

ArcheoArte

3



Alberto Virdis

Il ciclo pittorico di San Nicola di Trullas presso Semestene:
una proposta di lettura

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
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)
N. 3 (2014)

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

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella, Pierluigi Leone De Castris, Attilio Mastino, Giulia Orofino, Philippe Pergola, Michel-Yves Perrin,
Maria Grazia Scano, Antonella Sbrilli, Giuseppa Tanda, Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Andrea Pala, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-Editor sezioni “notizie” e “recensioni”

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

In copertina:

Sant'Antioco (CI), Basilica di S. Antioco Martire, Pluteo con pegaso, Foto: Andrea Pala

Il ciclo pittorico di San Nicola di Trullas presso Semestene: una proposta di lettura*

Alberto Virdis

Università degli Studi di Cagliari
alberto.virdis@gmail.com

Riassunto: In questo articolo si propone una lettura del ciclo pittorico recentemente rinvenuto nella chiesa di San Nicola di Trullas, presso Semestene (Sassari). La raffigurazione del Cristo in Maestà nell'abside e i Ventiquattro Vegliardi in adorazione dell'Agnello nella campata orientale, sono una citazione di celebri modelli basilicali romani; l'adeguamento pittorico-spaziale delle crociere, trattate alla stregua di spazi cupolati, la decorazione della volta occidentale che rinvia alla Cappella Palatina di Palermo e un'insolita epigrafe in greco, sono invece più difficilmente riconducibili all'interno degli schemi solitamente adottati dalla critica nell'analisi dell'arte medievale sarda, stretta fra Pisa e Roma. La chiave di lettura qui proposta rimanda al monachesimo camaldolese e alla cultura pittorica mediterranea duecentesca. Parole chiave: San Nicola di Trullas, Sardegna, pittura romanica, Camaldolesi, Mediterraneo

Abstract: This paper investigates the paintings recently found in the Sardinian church of San Nicola di Trullas. The *Maestas Domini* in the apse and the twenty-four Elders adoring the Lamb in the eastern bay quote Roman basilical models. The Roman parallels alone cannot entirely explain the multi-faceted artistic culture shown by the paintings: the composition of the images in the architectural space shows a reference to the decoration of a domed model as the Cappella Palatina dome in Palermo, replicated in the western vault. A rare Greek epigraph asks for a reconstruction of a possible cultural and linguistic diversity in Sardinia. The reading of the paintings here suggested can be reconnected to the Camaldolese culture and the artistic relationships in the Mediterranean area in the early thirteenth century.

Keywords: San Nicola di Trullas, Medieval Sardinia, Romanesque painting, Camaldolese culture, Mediterranean

1. Introduzione

Il ciclo pittorico di San Nicola di Trullas rappresenta una testimonianza di grande importanza nel panorama della pittura medievale della Sardegna. Individuato al di sotto di uno strato di intonaco durante un'ispezione preliminare della copertura della piccola chiesa a due campate, sita in prossimità dell'abitato di Semestene (Sassari), fu liberato definitivamente dagli intonaci e reso fruibile solo nel 1997 (Olivo, 2010). Le pitture oggi recuperate interessano l'area absidale, gli archi addossati alle pareti laterali e le volte a crociera che coprono le due campate del piccolo edificio romanico mononavato con abside orientata, realizzato *ante* 1113.¹ Altri lacerti

pittorici interessano i prolungamenti dei profili delle vele, l'arco trasverso che divide le due campate e infine una piccola porzione del basamento, nell'area absidale, in cui è ancora individuabile una porzione di *velarium*; da tali elementi è possibile desumere che la decorazione pittorica doveva originariamente estendersi sull'intera superficie muraria interna della chiesa.

pittorico di San Nicola di Trullas alla quale si rimanda per un aggiornamento bibliografico e per una trattazione più esaustiva dei temi che in questo articolo ci si proponeva di anticipare. Cfr. Virdis, 2014.

