

La statua lignea dell'Annunziata nella chiesa di Santa Maria Assunta a Oristano: iconografia, devozione e restauri

GIORGIA SCANO

Ricercatrice indipendente

e-mail: scanogiorgix2@gmail.com

Abstract: The article analyzes the wooden statue of the Annunciation preserved in the Church of Santa Maria Assunta in Oristano, focusing in particular on issues related to its attribution, art-historical interpretation, and conservation. The work, attributable to late Tuscan Gothic, depicts the Virgin Mary at the moment of the Annunciation and was long attributed to Nino Pisano. Recent studies, however, have proposed a new attribution to Francesco di Valdambrino, opening up new critical perspectives on the context of production and on artistic exchanges between Tuscany and Sardinia in the late Middle Ages. The contribution traces the material history of the sculpture, examining restoration interventions, alterations, and later overpainting that have affected its formal and stylistic legibility. At the same time, the devotional and cultic context is reconstructed, a fundamental element for understanding the transformations undergone by the work over time. Through the analysis of historical sources and stylistic comparison, the article highlights the main unresolved issues and proposes the use of scientific and diagnostic investigation methods to achieve a more accurate attribution and to develop an appropriate future conservation strategy.

Keywords: wooden statue, annunciation, restoration, conservation, diagnostic techniques

1. Introduzione

La statua dell'Annunziata è un manufatto ligneo e policromo conservato nella chiesa di Santa Maria Assunta a Oristano, precisamente nella prima cappella a destra dell'ingresso (Fig. 1). L'altare che accoglie la scultura è realizzato in stile tardo barocco e presenta una struttura articolata in un'edicola centrale impostata su tre gradini con tabernacolo, che sostiene la nicchia con catino a forma di conchiglia dorata, tradizionale simbolo della purezza di Maria. Ai lati dell'edicola si sviluppano colonne con capitelli a foglie d'acanto, mentre il fastigio superiore, popolato di figure angeliche, accoglie al centro la raffigurazione del Padre e dello Spirito Santo, presenze trascendenti dell'evento dell'Incarnazione.

2. Iconografia e valore simbolico

Come suggerisce la denominazione stessa, l'Annunziata raffigura la Vergine Maria nell'atto di ricevere il messaggio dell'Arcangelo Gabriele che Le comunica il suo destino di Madre del Salvatore. La statua riveste un eccezionale valore, essendo non solo uno degli esigui manufatti scultorei lignei giunti fino a noi, ma anche uno dei rari esempi di tardo gotico toscano conservati nel contesto isolano (Fig. 2). L'impostazione gotica della statua si coglie nella curva sfuggente delle spalle, nella figura lievemente protesa in avanti, nel busto appena ruotato e nella testa reclinata (Delitala 1984, p. 95).

Tali elementi, che potrebbero apparire come scontate formule stilistiche, assumono in realtà un preciso valore espressivo nell'interpretazione dell'episodio evangelico. La Vergine manifesta con la sua gestualità la *conturbatio* suscitata dall'annuncio: stringe forte a sé il libro chiuso, mentre la spalla sinistra si ritrae come in un improvviso sussulto. A contempo, la spalla destra avanzata e la mano poggiata sul petto indicano la disponibilità all'ascolto e il suo consenso, vale a dire la sua *humiliatio*. Questa duplice tensione emotiva è efficacemente restituita dal singolare sbilanciamento in avanti che si combina con le curve sfuggenti disegnate dalla linea delle spalle. La sua positura si discosta così da quelle di molte

sculture coeve, ancora in parte caratterizzate dal tipico *déhanchement*. Anche il volto si allontana dall'acido sorriso della statuaria gotica, acquisendo una più intensa espressività e una marcata dimensione umana (Fenu 2005, p.222). Frontalmente, la Vergine appare quasi priva del velo, che, poggiandosi delicatamente sulla nuca, lascia scoperta parte della capigliatura, divisa da una scriminatura centrale che corre a metà della fronte. Indossa una veste rossa, avvolta da un manto blu all'esterno e verde all'interno (Fig. 3). Il manto blu è istoriato e reca due motivi simbolici ricorrenti: il diamante, tradizionalmente associato alla purezza, e una croce scintillante derivante dalla mitologia greca. Quest'ultimo motivo, ripreso e rielaborato in ambito cristiano come altri simboli di origine pagana, risulta qui semplificato nella forma: nella veste dell'Annunziata è infatti reso mediante quattro punte disposte a croce e contornate da quattro palmette¹. La cromia delle vesti risponde alla tradizionale iconografia mariana e assume un preciso valore simbolico: il blu rimanda alla sfera della trascendenza, del mistero e del divino, mentre il rosso, colore terreno, allude al sangue e dunque alla dimensione umana. La compresenza della veste rossa e del manto blu visualizza pertanto il ruolo della Vergine quale mediatrice, Colei che accoglie la divinità nella propria umanità. Il mantello blu-verde cosparso di stelle richiama inoltre la regalità mariana, mentre il verde, in particolare, si lega ai significati di fede e immortalità.²

3. Il culto dell'Annunziata a Oristano

Sull'Annunziata di Oristano e sulla sua cappella è attestata una consistente documentazione che consente di ritenere il culto della Vergine ampiamente diffuso in ambito cittadino. Per lungo tempo il simulacro, alto 155 cm, era rivestito di broccato secondo un costume di ascendenza spagnola e recava sul capo una corona d'argento, in conformità a una pratica devozionale consolidata (Fig. 4). Il saccheggio compiuto dai soldati francesi all'arrivo dell'armata a Oristano il 25 febbraio 1637, con la sottrazione della corona e dei gioielli che adornavano la statua, costituisce un'evidenza significativa della stabilità e dell'antichità di tale consuetudine (Angius 1845, p. 406). Nel gennaio del 1638, a un anno di distanza dall'incursione, si deliberò la realizzazione di una nuova corona d'argento in sostituzione di quella trafugata (Pasolini 2015, p. 160), a conferma della continuità del culto e della volontà della comunità di ripristinarne i segni materiali. Attualmente il simulacro risulta privo sia degli abiti devozionali, dei quali non si conosce la sorte, sia della corona e dei gioielli. La gestione della cappella dell'Annunziata e del relativo patrimonio era affidata a un'amministrazione autonoma, comunemente denominata opera o fabbriceria, incaricata tanto dell'amministrazione quanto della manutenzione della cappella stessa e delle opere di restauro, sicuramente dal XVII secolo e verosimilmente già nei secoli precedenti. Nel corso del Seicento, ad esempio, si ha notizia della donazione di un orto e di alcune case all'amministrazione della cappella (Fenu 2013, p. 87). In questo quadro organizzativo si può ipotizzare che presso la cappella avesse sede una confraternita femminile, le cui consorelle godevano del diritto di sepoltura. La vitalità del culto dell'Annunziata risulta attestata anche nei secoli successivi, come documentano diverse fonti ottocentesche. Nel 1838 Giovanni Francesco Fara attesta: «*et antiqua, piaque B.M. Virginis Annunciatae imago populorum frequentia sanctissime culta*» (Fara 1838, p. 52).

Ancora a metà Ottocento, Vittorio Angius la ricorda come: «antichissima e veneratissima effigie di M.V» (Angius 1845, p. 406), mentre Giovanni Spano riferisce come, in occasione dei lavori architettonici della chiesa, fosse stata conservata l'antica collocazione della cappella dell'Annunziata, situata nella prima cappella a destra dell'ingresso, proprio in ragione della profonda devozione popolare ad essa rivolta. Lo stesso Spano precisa inoltre che, già al tempo del Fara, il simulacro collocato sull'altare era oggetto di una frequentazione costante da parte dei fedeli (Spano 1864, pp. 162-163). È documentato che nella cappella dell'Annunziata si svolgessero ordinariamente le celebrazioni matrimoniali e che lo spazio fosse dotato di panche e coro per le funzioni liturgiche nel giorno

¹ARCHIVIO SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LA CITTÀ METROPOLITANA DI CAGLIARI E LE PROVINCE DI ORISTANO E SUD SARDEGNA (SABAPCA), *Oristano*, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Opere Mobili, 6, Statua lignea raffigurante l'Annunziata di Nino Pisano.

