Italia*. Torino-Leumann: ELLE-DI-CL.
- Mercati, S.G. 1936. Santuari e reliquie costantinopolitane. *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* XII. S.I.: Tipografia Poliglotta Vaticana, pp. 133-156.
- Milella Lovecchio, M. 1989. Schede, in Belli D'Elia ed., pp. 103, 108, 110, 118.
- Musolino, G. 1966. *Calabria bizantina. Iconi e tradizioni religiose*. Venezia: Ferdinando Ongaria.
- Nigro, S. 2002. Un quadro per marito. Avventurosa vita di una donna armata di pennelli. *Il sole 24 ore*, 21 aprile 2002.
- Pisanu, L. [1992]. *I frati minori in Sardegna dal 1850 al 1900. Soppressione e rinascita*, Cagliari: Horta.
- Paulis, G. 1983. *Lingua e cultura nella Sardegna bizantina: testimonianze linguistiche dell'influsso greco*. Sassari: L'asfodelo.
- Pertusi, A. 1982. *Bisanzio e l'irradiazione della sua civiltà in Occidente nell'alto Medioevo*. Milano: Vita e Pensiero.
- Pillai, C. 2004. *Il tempo dei Santi. Devozioni e feste di tutta la Sardegna*. Cagliari: L'Unione Sarda.
- Pinessi, O. 1998. *Sofonisba Anguissola: un pittore alla corte di Filippo II*. Milano: Selene.
- Piras, G. 1966. *Aspetti della Sardegna bizantina*. Cagliari: s.n.
- Pinto, G. 1995. La translationis Historia del prete Gregorio. In AA.VV., *L'Odegitria della cattedrale di Bari*. Bari: Edipuglia, pp. 69-90.
- Runciman, S. 1968. *La caduta di Costantinopoli: 1453*. Milano: Feltrinelli.
- Safina, P. 1900. *La Mazara Sacra*. Palermo: Stabilimento tipografico Boccone del Povero.
- Sampieri, P. 1644. *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina*. Messina: G. Matthei stampatore camerale (ristampa anastatica 1991). Messina: Intilla Stampa.
- Scano, M. G. 1974. voce *Calvo Pantaleone*. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVII. Roma: Istituto Encyclopedie Italiana.
- Scano, M.G. 1993. La pittura del Seicento. In F. Manconi ed., *La società sarda in età spagnola*, vol. II, Quart: Mesumeci.
- Scano, M.G. 1991. *Pittura e scultura del '600 e del '700*. Nuoro: Ilisso.
- Schena, O. 1976. Note sulla presenza e sulla cultura dei Basiliani in Sardegna nel Medioevo. *Archivio Storico Sardo* XXX, pp. 77-90.
- Schirone, M. 1988. Schede, in Belli D'Elia ed., pp. 132-145.
- Sendler, E. 1984. *L'icona immagine dell'invisibile*. Roma: Edizioni Paoline.
- Siddi, L. 2002. Sch. 15. In AA.VV., *Estofado de Oro. La statuaria lignea della Sardegna spagnola*. Cagliari: Janus, pp. 123-124.
- Spano, B. 1965. *La grecità bizantina e i suoi riflessi geografici nell'Italia meridionale e insulare*. Pisa: Libreria goliardica.
- Spano, G. 1861. *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: Tip. A. Timon.
- Turtas, R. 1999. *Storia della Chiesa in Sardegna dalle origini al Due mila*. Roma: Città Nuova.
- Virdis, F. 2006. *Artisti e artigiani in Sardegna in età Spagnola*. Serramanna (Ca): Aziendacultura.
- Vloberg, M. 1949. Le type iconographiques de la Mère de Dieu dans l'art byzantyne. In *Marie, études sur la sainte Vierge*, II. Paris: Blond et Gay.



1.1



1.2



1.3



1.4

Tav. 1. - 1.1: Cagliari, chiesa S. Antonio Abate, ancona dell'altare di Nostra Signora d'Itria (inizi sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 122, fig. 14). 1.2: Cagliari, chiesa S. Antonio Abate, dipinto di Nostra Signora d'Itria (fine XVIII -inizi sec. XIX (da Masala, 2008 p. 124, fig. 15). 1.3: Cagliari, Pinacoteca Nazionale di Cagliari, dipinto di Nostra Signora d'Itria, attr. Pantaleone Calvo (metà sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 125, fig. 16). 1.4: Portoscuso, chiesa parrocchiale di Nostra Signora d'Itria (seconda metà sec. XVII).



2.1



2.2



2.3



2.4

Tav. 2. - 2.1: Noragugume, chiesa Nostra Signora d'Itria, retablo ligneo di Nostra Signora d'Itria (metà sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 125, fig. 23). 2.2: Sanluri, chiesa S. Lorenzo, retablo ligneo di Nostra Signora d'Itria (metà sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 147, fig. 24). 2.3: Sardara, chiesa parr. di Nostra Signora d'Itria , retablo ligneo di Nostra Signora d'Itria (1680) (da Masala, 2008 p. 149, fig. 25). 2.4: Noragugume, chiesa di Nostra Signora d'Itria , piccolo simulacro ligneo sopravvestito (metà sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 139, fig. 20).



Tav. 3. - 3.1: Oristano, chiesa S. Martino, gruppo ligneo di Nostra Signora d'Itria (secondo decennio sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 475, fig. 77). 3.2: Arbus, chiesa parr. S. Sebastiano, gruppo ligneo di Nostra Signora d'Itria (1643) (da Masala, 2008 p. 371, fig. 52). 3.3: Villamar, chiesa parr. S. Giovanni Battista, statua lignea di Nostra Signora d'Itria (prima metà sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 557, fig. 98). 3.4: Gadoni, chiesa parr. Nostra Signora d'Itria, statua lignea di Nostra Signora d'Itria (ante 1623) (da Masala, 2008 p. 328, fig. 39).



4.1



4.2



4.3



4.4

Tav. 4. - 4.1: Dualchi, chiesa Nostra Signora d'Itria, gruppo ligneo di Nostra Signora d'Itria (1628) (da Masala, 2008 p. 134, fig. 18). 4.2: Dorgali, chiesa Nostra Signora d'Itria, gruppo ligneo di Nostra Signora d'Itria (1623) (da Masala, 2008 p. 400, fig. 58). 4.3: Siliqua, chiesa parr. S. Giorgio, statua lignea di Nostra Signora d'Itria (metà sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 528, fig. 91). 4.4: Villamassargia, chiesa parr. Nostra Signora d'Itria, gruppo ligneo Nostra Signora d'Itria (seconda metà sec. XVII) (da Masala, 2008 p. 141, fig. 22).