¹ Per quanto concerne gli aspetti architettonici dell'edificio, i suoi rapporti con il cantiere della cappella palatina di Ardara e con l'architettura coeva di area pisana e lucchese, cfr. Scano, 1907; Delogu, 1953; Serra, 1989; Coroneo, 1993; Coroneo & Serra, 2004; Boninu & Pandolfi, 2010.

* Nell'attesa dei tempi di pubblicazione del presente articolo è stata data alle stampe da chi scrive una monografia sul ciclo

2. Il priorato di San Nicola di Trullas: fonti e documenti

Il priorato di San Nicola di Trullas fu donato dalla famiglia locale degli Athen ai Camaldolesi, col consenso del giudice di Torres Costantino de Lacon, e in presenza dello stesso giudice, della moglie Marcusa de Gunale, del vescovo di Sorres, Alberto, e dell'arcivescovo di Torres, gli stessi che sovrintesero alla conferma della donazione ai Camaldolesi dell'abbazia di Saccargia avvenuta nell'anno 1112.

L'atto di donazione, datato 29 ottobre 1113, stabiliva l'affiliazione della chiesa di San Nicola di Trullas all'eremo di San Salvatore di Camaldoli e ne descriveva la ricca dotazione di arredo liturgico e libri, oggi andati perduti (Pala, 2011 pp. 118-127)². Dal documento si ricava che l'intero complesso monastico si trovava all'interno dei possedimenti degli Athen, *majorales* del giudicato di Torres. La famiglia Athen, originaria di Pozzomaggiore era radicata nelle curatorie di Costavalle e Cabuabbas, ma possedeva terreni anche in altre curatorie del Logudoro come testimoniato da alcune carte nei condaghi di San Michele di Salvennor e di San Pietro di Silki. L'atto di donazione della chiesa di San Nicola di Trullas ha posto numerosi problemi interpretativi relativi alla corretta identificazione dei *donnos heremitas*, non diversamente specificati, i quali, recita il documento, *vi sunt comodo in su eremu, et ibi habent essere avestara*, cioè, "si trovano adesso nell'eremo e lì dovranno rimanere, da questo momento in avanti" (Blasco Ferrer, 2003 pp. 33-40). Una tradizione interpretativa della critica che si è occupata di tale documento e delle vicende della fondazione del priorato camaldolese è quella che risale agli studi di Giovanni Lilliu (Lilliu, 1959 pp. 509-521), il quale, per primo, interpretò tali *heremitas* come eremiti di tradizione e rito greco, insediati nel sito in un momento non precisabile, ma comunque antecedente l'arrivo dei Camaldolesi³. La tesi sostenuta da Lilliu metteva in connessione un possibile insediamento greco a San Nicola di Trullas con lo stesso toponimo *Trullas*, ricondotto al termine greco τροῦλλος/τροῦλλα, cupola, probabile riferimento ad un edificio ecclesiastico cupolato, di tipologia analoga ai tanti realizzati

nell'isola in età mediobizantina (Coroneo, 2011 pp. 323-396), il quale avrebbe infine lasciato posto all'edificio romanico tuttora esistente (fig. 1). Fino ad oggi l'indagine archeologica non ha dato conferma circa l'esistenza di un simile edificio nell'area oggi occupata dalla chiesa, la quale insisterebbe, secondo l'opinione di Lilliu, sopra una *villa dominica* di età romana⁴.