² Nell'iconografia cristiana l'abito della Vergine concorre in modo significativo alla definizione del contenuto teologico dell'immagine: attraverso il linguaggio simbolico del colore e delle forme, l'abbigliamento mariano veicola concetti dottrinali legati all'Incarnazione e all'identità della Vergine, secondo una tradizione figurativa ampiamente consolidata nel corso del Medioevo. Cfr: Shiller 1971, pp. 33-52; Ferguson 1959, pp. 89-94.

dell'Annunciazione, in occasione delle quali il simulacro veniva portato solennemente in processione. Alla vigilia della festa, la statua dell'Arcangelo³, oggi conservata a Sagama, veniva accompagnata ritualmente per il saluto alla Vergine, con la partecipazione di un gruppo di cantori scelti che intonava componimenti in lingua sarda. La cerimonia era caratterizzata da una forte partecipazione popolare, tale da riempire la cattedrale di fedeli. Tali pratiche risultano documentate almeno fino al 1924, anno in cui il canonico Giovanni Melis ne dà testimonianza nella Guida storica di Oristano (Melis 1924, pp.11-12). Le fonti orali, raccolte localmente, suggeriscono che la consuetudine sia proseguita anche nei decenni successivi, probabilmente fino agli anni Cinquanta del Novecento. Sebbene tali pratiche non risultino più attive nella forma tradizionale, l'Annunziata continua a rivestire un ruolo centrale nella memoria e nello spazio sacro della comunità oristanese. La sua permanenza nella prima cappella a destra del Duomo, in una posizione di particolare evidenza, e la conservazione stessa del simulacro nel corso dei secoli, in considerazione della natura deperibile del materiale ligneo e delle numerose dispersioni che hanno interessato opere analoghe, attestano una persistente attenzione e un duraturo legame devozionale che ne hanno garantito la sopravvivenza fino a oggi.

4. *Problematiche attributive e relazioni storico artistiche*

In relazione alla sua iconografia di Vergine Annunziata, la statua è stata a lungo interpretata come parte di un gruppo scultoreo e messa in relazione con un Angelo conservato nella parrocchiale di Sagama. L'Annunziata e l'Arcangelo sembravano infatti presentare alcuni tratti affini: una policromia di analoga preziosità e raffinatezza, un simile trattamento del panneggio, articolato in pieghe ampie e distese, un analogo modo di raccogliere il manto sul braccio e mani dalla resa volumetrica piuttosto massiccia. Tuttavia, a seguito del restauro dell'Angelo condotto negli anni Sessanta, l'analisi comparativa delle due sculture ha contribuito a mettere in discussione tale ipotesi, evidenziando discrepanze sul piano strutturale, nei dettagli espressivi e nella resa policroma, portando a ritenerle frutto di mani differenti (Serra 1990, p. 52). Resta comunque aperta la questione relativa al periodo e alle modalità di arrivo in Sardegna della statua dell'Annunziata e di quella dell'Arcangelo. In questo quadro interpretativo appare opportuno considerare i manufatti scultorei anche in quanto beni di scambio e, come tali, inseriti nelle dinamiche di produzione e circolazione proprie del mercato economico e culturale dell'epoca, a sua volta fortemente condizionato dal contesto geopolitico che si venne a delineare nel Mediterraneo tra il XII e il XIV secolo. In tale scenario, la circolazione di manufatti artistici, e in particolare di sculture lignee destinate al culto, si inserisce all'interno di reti di scambio consolidate, favorite dalla presenza di committenze ecclesiastiche e dalla permeabilità dei confini tra i diversi ambiti territoriali. Alle soglie dell'XI secolo la Sardegna si avviava a una strutturazione politico-territoriale fondata sulla suddivisione in quattro giudicati (Cagliari, Arborea, Torres e Gallura), ai quali si affiancava una complessa articolazione dell'isola in province ecclesiastiche (Serreli 2023, pp. 10-18). Tra la metà del XII secolo e i primi decenni del XIV secolo si colloca l'apogeo della dominazione pisana e ligure sull'isola (Pala 2010, p. 109). La data del 1326 rappresenta un passaggio cruciale: con la consegna del Castello di Cagliari agli Aragonesi per gran parte della Sardegna si concluse il ciclo della civiltà artistica medievale segnata da una forte presenza italiana. Un'eccezione significativa è costituita dal giudicato di Arborea che, pur progressivamente catalanizzato, fu l'unico a perseguire una politica apertamente antiaragonese e a continuare a importare, sino alla fine del secolo, sculture di bottega toscana (Serra, 1990 p. 37). Il mutamento degli assetti politici e culturali ebbe ricadute dirette anche sulle forme della produzione artistica e sulle modalità di concezione degli apparati decorativi ecclesiastici. Un tratto distintivo dell'impronta catalano-aragonese, a partire dal suo primo manifestarsi

³ L'Angelo annunciante, per lungo tempo associato all'Annunziata di Oristano come parte di un unico gruppo scultoreo, è attualmente conservato nella chiesa parrocchiale di Sagama. Negli anni Sessanta del Novecento, a seguito di un periodo particolarmente complesso della storia del paese e in considerazione del grave stato di degrado del simulacro, allora custodito in una chiesa ritenuta non idonea sotto il profilo conservativo, si decise di trasferire la statua. Il manufatto venne pertanto condotto prima nel palazzo vescovile di Bosa e successivamente a Sassari, dove fu sottoposto agli interventi di restauro. In seguito ai lavori di recupero della chiesa parrocchiale di San Gabriele, avviati alla fine degli anni Novanta, il simulacro fece ritorno a Sagama nei primi anni Duemila. Oggi la statua è collocata all'interno di una teca protettiva appositamente progettata per garantire condizioni microclimatiche stabili, in particolare per quanto riguarda il controllo della temperatura, a tutela della conservazione del manufatto ligneo. (Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. 1996. Scheda OA: *San Gabriele Arcangelo*. Chiesa di San Gabriele Arcangelo, Sagama).

in Sardegna all'inizio del Quattrocento, fu la stretta integrazione tra le arti: i grandi altari lignei intagliati e dorati, accogliendo i pannelli pittorici, divennero spesso luoghi di incontro e di congiunzione anche per la scultura (Maltese-Serra 1969, p. 221).

In un contesto di questo tipo acquista maggiore plausibilità l'ipotesi di un utilizzo delle due statue non necessariamente vincolato a un unico gruppo scultoreo: la Vergine collocata nel Duomo a Lei dedicato a Oristano e l'Angelo nella chiesa intitolata al Suo nome a Sagama⁴. È verosimile che le due sculture siano giunte in Sardegna in momenti differenti, collocabili rispettivamente intorno al 1390 per l'Angelo e nei primi anni del Quattrocento per la Vergine. In questa prospettiva, le due sculture potrebbero essere lette come esiti di una più ampia dinamica di circolazione di manufatti e modelli scultorei di matrice toscana, collocandosi tra le ultime testimonianze di un flusso artistico che, per oltre due secoli, aveva messo in relazione in modo continuativo l'ambito pisano e il contesto sardo (Fenu 2005, p. 236).

5. *Il simulacro nella storia degli studi*

La vicenda critica dell'Annunziata si presenta articolata e complessa, segnata dalla presenza di alcune questioni irrisolte. La statua, considerata sino a tempi relativamente recenti opera di Nino Pisano, è oggi generalmente riferita alla mano di Francesco di Valdambino. L'oscillazione attributiva tra i due artisti ha reso il dibattito critico talora incerto e non privo di contraddizioni, anche in ragione della mancanza di una cronologia pienamente definita delle loro opere e di quelle di altri scultori gravitanti nei medesimi ambiti artistici. Tali incertezze trovano puntuale riscontro nella storia degli studi, caratterizzata da posizioni differenti e da progressive rielaborazioni interpretative.

La statua dell'Annunziata venne pubblicata per la prima volta da Raffaello Delogu nel catalogo della mostra d'arte sacra allestita presso il Seminario Arcivescovile della città di Oristano nel settembre del 1952. In tale occasione, Delogu propose un'attribuzione a Nino Pisano e collocò l'opera nel quinto decennio del Trecento, interpretandola come un lavoro ancora debitore dello stile paterno, poiché in essa «indugiano nel taglio figurale come nella concentrazione plastica le maniere del padre, Andrea» (Delogu 1952, p. 15).

Ulteriori elementi per una più approfondita lettura storica e stilistica della statua e del suo significato artistico emersero dalla scheda redatta da Renata Serra e pubblicata da Corrado Maltese nel 1962. Maltese, pur accettando l'attribuzione proposta dal Delogu, collocò l'opera non più nell'età giovanile dell'artista, ma nella fase di piena maturità, di poco precedente la sua morte, avvenuta nel 1368. Tale revisione cronologica si fondò su una serie di confronti, in particolare con la Vergine Annunziata di San Nicola a Pisa e con quella conservata nel Museo di San Matteo della stessa città, per il modellato pieno e disteso, nonché con l'Annunciazione di Santa Caterina a Pisa, datata da Ilaria Toesca alla piena maturità dell'artista (Toesca 1950, p. 58). Fu inoltre Maltese ad associare per la prima volta l'Annunziata di Oristano all'Angelo di Sagama, ritenendole parti di un unico gruppo scultoreo, senza tuttavia supportare tale ipotesi con riscontri stilistici pienamente convincenti.

La statua della Vergine di Oristano fu ignorata sia nella monografia della Toesca su Andrea e Nino Pisano, sia nel volume di Enzo Carli dedicato alla scultura lignea italiana (Carli 1960). Lo stesso Carli, sette anni più tardi, pur riconoscendo i pregi del manufatto oristanese, ne esclude la paternità di Nino Pisano, riscontrando «un lieve scadimento di qualità» (Carli 1967, p. 53), e la accostò a un gruppo di opere con le quali sarebbe stata successivamente messa a confronto, tra cui il gruppo dell'Annunciazione della parrocchiale di Montefoscoli e una Madonna con Bambino conservata nella chiesa di Sant'Andrea a Palaia.

Nel 1969 Corrado Maltese e Renata Serra riproposero l'attribuzione a Nino Pisano, collocando tuttavia l'opera in una fase più tarda della sua attività (Maltese & Serra 1969, pp. 188–189).

A spostare ulteriormente la datazione verso gli ultimi anni del XIV secolo fu Mariagiulia Burrelli, che nella sua tesi di laurea (1971/72) riunì un ampio corpus di sculture lignee di ambito pisano sotto il

⁴ Questa ricostruzione cronologica sembrerebbe entrare in tensione con la data di consacrazione della parrocchiale di Sagama, fissata al 1606 (Spano 1863, pp.66-74), momento che risulta significativamente posteriore rispetto alla datazione proposta per il simulacro dell'Arcangelo. Tuttavia, un elemento di compatibilità emerge dalla testimonianza del Fara, il quale segnala la presenza di un'immagine dell'Arcangelo Gabriele in loco già in epoca anteriore al 1580, circostanza che induce a ipotizzare la collocazione della statua in un edificio di culto precedente, poi sostituito dalla fabbrica seicentesca.

nome convenzionale di “Maestro della Madonna del Cerreto”. Il gruppo, rilevante per numero e qualità, comprendeva opere quali il San Bartolomeo della chiesa omonima di Treggiaia, il gruppo dell’Annunciazione proveniente dalla chiesa di San Francesco a Pisa, quello della parrocchiale di Montefoscoli, la Vergine Annunciata dell’antiquariato Botticelli, l’Annunziata di San Nicola a Pisa, la Madonna col Bambino della chiesa di Sant’Andrea a Palaia, la Madonna col Bambino della parrocchiale di Cerreto e, infine, l’Annunziata di Oristano con l’Angelo di Sagama. Per alcune di queste sculture la critica aveva in precedenza proposto i nomi di Andrea e Nino Pisano o della loro bottega, mentre per altre erano stati avanzati riferimenti ad artisti vicini a Jacopo della Quercia. Burresi riconobbe in tali opere caratteri comuni, individuabili in un «equilibrato e saldo bilanciarsi della composizione» e in «un’attenta rimeditazione di cadenze andreesche e dei modi con cui Nino chiude i suoi volumi entro euritmici movimenti lineari». Un merito rilevante del suo studio fu, inoltre, l’estensione dell’indagine dalla sola area pisana a quelle senese e lucchese (Fenu 2005, p. 226).

In seguito a questi studi si tentò di attribuire un’identità più definita al Maestro della Madonna del Cerreto. Nel 1973 Clara Baracchini e Antonio Caleca individuarono i caratteri stilistici delineati dalla Burresi in alcune teste e in quattro profeti che ornano l’esterno del Duomo di Lucca, attribuendone la paternità ad Antonio Pardini, artista che ebbe un ruolo rilevante nel cantiere della cattedrale almeno tra il 1395 e il 1419. I due studiosi riconobbero in Pardini la capacità di riassumere in sé complesse esperienze culturali precedenti, rielaborandole e ricomponendole in equilibri formali sempre nuovi (Baracchini & Caleca 1973, pp. 36-38). L’identificazione di Antonio Pardini come autore delle sculture del Duomo di Lucca e le analogie con il Maestro della Madonna del Cerreto furono accolte anche da Mariagiulia Burresi, che tornò sull’argomento nel 1981 (Burresi 1981, p. 187).

Mentre iniziavano ad aprirsi nuove prospettive interpretative, nel 1973 Raimondo Bonu aderì alla tesi formulata dal Maltese nel 1962 (Bonu 1973, p. 72).

Del gruppo di sculture individuato dalla Burresi si occupò anche Gert Kreytenberg, che in un saggio del 1984 dedicato al riordino del catalogo di Andrea e Nino Pisano ne sottolineò la disomogeneità, individuando la presenza di più mani. Secondo lo studioso, soltanto la Madonna di Cerreto, la Vergine Annunciata dell’antiquariato Botticelli e l’Annunziata di Oristano potevano essere ricondotte al Maestro, mentre le restanti opere vennero attribuite in parte a Francesco di Valdambrino e in parte al cosiddetto “Maestro dell’Annunciazione di Montefoscoli”. A quest’ultimo Kreytenberg ricondusse anche la realizzazione dell’Angelo di Sagama, escludendo che esso potesse costituire, insieme alla Vergine di Oristano, un unico gruppo scultoreo (Kreytenberg 1984, p. 14).

Nello stesso 1984 Luciana Delitala accolse l’attribuzione a Nino Pisano, pur evidenziando nella scultura uno «stile ora orientato verso una sobrietà nuova» e «un’espressività intensa ma misurata», elementi che, a suo avviso, «fanno presagire quella che sarà la tendenza della plastica toscana una volta conclusa l’esperienza gotica» (Delitala 1984, p. 9).

Un anno dopo, a seguito del restauro della Madonna di Palaia, la Burresi presentò i risultati delle indagini, rilevando che l’opera fosse datata e firmata da Francesco di Valdambrino, offrendo così un punto fermo per la ricostruzione di un periodo fino ad allora poco documentato dell’attività dell’artista. Sulla base di tale acquisizione, la studiosa tentò di ricondurre alla medesima personalità sia Francesco di Valdambrino sia il cosiddetto Maestro della Madonna del Cerreto, individuando una prima fase dell’attività del primo ancora vicina ad Andrea e Nino Pisano; una seconda fase agganciata alle coeve esperienze della scuola fiorentina; e infine una terza, caratterizzata da una più marcata presenza degli influssi di Ghiberti e Jacopo della Quercia (Burresi 1985, p. 49-59). La proposta della Burresi venne accolta solo parzialmente, due anni più tardi, da Alessandro Bagnoli che riconobbe l’iniziale influsso dell’opera di Nino Pisano nella formazione di Francesco di Valdambrino, ma rifiutò l’identificazione di quest’ultimo con il Maestro della Madonna del Cerreto (Bagnoli 1987, p. 133).

Nel corso degli anni Ottanta si riscontrano posizioni in parziale controtendenza rispetto alle coeve tesi della Burresi e più vicine a quelle del Maltese: Cecilia Tasca, ad esempio, ricondusse l’Annunziata a Nino Pisano, ipotizzandone l’esecuzione intorno al 1367 (Tasca 1985, p. 68).

La posizione della Burresi trovò una sistemazione più organica e articolata in occasione della mostra “Sculptura lignea, Lucca 1200–1425”, tenutasi a Lucca tra dicembre del 1995 e giugno del 1996, curata da Clara Baracchini. In tale contesto la studiosa approfondì ulteriormente la produzione e i rapporti artistici all’interno del cantiere del Duomo, mettendo in luce un ambiente particolarmente vivace,

alimentato anche dall'apporto di artisti provenienti prevalentemente dall'area senese. Furono documentati, infatti, sia la presenza di Francesco di Valdambrino sia i suoi rapporti di collaborazione con Jacopo della Quercia, intrecciati a loro volta con quelli di Antonio Pardini e accomunati da uno stesso riferimento all'opera di Nino Pisano (Burresi 1995, pp. 173-174). Un gruppo di sculture lignee in larga parte inedite andò ad arricchire il catalogo dell'attività del Valdambrino in area lucchese, rivelandosi particolarmente significativo se messo in relazione con l'Annunziata del Duomo di Oristano: tra queste, un Sant'Ansano, un San Leonardo e, soprattutto, il gruppo costituito da un Angelo annunziante e una Vergine annunziata provenienti dalla chiesa dei Santi Quirico e Giulitta a Casabasciana. Nel Sant'Ansano furono riscontrate affinità nel profilo, nella postura delle mani e nell'articolazione delle braccia, con i gomiti arretrati e leggermente rialzati, nonché nel trattamento naturalistico dei capelli. La solida costruzione spaziale, la semplificazione dei volumi e il calibrato atteggiamento formale legarono invece l'Annunziata oristanese al San Leonardo lucchese. Quest'ultimo, così come il gruppo dell'Annunciazione sopra citato, furono ritenuti opere più tarde, trovando nell'Annunziata di Oristano un solido precedente. Un ulteriore elemento di coesione tra queste sculture risiedette nella concezione costruttiva del supporto ligneo: le opere risultarono infatti realizzate mediante l'assemblaggio di due porzioni di tronco cave, accostate e unite sui fianchi, mentre le teste, lasciate in massello, furono ricavate dal tronco anteriore. Quasi tutte le sculture presentarono inoltre una medesima criticità conservativa, riconducibile a una spaccatura verticale del legno in corrispondenza della testa, fenomeno verosimilmente legato ai naturali processi di essiccazione e invecchiamento del materiale (Burresi 1995, pp. 176-187). È probabile che tale difetto si sia manifestato anche nell'Annunziata oristanese che prima del restauro degli anni Ottanta evidenziava la guancia destra leggermente rigonfia rispetto alla sinistra, facendo supporre un sollevamento dello strato preparatorio, probabilmente causato da una fenditura del supporto ligneo (Fenu 2005, p. 231).