Secondo un'opposta lettura critica della questione, invece, la semplice lettura del documento di donazione consentirebbe, da sola, di escludere qualunque riferimento ad altri monaci o ad altri eremiti che non siano gli stessi Camaldolesi, i quali, come è noto, sono una congregazione di tradizione cenobitico-eremitica (Anatra, 1985 p. 76; Mercì, 1992 p. 13, n. 4; Turtas, 1999 218-219; Soddu & De Santis, 2009 p. 362). Inoltre, secondo la lettura del documento fornita da Raimondo Turtas (Turtas, 1999 pp. 218-219), l'atto di donazione dovrebbe essere inteso come la ratifica di una situazione preesistente, già in essere al momento della stipula dell'atto, piuttosto che come l'atto di fondazione di un nuovo priorato. Da tale interpretazione ne conseguirebbe che la chiesa di San Nicola di Trullas, al momento della redazione del documento nel 1113 era già esistente, e che gli eremiti cui si fa riferimento nel documento sarebbero, a maggior ragione, eremiti camaldolesi già stanziati nel sito. Tali letture contrapposte basano essenzialmente le loro posizioni sull'interpretazione dell'atto di donazione, dal momento che, come già detto, l'indagine archeologica non ha per ora consentito di dipanare la questione fornendo prove che possano confermare o smentire l'esistenza di un edificio ecclesiastico o di un insediamento monastico preesistente l'arrivo dei Camaldolesi. Quanto, infine, al possibile riferimento a monaci-eremiti di rito greco, nessun'altra evidenza permetterebbe di corroborare la possibile ricostruzione di un insediamento monastico greco a San Nicola di Trullas all'inizio del XII secolo. Pertanto, in attesa di nuovi dati, l'ipotesi che vede unicamente una presenza di monaci ed eremiti camaldolesi, appare come quella più solida e sicura. D'altro canto, però, il toponimo del sito, la

² Si tratta della *Carta di donazione di Pietro de Athen*, Archivio di Stato di Firenze, *Diplomatico Camaldoli*, 1113 ottobre 29. Cfr. AC, tomo III, n. CLXVI, coll. 241-243; CDS, 1861-1868, I, sec. XII, doc. XVII: 189; Zanetti, 1974 pp. 81-93; Condaghe SNT, 1992; Schirru, 1999; Blasco Ferrer, 2003 pp.33-36.

³ La tesi di Lilliu è stata riproposta recentemente da Renata Serra. Cfr. Coroneo & Serra, 2004 p.103.

⁴ Le campagne di scavo condotte di recente, negli anni 2002, 2005 e 2006 hanno finora interessato l'area a Est e a Sud-Est della chiesa, nel sito occupato dal monastero camaldolese. Le indagini, però, non hanno permesso di risalire fino agli strati pertinenti al XII secolo e alle fasi di insediamento dei monaci nell'area, né tantomeno alle fasi antecedenti. Nuove campagne di scavo potrebbero però fornire dati di grande importanza e magari dipanare la questione relativa ad eventuali preesistenze di età medievale anteriori al XII secolo. Cfr. Pandolfi *et al.*, 2007; Boninu & Pandolfi, 2010.

dedica della chiesa ad un santo del menologio greco, San Nicola, e, infine, diversi aspetti compositivi ed epigrafici del ciclo pittorico, realizzato circa un secolo dopo l'insediamento dei monaci camaldolesi, sembrerebbero lasciare aperti alcuni spiragli alla possibilità che a San Nicola di Trullas si trattasse la memoria di una qualche pre-esistenza riferibile al culto ed alla tradizione greco-bizantina.

Un'altra importante fonte documentaria è rappresentata dal *condaghe* di San Nicola di Trullas che ci informa della vita economica del patrimonio del priorato camaldolese dalla sua fondazione fino alla metà del XIII secolo circa (Merci, 1992 p. 17)⁵. Dalla lettura delle schede del *condaghe*, si evince che il priorato non conobbe variazioni patrimoniali cospicue fino all'inizio del XIII secolo; furono gli Athen a fornire costantemente ai monaci camaldolesi tutto ciò di cui avevano bisogno per la gestione del priorato, il quale fu amministrato in maniera oculata fino alla seconda metà del Duecento, quando il susseguirsi di alcune cattive gestioni portò a dilapidarne il patrimonio e diede il via ad un inesorabile declino (Zanetti, 1974; Schirru, 1999). Durante tutto il XII e la prima metà del XIII secolo però, il priorato di San Nicola di Trullas godette di una grande floridità che lo portò ad essere uno dei più importanti e ricchi possedimenti camaldolesi in Sardegna, secondo solo all'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia.