Nel 2000 Lucia Siddi e Luisa Figari misero in luce come, a seguito del restauro degli anni Ottanta, l'Annunziata oristanese avesse rivelato caratteri stilistici databili tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo e risultasse pertanto probabilmente attribuibile all'artista Antonio Pardini (Siddi & Figari 2000, scheda 7).

Ulteriori sviluppi nello studio della Vergine oristanese furono proposti da Ivo Serafino Fenu nel 2005. Lo studioso sostenne le analogie individuate dalla Burresi tra la scultura in esame e la Madonna di Cerreto, ritenendole non riconducibili a semplici e casuali affinità stilistiche. Evidenziò come «l'impostazione spaziale delle due figure [fosse] pressoché identica: entrambe perfettamente allineate rispetto all'asse mediano e senza scarti laterali, lo stesso modo di panneggiare, pesante e fortemente semplificato, le mani grosse sommariamente sagomate, la stessa espressione del volto, così come simile [fosse] il modo di intagliare i capelli e l'appoggio del manto su di essi». Altri due elementi indussero Fenu a ritenere che le due opere fossero state realizzate dallo stesso artista: il pronunciato sporgersi in avanti, che disegna un ingobbimento singolare, e il saldarsi della testa delle figure su «un collo che potrebbe definirsi "taurino"». Fenu sostenne, inoltre, l'indipendenza dell'Angelo annunciante di Sagama dall'Annunziata di Oristano. Le due statue presentavano, a suo parere, una diversa concezione formale: la solida impostazione spaziale della Vergine, per alcuni versi innovativa e originale, contrastava con la rigida frontalità dell'Angelo, fondata su modelli convenzionali. Anche la tipologia del volto e l'intaglio delle mani risultavano caratteri fortemente divergenti. L'ipotesi di una diversa provenienza di bottega si rafforzava ulteriormente alla luce del dato coloristico, poiché mancava qualsiasi rimando reciproco riscontrabile negli altri gruppi dell'Annunciazione. A conferma di tale interpretazione Fenu menzionò un'epigrafe riportata da Tommaso Casini nel 1906: «QVESTO ANGELO GABRIELLE FECE FARE DISCRETO VIRO DONNO SIMONE DA SASSARI 1390» (Casini 1906, pp. 63-64), per lui riferita al simulacro di Sagama e non, come in precedenza ritenuto, a una tavola dipinta raffigurante l'Arcangelo Gabriele. La datazione al 1390 risultò, secondo l'interpretazione proposta da Fenu, pienamente coerente con la fattura e l'impostazione stilistica della statua di Sagama, rafforzando la possibile relazione con l'epigrafe, probabilmente cancellata durante la ridipintura del 1712⁵ (Fenu 2005, pp. 231-237).

Negli ultimi anni l'Annunziata di Oristano non è stata oggetto di nuovi approfondimenti specificamente dedicati, ma è stata piuttosto richiamata all'interno di studi di più ampio respiro, in cui

⁵ L'intervento è documentato dall'iscrizione, oggi frammentaria, presente nel basamento del simulacro: «S. ARCHA.GEL° / ..EGRA.A PLENA. MICHLOLDN. .PLARGAE HOC OP RENOVATI* 1712. OD. DANTO».

il simulacro viene menzionato a fini di inquadramento storico-artistico generale. Nel 2009 Aldo Sari menziona l'Annunciata del Duomo di Oristano in un saggio dedicato all'arte in Sardegna nel XIV-XV secolo, limitandosi genericamente ad attribuirlo a uno scultore toscano (Sari 2009, p. 32). Nel 2021 Andrea Pala cita il simulacro nel tentativo di quantificare i manufatti lignei ancora esistenti, databili tra il XII e il XIV secolo, datando appunto l'Annunciata come tardo trecentesco-inizio quattrocentesco (Pala 2021, p. 83). Nel 2023 Maria Grazia Scano Naitza fa riferimento alla statua dell'Annunziata di Oristano e l'Angelo di Sagama per evidenziare come, nell'area oristanese, il progressivo abbandono dei modelli culturali consolidati per gran parte del secolo e il mutamento delle direttrici di importazione scultorea, spesso orientate verso Pisa, non si siano verificati in modo repentino (Scano Naitza 2023, p. 87).

Nel loro insieme tali contributi attestano come l'Annunziata di Oristano continui a rappresentare un nodo aperto della scultura lignea tardomedievale, rendendo necessari ulteriori approfondimenti sul piano storico e attributivo.

6. Conservazione e restauri sul simulacro dell'Annunziata

Sul piano della storia conservativa, lo studio dell'Annunziata oristanese si scontra con una documentazione fortemente lacunosa: le informazioni relative agli interventi di restauro cui la statua lignea e policroma è stata sottoposta risultano infatti frammentarie e, in più casi, insufficienti a ricostruirne con precisione le modalità e l'entità. Le prime informazioni puntuali sullo stato di conservazione della statua e sugli interventi ad essa riferibili sono fornite dalla relazione artistica redatta da Raffaello Delogu nel 1936. In tale occasione, l'opera viene descritta in uno stato di conservazione pressoché ottimale, condizione attribuita al fatto che, come anticipato in precedenza, la statua fosse stata per diversi secoli rivestita di abiti broccati. Nella stessa relazione Delogu riferisce inoltre che nel 1912 un certo professor Ballerini intervenne sull'opera, curandone un ripristino all'antica forma e realizzando quello che il Delogu definì un «parco restauro»⁶. Di tale intervento, tuttavia, allo stato attuale degli studi non si conservano ulteriori elementi documentari. Va inoltre considerato che, all'epoca, il simulacro non era ancora stato riconosciuto di «interessante valore storico-artistico», tutela che verrà formalizzata solo nel 1991, e che era pratica piuttosto diffusa intervenire sulle immagini di culto assecondando prevalentemente le esigenze devozionali, con una limitata attenzione agli aspetti conservativi. Pochi anni dopo la relazione del Delogu, il 6 maggio 1941, la statua dell'Annunziata venne trasferita a Seneghe, presso l'abitazione del parroco Reverendo Ligia. Lo spostamento, effettuato all'interno di una cassa lignea, rispondeva a misure precauzionali di protezione antiaerea durante il secondo conflitto mondiale. Il simulacro fece rientro a Oristano il 21 giugno 1945⁷.

6.1 Il restauro degli anni Cinquanta

Un passaggio di particolare rilievo nella vicenda conservativa del simulacro è costituito dall'intervento condotto negli anni Cinquanta presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma (ICR), allora diretto da Cesare Brandi, che segna l'ingresso dell'opera in un contesto di restauro istituzionale e scientificamente strutturato.

Da una lettera della Soprintendenza di Sassari, indirizzata all'Arcivescovo di Oristano, si apprende che, in quel periodo, il simulacro dell'Annunziata versasse in condizioni di conservazione ritenute non adeguate al suo valore storico-artistico, risultando gravemente compromesso da ridipinture moderne⁸. In conseguenza di tale stato, nell'aprile del 1954 la Soprintendenza di Cagliari dispose il ritiro della scultura lignea, allora «attribuita a Nino Pisano», per il trasferimento a Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro, al fine di sottoporla al necessario consolidamento pittorico. Nella fase preliminare del restauro vennero effettuate indagini diagnostiche di tipo fisico che consentirono di caratterizzare i materiali costituenti il manufatto e stilare una diagnosi del degrado. Furono quindi effettuate delle ricognizioni fotografiche, a luce normale, del manufatto nel suo complesso e di alcuni particolari (Fig. 5).

Si apprese che la struttura lignea era costituita da un unico tronco, diviso longitudinalmente in due

⁶ SABAPCA, *Oristano*, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Opere Mobili, 1, Pratica Generale.

⁷ SABAPCA, *Oristano*, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Opere Mobili, 5, Protezione Antiaerea-1945.

⁸ SABAPCA, *Oristano*, Cattedrale Santa Maria Assunta, Restauri dal 1898 al 1985, Opere Mobili, 6, Statua lignea raffigurante l'Annunciata di Nino Pisano, Restauro Istituto Centrale del Restauro, 1954/5.

parti e riunito secondo la linea dei fianchi della figura. Le giunture erano unite da tela di lino incollata. La testa era invece assemblata con tre sezioni di legno. La mano destra risultava essere un'aggiunta in sostituzione dell'originale perduta. Le dita erano costituite da perni lignei e la loro piegatura era ottenuta mediante l'assemblaggio di tre blocchi. La preparazione pittorica era stata realizzata a base di gesso e colla. Dai saggi eseguiti risultava l'esistenza di una policromia sottostante, quasi certamente originale, coperta da un denso strato di colore non autentico. Il blu del manto era ottenuto mediante l'impiego di azzurrite, mentre la tunica rossa risultava realizzata con lacca. Le decorazioni dorate del manto, a stelle e diamanti, apparivano eseguite a missione. Il colletto era ottenuto mediante l'applicazione di gesso su legno e successivamente filettato in oro. L'incarnato era reso attraverso un tono rosato steso a trasparenza sul gesso; le guance mediante un rosso intenso velato di bianco, mentre naso e occhi risultavano filettati in nero. Le ciglia bistrate apparivano di esecuzione più recente. I capelli erano resi con ocra gialla su bolo rosso e rifiniti con filettature in oro.

Anche il Delogu, nel descrivere la statua nel 1936, riportava che i capelli fossero dorati. Lo stato di conservazione generale risultava complessivamente buono per quanto concerne il supporto ligneo. Verificate e documentate tali condizioni, si procedette quindi all'intervento di restauro. Al fine di garantire una più efficace adesione, si scelse di procedere al distacco della mano destra e al successivo rinsaldamento di entrambe le mani. Dopo la saldatura del colore, si proseguì con la pulitura⁹, effettuata sia meccanicamente con l'utilizzo del bisturi, che chimicamente con l'utilizzo di solventi. Questa fase risultò particolarmente complessa, in quanto le ridipinture erano state eseguite a tempera. Venne rimossa la vernice ingiallita che, soprattutto sul manto, aveva reagito con il colore rameico, ossidando il blu e alterandolo in senso verdastro. Le ridipinture accentuavano i valori cromatici originari, alterando in modo significativo i lineamenti del volto, ritoccato a caseina, riconoscibile per la stesura compatta e priva di cretto. Anche in corrispondenza del naso, la rimozione dei rifacimenti riferibili a interventi precedenti mise in evidenza una lacuna cromatica. Nelle mani risultavano particolarmente evidenti gli esiti di restauri anteriori, rendendo necessaria la rimozione sia delle ridipinture sia delle stesure gessose sovrapposte alla cromia originaria. Al di sotto di tali strati, l'osservazione con lente a 30× mise in evidenza la presenza di minute pagliuzze d'oro, utili a ricostruire l'iniziale posizione della doratura. In questa fase venne inoltre eseguito un tassello di pulitura su una faccia del basamento, ricavato dallo stesso blocco della statua, al fine di verificare l'eventuale presenza di una firma che, tuttavia, non venne riscontrata.

Dopo la pulitura si procedette alla stuccatura¹⁰ delle lacune, in particolare nelle mani, nel naso (Fig. 6) e nel collo. Una volta ripristinata la continuità della superficie, si effettuò la reintegrazione pittorica mediante colori ad acquerello, in conformità ai principi di reversibilità. Infine, il simulacro venne verniciato con Acriloid B-72¹¹. Il restauro della Vergine Annunciata condotto presso l'Istituto Centrale di Roma riveste un particolare interesse poiché rientra tra i pochi e ancora sporadici interventi su sculture lignee realizzati dall'Istituto in quella fase storica. Il Laboratorio di scultura lignea policroma sarebbe infatti stato istituito solo all'inizio degli anni Novanta, come articolazione del Laboratorio dei dipinti su tavola. È a partire da quel momento che la scultura lignea venne progressivamente affrontata come ambito autonomo di studio e di intervento, sia sotto il profilo delle tecniche esecutive, sia in relazione alle problematiche specifiche della sua storia conservativa, spesso complessa e stratificata. In assenza di un quadro metodologico pienamente definito negli anni Cinquanta, il restauro condotto dall'Istituto

⁹La pulitura rappresenta una delle fasi più complesse del restauro; essendo irreversibile richiede un approccio rigoroso e consapevole. Nelle sculture lignee policrome si distingue tra interventi di pulitura superficiale - volti alla rimozione o l'assottigliamento di depositi, vernici o patinature - e operazioni più profonde, mirate all'eliminazione di ridipinture o ritocchi. L'obiettivo è rimuovere selettivamente le sostanze estranee senza compromettere i materiali originali. Le tecniche impiegate, precedute da prove preliminari, possono essere meccaniche, chimiche o fisico-chimiche, e si basano su principi di solubilizzazione, reazione chimica o rimozione fisica, sempre nel rispetto dell'integrità dell'opera. Cfr: Daudin-Shotte 2014; Vergallo 2018; Signorini 2004; Campani 2007; Wolbers 2004.

¹⁰Il ripristino delle lacune della materia lignea deve essere limitato ai casi in cui sia possibile una ricostruzione fondata su dati certi e non arbitrari. Il riasssemblaggio di elementi distaccati, finalizzato a ristabilire la continuità strutturale dell'opera e a migliorarne la leggibilità estetica, può essere effettuato mediante l'impiego di perni in fibra di carbonio o in fibra di vetro, nonché di stucchi e adesivi idonei. È tuttavia necessario che tali materiali risultino compatibili con il supporto ligneo e non compromettano, nel tempo, la conservazione della materia originale (Raffaelli 2014).

¹¹SABAPCA, *Oristano*, Cattedrale Santa Maria Assunta, Restauri dal 1898 al 1985, Opere Mobili, 6, Statua lignea raffigurante l'Annunciata di Nino Pisano, Restauro Istituto Centrale del Restauro, 1954/5.

Centrale del Restauro sul simulacro dell'Annunziata presenta oggi alcune difficoltà di lettura, rendendo complesso distinguere con chiarezza tra gli esiti dell'intervento e le caratteristiche materiali riconducibili alle fasi precedenti dell'opera. A mutare in modo sensibile fu certamente l'aspetto della veste rossa (Fig. 7), che nella documentazione fotografica anteriore all'intervento risultava decorata da motivi floreali. Al termine del restauro eseguito a Roma, la Vergine Annunziata venne ricollocata nel Duomo di Oristano, all'interno di una nicchia scarsamente illuminata e protetta da una vetrina che ne limitava parzialmente la fruizione visiva¹². Tale sistemazione, oltre a incidere sulla leggibilità dell'opera, non risultava pienamente adeguata sotto il profilo conservativo. Il legno, infatti, è un materiale particolarmente sensibile alle variazioni microclimatiche, richiedendo condizioni stabili di temperatura e umidità relativa, oltre a un adeguato ricambio e a una sufficiente qualità dell'aria. In assenza di un corretto equilibrio tra questi fattori possono innescarsi fenomeni di indebolimento del supporto ligneo e processi di degrado biologico. La collocazione all'interno della nicchia vetrata risulta attestata anche nella scheda di catalogo ministeriale, aggiornata nel 2006¹³. Attualmente la vetrina non è più presente, ma nella cappella sono tuttora visibili i perni e le cerniere predisposti per il suo sostegno, testimonianza materiale della precedente sistemazione.

6.2 Il restauro degli anni Ottanta

Le criticità emerse in relazione al restauro condotto presso l'Istituto Centrale del Restauro risultano ulteriormente accentuate alla luce della documentazione relativa all'intervento successivo e, allo stato attuale, ultimo noto, realizzato negli anni Ottanta. Dalla relazione storica allegata a tale intervento si evince che la cromia originaria dell'Annunziata appariva alterata da un consistente strato di sporco e compromessa dalle ridipinture dei restauri precedenti, tanto da risultare, secondo la documentazione, in grado di «turbare le belle linee gotiche» della scultura.