3. Il ciclo pittorico

Non è più possibile ricostruire l'intero programma decorativo poiché le pitture che occupavano originariamente le pareti laterali sono andate perdute; oggi sono solamente intuibili per via di piccole porzioni di intonaco dipinto ancora *in situ*. Nell'abside è dipinto un Cristo in trono fra santi, sfortunatamente in un precario stato di conservazione (fig. 3); due di questi santi sono identificabili come Pietro e Paolo per via dei cartigli che recano in mano; gli altri santi, invece, non sono più identificabili. Pietro, alla sinistra di Cristo, presenta una citazione del passo evangelico Mt 16,16 (*Tu es Christus filius Dei vivi*): le lettere *TV ES [...]* sono ancora leggibili nel cartiglio (Serra, 2002; Coroneo & Serra, 2004). Paolo reca un cartiglio iscritto con il testo di un'antifona o di un responsorio che riprende, modificandolo parzialmente, il testo dell'Epistola ai Galati (Gal 6, 14) *G[loriar]i me oportet in Cruce Domini mei Iesu*

⁵ Di diverso parere Silvio De Santis. Cfr. De Santis, 2010 p. 151.

Christi (fig. 4)⁶. L'arco absidale è occupato, nella parte superiore, da una serie di medaglioni con profeti che tengono in mano un rotulo iscritto. Tre iscrizioni sono ancora leggibili, sia pure solo parzialmente, e presentano dei passi tradizionalmente interpretati nell'esegesi come prefigurazioni dell'incarnazione: si tratta delle epigrafi pertinenti ai profeti Isaia (*Ecce virgo concipiet et pariet filium*, Is 7,14), Geremia (*Hic est Deus noster et non aestimabitur alius absque illo*, Bar 3,36) (fig. 5) e Davide (*Veritas de terra orta est et iustitia de celo prospexit*, Ps 84, 12) (fig. 6).

La volta della campata orientale mostra una raffigurazione dell'Adorazione dell'Agnello da parte dei ventiquattro Vegliardi (fig. 2). Le immagini dipinte sono collocate secondo un andamento circolare e sono organizzate all'interno di due cerchi concentrici, uno più interno, entro il quale è ancora possibile individuare l'Agnello con un nimbo probabilmente crucifero, e uno più esterno in cui sono raffigurati i ventiquattro Vegliardi in processione, recanti sulle mani velate delle coppe offerte in dono all'Agnello (Ap. 5,8); lungo il circolo più interno correva l'iscrizione, oggi frammentaria, *Virginis partus*.

Ai quattro angoli della volta a crociera, attorno a questo sistema costituito da due cerchi interconnessi, sono dipinti i quattro evangelisti. L'iconografia degli evangelisti affrontati ai loro simboli, così come è rappresentata a San Nicola di Trullas, è a mio parere un *unicum* (figg. 7 e 8): gli evangelisti sono raffigurati nell'atto di scrivere, anzi di copiare letteralmente il testo del Vangelo dal codice tenuto aperto dal simbolo posto di fronte a loro. Il codice che i simboli tengono aperto, infatti, mostra le due pagine già scritte per intero, mentre il codice degli evangelisti è scritto solo in parte.

La volta della campata occidentale completa la decorazione rimasta (fig. 9). In uno spazio pittorico organizzato esattamente come nella volta orientale, è raffigurata, nel circolo esterno, una teoria di angeli che indossano il *loros* e tengono in mano una sfera crocesignata. La raffigurazione nel circolo interno è andata perduta; solo alcune linee rette possono ancora essere identificate.