Di questo intervento, tuttavia, sono noti prevalentemente gli aspetti di carattere tecnico-operativo e i relativi costi, mentre risultano carenti le informazioni di dettaglio sulle scelte metodologiche adottate. Il restauro venne affidato a Piero Mannoni nel luglio del 1985 e si concluse nell'ottobre dello stesso anno, sotto la supervisione del direttore Giovanni Zanzu. In misura preventiva si procedette alla fermatura della preparazione e del colore¹⁴ mediante l'utilizzo della velinatura con carta di riso applicata con coltella. Il supporto venne, inoltre, sottoposto a disinfestazione con iniezioni di trementina e Xilamon disinfestante¹⁵. Per il consolidamento venne usato Paraloid B72¹⁶ e le lacune vennero stuccate in modo tradizionale, con gesso colorato e colla di coniglio applicati a pennello. Per l'operazione di adesione definitiva del colore vennero adoperate sia resine naturali che sintetiche come il Paraloid B72 e il Primal. La pulitura fu, in questo caso, effettuata nei passaggi successivi tramite un misto di alcool e ammoniaca e l'eliminazione di ridipinture e incrostazioni con il bisturi. Per la reintegrazione degli stucchi si scelse l'impiego di colori a vernice. In fase conclusiva, il simulacro fu sottoposto a una verniciatura generale con prodotti di tipo Damar Matt, impiegati per conferire alla superficie una finitura opaca e satinata e per limitare i fenomeni di ingiallimento nel tempo¹⁷. Gli esiti di questo intervento sembrano aver contribuito a rafforzare l'ipotesi attributiva a Francesco di Valdambrino, tanto che, pochi anni dopo, nel

¹² Ibidem.

¹³ Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2006. *Scheda OA: Vergine Annunziata*, Duomo di Santa Maria Assunta, Oristano.

¹⁴ Intervento localizzato in corrispondenza di una perdita di adesione, cioè in un punto in cui i diversi strati si sono separati l'uno dall'altro.

¹⁵ I sistemi di intervento adottati in presenza di infestazioni da organismi xilofagi nei manufatti lignei hanno come obiettivo la neutralizzazione dell'attività biologica in atto. Tali interventi si distinguono, in base al principio di funzionamento, in metodi di natura chimica e metodi di natura fisica. Le variabili da considerare nelle operazioni di sanificazione sono molteplici e riguardano, tra l'altro, la tipologia degli insetti infestanti, la specie botanica del supporto ligneo, l'età del materiale, le tecniche esecutive, nonché le condizioni ambientali e la collocazione dell'opera. Ne consegue che i mezzi e le modalità di risanamento devono essere calibrati sul singolo manufatto e non possono essere applicati in modo standardizzato né mutuati da situazioni solo apparentemente analoghe.

¹⁶ Il Paraloid B72 è una resina acrilica di largo impiego nel campo del restauro, apprezzata per la sua stabilità chimica e per le caratteristiche di reversibilità, che ne rendono l'utilizzo compatibile con gli interventi di consolidamento del legno degradato. L'applicazione del prodotto consente di ridurre la microporosità del supporto, incrementandone la compattezza e contenendo l'assorbimento di umidità sia superficiale sia profonda (Cialli 2016).

¹⁷ SABAPCA, Oristano, Chiesa di Santa Maria Assunta, Restauri dal 1898 al 1985, Perizia 22/85 del 12/6/85 (Restauro Statua Ligneo raffigurante "L'Annunziata").

1989, la Soprintendenza di Pisa richiese il prestito della Madonna Annunziata per la mostra “L’attività di Francesco di Valdambriano a Pisa e a Lucca”, allestita presso il Museo Nazionale di San Matteo¹⁸.

7. Lo stato di conservazione attuale

Per una valutazione puntuale dello stato di conservazione attuale si è proceduto all’indagine autoptica mediante l’osservazione ravvicinata, l’utilizzo di illuminazione a luce fredda e calda e la documentazione fotografica. L’esame non ha potuto svolgersi in modo uniforme sull’intera superficie del manufatto, soprattutto nella parte posteriore, a causa della collocazione della statua all’interno della nicchia, mentre l’osservazione è stata condotta in maniera approfondita sulla parte frontale e laterale del simulacro. La superficie pittorica presenta un deposito diffuso di polveri e mostra occasionali fenomeni di cretatura. Il piede destro, l’unico visibile, presenta una lacuna di dimensioni ridotte, così come anche la veste adiacente alla destra, che lascia intravedere la cavità del supporto ligneo (Fig. 8). Nelle pieghe del manto al di sotto del braccio sinistro, si rileva una fessurazione del supporto (Fig. 9). Ad un esame attento, emergono gli interventi di restauro precedenti, ad esempio sulla parte sinistra del viso¹⁹ (Fig. 10). Illuminati da luce fredda, i capelli mostrano ancora tratti della filettatura in oro (Fig. 11), dettaglio di cui ci metteva a conoscenza il Delogu nel 1936 e sottolineato nella relazione artistica del restauro degli anni 50. La porzione di manica al di sotto della mano destra si distingue per una cromia difforme rispetto al resto del manto (Fig. 12); tale scarto cromatico potrebbe essere indicativo di una reintegrazione pittorica successiva, probabilmente riconducibile a uno degli interventi di restauro di cui non si conservano attestazioni archivistiche. Nel complesso, il quadro conservativo si presenta buono e stabile, benché le condizioni della superficie pittorica suggeriscano l’esigenza di una più accurata operazione di pulitura, poiché la presenza di particolato superficiale incoerente, se non rimossa, potrebbe nel tempo evolvere in una patina superficiale più consistente. La stratificazione degli interventi precedenti incide inoltre sulla leggibilità materiale e cromatica dell’opera, rendendo necessaria una valutazione critica attenta alla sua storia conservativa.

8. Note conclusive

La vicenda dell’Annunziata si presenta complessa e articolata, rivelandosi particolarmente significativa tanto per la stratificata storia degli studi quanto per il clima devozionale che la lega alla comunità oristanese e, al contempo, al contesto toscano d’origine. Il caso preso ad esame è emblematico in quanto l’Annunziata assomma in sé una serie di problematiche comuni ad altri manufatti lignei: la complessa attribuzione a un artista specifico, la stratificazione degli interventi di restauro nel tempo, la frammentarietà della documentazione e le difficoltà di lettura storico-artistica che ne derivano. L’ultimo restauro documentato sulla statua risale agli anni ’80 ma non contribuisce a districare i nodi attorno alla sua storia. Di conseguenza, la ricerca, allo stato attuale, non intende fornire risposte definitive alle numerose questioni poste dallo studio del manufatto, ma piuttosto mettere in evidenza i limiti conoscitivi ancora presenti e l’opportunità di ulteriori approfondimenti. In questo senso, l’ausilio delle moderne metodologie di indagine, in particolare le analisi di tipo diagnostico²⁰, chimico e stratigrafico, supportate dal confronto con dati provenienti da opere coeve, potrebbe aprire nuove prospettive di studio, contribuendo a colmare le lacune determinate dalla frammentarietà della documentazione storica e da una lettura stilistico-formale ancora parzialmente problematica. Indagini quali esami dendrocronologici, radiografie, tomografie computerizzate, termografie, analisi XRF e riflettografia infrarossa consentirebbero infatti di acquisire informazioni fondamentali non solo per una più consapevole valutazione dello stato di conservazione e per la pianificazione di eventuali interventi futuri, ma soprattutto per una più accurata definizione attributiva e per una più solida contestualizzazione storica del manufatto.

¹⁸ SABAPCA, *Oristano*, Chiesa di Santa Maria Assunta, Restauri dal 1989 al 1999, Mostra “L’attività di F. di Valdambriano a Pisa e a Lucca”, Prestito-scultura Madonna Annunziata.

¹⁹ Prima del restauro degli anni ’80, infatti, la statua presentava la guancia destra leggermente rigonfia rispetto alla sinistra tanto da far supporre un sollevamento dello strato preparatorio, probabilmente causato da una fenditura del supporto ligneo (Fenu, 2005).

²⁰ Per un inquadramento metodologico sull’impiego delle indagini diagnostiche nel restauro si rimanda, tra gli altri, a: Perusini 1989; Bellucci 2000; Colombi 2002; Poldi 2006; Liotta 2007; Fidanza 2008; Pala & Usai 2009; Sebastianelli 2010; Cardinali 2013; Luchetti 2013; Tonini 2015; Lenzi 2017; Caglio 2018; Vergallo 2018; Lenzi 2018; Colombi 2022; Aldrovandi 2024.

Bibliografia

- Angius, V. 1845. "Oristano", *Dizionario geografico, storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna* (a cura di Goffredo Casalis), XIII, Torino.
- Bagnoli, A. 1987. *Scultura dipinta, Maestri di legname e pittori a Siena, 1250-1450*, Firenze.
- Baracchini, C. & Caleca, A. 1973. *Il Duomo di Lucca*, Lucca.
- Bellucci, R., Tozzi, A., Radicati, B., 2000, "Le tecniche di indagine colorimetriche: un'applicazione e una prospettiva di ricerca", *Colorimetria e Beni Culturali*, (a cura di Claudio Oleari), Quaderni di Ottica e Fotonica, VI, Toscana.
- Bonu, R. 1973. *Oristano nel suo Duomo e nelle sue Chiese*, Cagliari, 1973.
- Burresi, M. 1981. "La scultura tra la fine del XIV secolo e gli inizi del secolo successivo", *Il secolo di Castruccio*, Lucca.
- Burresi, M. 1985. "Incrementi di Francesco di Valdambrino", *Critica d'Arte*, 6.
- Burresi, M. 1995. "Aggiunte per l'attività lucchese di Francesco di Valdambrino", *Scultura lignea, Lucca 1200-1425* (a cura di Clara Baracchini), Firenze.
- Casini, T. 1906. "Le iscrizioni sarde del Medioevo", *Archivio Storico Sardo*, I, Cagliari.
- Cardinali, M. 2013. "La diagnostica scientifica non invasiva. La conoscenza necessaria per preservare, conservare e restaurare un'opera d'arte", *Il progetto neu_ART. Studi e applicazioni Neutron and X-ray, tomography and Imaging for cultural Heritage*, Cronache, n.4, Torino.
- Carli, E. 1960. *La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo*, Milano, 1960.
- Carli, E. 1967. *La scultura italiana, Il gotico*, II, Milano.
- Cialli, O. 2016. *Fluidi nanostrutturati per il dewetting di film polimerici da superfici di interesse per i beni culturali*, Tesi di Laurea, Firenze.
- Delitala, L. 1984. "L'Annunciata del Duomo di Oristano", *La Chiesa di S. Maria, Cattedrale di Oristano, Quaderni oristanesi*, 5/6.
- Delogu, R. 1952. *Mostra di antica arte sacra (Oristano 5-20 settembre)*, Cagliari.
- Fara, G. F. 1838. *De chorographia Sardiniae: Libri Duo*, 1, Cagliari.
- Fenu, S. 2013. "Note sulla cattedrale di Santa Maria in Età Moderna", "...in ecclesia Sancte Marie de Arestano, in basilica videlicet Sancti Micaelis, que dicitur Paradisus", Atti del Seminario di Studi, Oristano 29 settembre 2013, Oristano.
- Fenu, I. S. 2005. "L'Annunciata di Oristano e l'Angelo di Sagama, problemi attributivi e storici", *ISTAR, Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi, Oristano, 7-10 Dicembre 2000*, (a cura di Giampaolo Mele), Oristano.
- Ferguson, G. 1961, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, Oxford.
- Fidanza, G. B. 2008. "Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna", *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, (a cura di Giovan Battista Fidanza e Nicola Macchioni), Roma.
- Kreytenberg, G. 1984. *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Monaco.
- Liotta, G. 2007. *Agli insetti piacciono le opere d'arte. Degrado, difesa e conservazione*, Palermo.

- Luchetti, M. et al. 2013. *Guida pratica alla durabilità e ai trattamenti del legno*, Milano.
- Maltese, C. & Serra, R. 1969. "Episodi di una civiltà anticlassica", *Sardegna*, Venezia.
- Melis, A. 1924. *Guida Storica di Oristano*, Oristano.
- Pala, A. 2021. "La scultura in pietra e in legno nel medioevo sardo (secoli XI-XIV)", *La Sardegna medievale, moderna, contemporanea. Storia e materiali*, Pescia.
- Pala, A. & Usai, N. 2009. "L'utilizzo delle nuove tecnologie al servizio della ricerca tradizionale: il caso della chiesa e monastero di Santa Chiara a Oristano. Dipinti e sculture lignee medievali", *Analisi della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, serie XXVI, LXIII, 2008, Cagliari.
- Pasolini, A. 2015. "Gli stendardi del conte d'Harcourt nel duomo di Oristano", *Il Seicento a Ricamo, Dipingere con l'ago stendardi, drappi da arredo, paramenti liturgici*, Comignago.
- Perusini, G. 1989. *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teoria e tecniche*, Udine.
- Perusini, G. 2005. "Il dibattito sulla reintegrazione della scultura lignea policroma dal 1950 ad oggi ed i restauri italiani", *Die Kunst der Restaurierung, Entwicklungen und Tendenzen for Restaurierungsästhetik in Europa*, Deutschland.
- Poldi, G. & Villa, G. C. F. 2006. *Dalla conservazione alla storia dell'arte, Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*, Pisa.
- Raffaelli, F. 2014. "Sacri legni restaurati: il caso di una Madonna in trono", *Tesori dal Passato*, Trento.
- Sari, A. 2009. "L'arte in Sardegna nel XIV-XV secolo e il polittico dell'annunciazione di Joan Mates", *Insula, Quaderno di cultura sarda*, 6, Cagliari.
- Schiller, G. 1971, *Iconography of Christian Art*, vol. I, *Incarnation and Redemption*, London.
- Sebastianelli, M. 2010. "La statua lignea dorata e dipinta raffigurante San Vito, Studio e restauro", *Andrea del Bresciano e Giovanni Gili restaurati al Museo Diocesano di Palermo*, Museo Diocesano di Palermo. Studi e restauri, (a cura di Pierfrancesco Palazzotto), II, Palermo.
- Serra, R. 1990. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro.
- Serrelli, G. 2023. "Un mondo nuovo: i Regni giudicali o Giudicati", *Il tempo dei Giudicati. La Sardegna medievale dal X al XV secolo d.C.*, (a cura di Cisci, S., Martorelli, R., Serrelli, G.), Nuoro.
- Siddi, L. & Figari, L. 2000. *Sculture, La scultura in Sardegna dal Paleocristiano all'800*, Cagliari.
- Signorini, E. & Cremonesi, P. 2004. L'uso dei solventi organici neutri nella pulitura dei dipinti: un nuovo Test di Solubilità, *Progetto Restauro*, 31, Padova.
- Spano, G. 1863. "Antichità di Sagama", *Bullettino archeologico sardo*, ossia la raccolta dei monumenti antichi in ogni genere di tutta l'isola di Sardegna, IX, Cagliari,
- Spano, G. 1864. "Oristano e la sua antica cattedrale", *Bullettino archeologico sardo*, ossia la raccolta dei monumenti antichi in ogni genere di tutta l'isola di Sardegna, X, Cagliari.
- Tasca, C. 1986. "Le influenze pisane nella produzione epigrafica sarda e catalana del XIV secolo", *Archivio Storico Sardo, Studi in onore di Giovanni Todde*, XXXV, Cagliari.
- Toesca, I. 1950. *Andrea e Nino Pisani*, Firenze.
- Tonini, F. 2015. *La scultura lignea. Tecniche e restauro. Manuale per allievi restauratori*, Saonara.
- Vergallo, E. et al. 2018. "Il restauro di un'inedita scultura lignea policroma attribuita all'ambito dei De Donati della collezione Ludovico Pogliaghi: studio storico-artistico, approfondimenti scientifici

e tecniche di intervento”, *XVI Congresso Nazionale IGIIC, Lo Stato dell’Arte*, Trento.

Sitografia

- Aldrovandi, A. *et al.* 2024. “Indagini su superfici dipinte mediante immagini UV riflesse in falso colore”, *OPD Restauro*, 15. Disponibile su <http://www.jstor.org/stable/24392513>
- Caglio, S. 2018. *Tecniche e tecnologie della diagnostica*. Disponibile su https://www.simonecaglio.it/site/wp-content/uploads/2015/12/Dispensa_2017.pdf
- Campani, E. *et al.* 2007. “L’uso di Agarosio e Agar per la preparazione di gel rigidi”, *Quaderni Cesmar* 7, 4. Disponibile su https://issuu.com/cesmar7/docs/qc7_04_agarosio_2007
- Colombi, R. 2022. “Le indagini conoscitive”, *Restauro e conservazione. Le tecniche diagnostiche, Enciclopedia Treccani, Il mondo dell’Archeologia*. Disponibile su [https://www.treccani.it/enciclopedia/restauro-e-conservazione-le-tecniche-diagnostiche-\(Il-Mondo-dell'Archeologia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/restauro-e-conservazione-le-tecniche-diagnostiche-(Il-Mondo-dell'Archeologia)/)
- Lenzi, M. 2017. *Indagini diagnostiche su strutture lignee*. Disponibile su <https://www.lavoripubblici.it/documenti2017/lvpb2/indagini-diagnostiche-legno.pdf>
- Lenzi, M. 2018. *Il degrado nelle strutture lignee. Metodi di cura e prevenzione*. Disponibile su <https://www.ingenio-web.it/pdfs/degrado-nelle-strutture-lignee-lenzi.pdf>
- Pala, A. 2010. “Flussi di circolazione delle merci e della cultura mediterranea, alla luce della documentazione sulle scultura lignea in Sardegna”, *RiMe, Sardinia, A Mediterranean Crossroads*, 4. Disponibile su <https://rime.cnr.it/index.php/rime>
- Scano Naitza, M. G. 2023. “Taluni aspetti della scultura lignea nei secoli XIV-XV”, *RiMe, Per i Settecento anni del Regno di Sardegna. Testimonianze artistiche e materiali e fonti*, 13, III. Disponibile su: <https://rime.cnr.it/index.php/rime>
- M. Daudin-Shotte, “Analisi e applicazione di materiali per la pulitura a secco di superfici dipinte non verniciate”, *Quaderni Cesmar* 7, 12, 2011, su https://issuu.com/cesmar7/docs/imp_analisi
- Wolbers, R. 2004. “Un approccio acquoso alla pulitura dei dipinti”, *Quaderni Cesmar*, 7, 1. Disponibile su https://issuu.com/cesmar7/docs/quaderno_cesmar7_n_1-ok

Fonti archivistiche

- ARCHIVIO SOPRINTENDENZA ARCHEOLOGIA, BELLE ARTI E PAESAGGIO PER LA CITTÀ METROPOLITANA DI CAGLIARI E LE PROVINCE DI ORISTANO E SUD SARDEGNA (SABAPCA), *Oristano*, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Opere Mobili, 1, Pratica Generale.
- SABAPCA, *Oristano*, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Opere Mobili, 5, Protezione Antiaerea-1945.
- SABAPCA, *Oristano*, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Opere Mobili, 6, Statua lignea raffigurante l’Annunciata di Nino Pisano.
- SABAPCA, *Oristano*, Cattedrale Santa Maria Assunta, Restauri dal 1898 al 1985, Opere Mobili, 6, Statua lignea raffigurante l’Annunciata di Nino Pisano, Restauro Istituto Centrale del Restauro, 1954/5.
- SABAPCA, *Oristano*, Chiesa di Santa Maria Assunta, Restauri dal 1898 al 1985, Perizia 22/85 del 12/6/85 (Restauro Statua Lignea raffigurante “L’Annunciata”).



Fig. 1. Cappella dell'Annunziata nella chiesa di Santa Maria Assunta a Oristano, con l'altare tardo barocco e la statua lignea e policroma dell'Annunziata inserita nella nicchia centrale. (Ripresa fotografica: Scano, G.)



Fig. 2. L'Annunziata nella chiesa di Santa Maria Assunta, Oristano. (Ripresa fotografica: Scano, G.)



Fig. 3. L'Annunciata di Oristano, dettaglio della veste. (Ripresa fotografica: Scano, G.)



Fig. 4. L'Annunciata di Oristano ripresa con abiti devozionali, secondo la tradizione della vestizione, in occasione delle processioni solenni. (Melis, A. 1924)



Fig. 5. L'Annunziata di Oristano, fronte. Ricognizioni fotografiche antecedenti all'intervento di restauro degli anni Cinquanta. (Archivio fotografico dell'Istituto Centrale del Restauro -ICR, Roma)



Fig. 6. L'Annunziata di Oristano, dettaglio del volto. Ricognizioni fotografiche effettuate durante l'intervento di restauro degli anni Cinquanta. (Archivio Fotografico Istituto Centrale del Restauro -ICR, Roma)

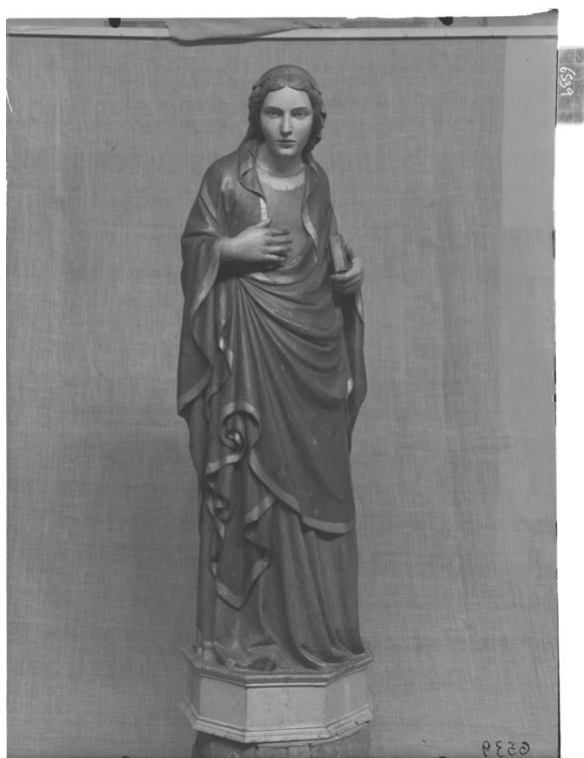


Fig. 7. L'Annunciata di Oristano. Ricognizioni fotografiche successive all'intervento di restauro degli anni Cinquanta. Da: Archivio fotografico Istituto Centrale del Restauro -ICR, Roma

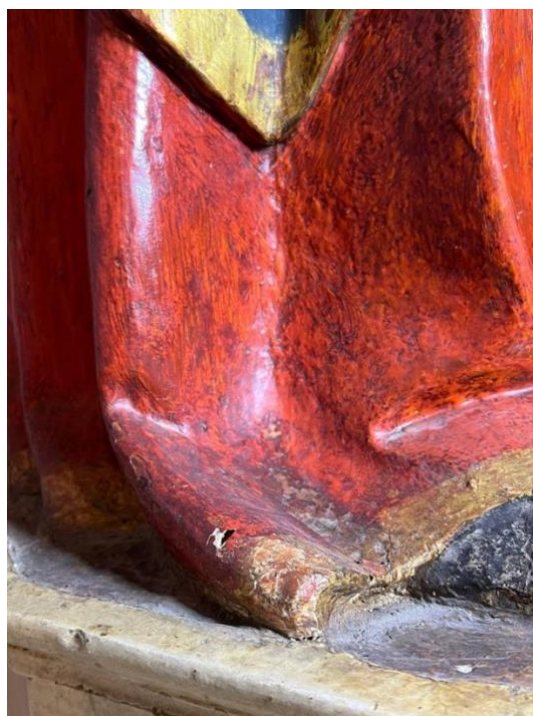


Fig. 8. L'Annunciata di Oristano. Dettaglio della veste interessata da una lacuna. (Ripresa fotografica: Scano, G.)

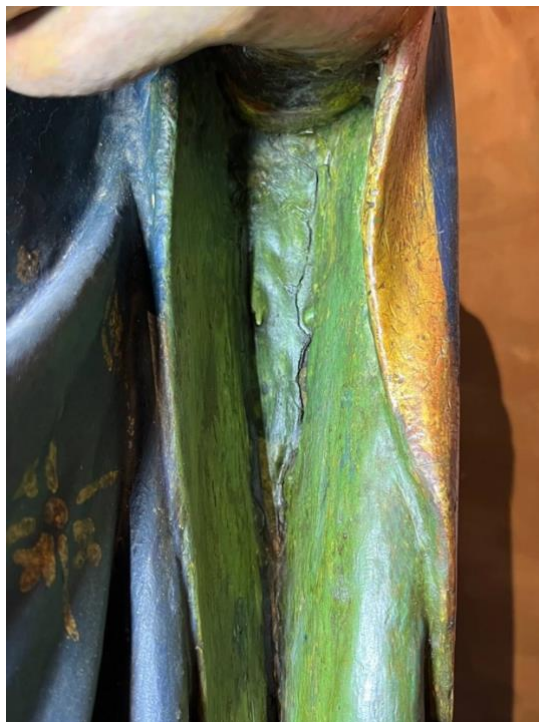


Fig. 9. L'Annunciata di Oristano. Dettaglio della veste interessato da fessurazione. Ripresa fotografica: Scano, G.



Fig. 10. L'Annunciata di Oristano, dettaglio del viso. Prima del restauro degli anni Ottanta, la guancia destra presentava un lieve rigonfiamento rispetto alla sinistra, interpretabile come sollevamento dello strato preparatorio, probabilmente causato da una fenditura del supporto ligneo. L'intervento è tuttora visibile. (Ripresa fotografica: Scano, G.)



Fig. 11. L'Annunciata di Oristano, dettaglio dei capelli con residui di filettatura dorata. (Ripresa fotografica: Scano, G.)



Fig. 12. L'Annunciata di Oristano, dettaglio del manto che si distingue per una cromia differente rispetto al resto della superficie. (Ripresa fotografica: Scano, G.)