Ognuna delle quattro unghie delle vele attorno ai due circoli è occupata da una coppia di angeli, tutti

⁶ Il passo dell'epistola ai Galati (Gal 6,14) recita invece: *mibi autem absit gloriari nisi in cruce Domini nostri Iesu Christi*. Per quanto riguarda il testo dell'antifona o del responsorio cantati in vari momenti della giornata *in festività Sancti Pauli*, cfr. l'antifona 3759 e il responsorio 7154 in Hesbert, 1963-1970, vol. 3, p. 334 e vol. 4, p. 288.

dotati di tre paia d'ali costellate di occhi, i quali tengono in mano una spada e una sfera iscritta con l'innocuo trisagio "sanctus, sanctus, sanctus". La loro iconografia mescola insieme caratteristiche attribuite dalle Scritture ai cherubini e ai serafini; un'iscrizione in greco (fig. 10), ancora parzialmente leggibile sotto l'angelo dipinto nell'unghia a sud-est, permette di riconoscere ancora le lettere TA ΠΟΛ[...].

Un'arcata decorata con un motivo vegetale divide le due volte; simili decorazioni ricorrono anche nell'arco che poggia sulla controfacciata e in altre parti minori della decorazione.

Gli studi portati avanti fino a questo momento sono caratterizzati da un ristretto numero di contributi (Serra, 1998; Serra, 2002; Coroneo & Serra 2004; Olivo, 2010) nei quali sono stati messi in luce alcuni riferimenti importanti ai fini di un corretto inquadramento della cultura pittorica delle maestranze. In particolar modo, è stato sottolineato il rapporto con i modelli basilicali romani per quanto concerne la decorazione absidale e le epigrafi dipinte; per quanto concerne gli aspetti formali, Renata Serra ha avanzato dei raffronti fra la volta orientale con i ventiquattro Vegliardi a San Nicola di Trullas e la cultura pittorica della bottega facente capo al cosiddetto Maestro delle Traslazioni, responsabile della decorazione dell'abside di San Magno nella cripta di Anagni. La studiosa propone, infine, una datazione del ciclo pittorico ad un momento non anteriore al primo quarto del Duecento (Coroneo & Serra, 2004 p. 110).

4. L'organizzazione delle immagini nello spazio architettonico

L'organizzazione delle immagini nello spazio architettonico può essere letta, a mio parere, come una spia della doppia tradizione orientale-occidentale espressa anche dall'iconografia. Le immagini dipinte, infatti, sono impaginate nell'architettura delle volte in maniera tale da smaterializzare i volumi ortogonali dello spazio architettonico. L'idea originaria di uno spazio ecclesiastico costituito essenzialmente da due campate quadrate voltate a crociera e giustapposte ad un'abside semicircolare, venne meno, una volta che le pitture furono aggiunte, per lasciare posto ad un'idea spaziale più vicina a quella di una chiesa cupolata. Le pitture nelle due volte, arrangiate secondo un andamento circolare, negano sia lo spazio quadrato delle volte a crociera, sia lo spazio triangolare delle quattro vele che le compongono.

La decorazione pittorica, in altre parole, riformula lo spazio interno con l'intento di suggerire quello di una chiesa cupolata. La collocazione dei quattro evangelisti e dei cherubini negli spiccati delle unghie delle volte, alla base della raffigurazione circolare, fornisce un argomento in più a supporto di questa ricostruzione. Numerose analoghe decorazioni di pennacchi posti alla base di cupole forniscono, a mio avviso, un pertinente termine di raffronto; per quanto riguarda le figure angeliche della volta occidentale, si possono chiamare a confronto i pennacchi della cupola della Genesi a Venezia in San Marco (Krause, 2004 pp. 33-35), o quelli in Santa Sofia a Costantinopoli, decorati, in entrambi i casi, con figure di cherubini (figg. 11 e 12); per quanto concerne, invece, gli evangelisti raffigurati nella volta orientale, la cupola dell'Ascensione sempre in San Marco o gli evangelisti raffigurati nelle nicchie alla base della cupola della Cappella Palatina di Palermo (fig. 13). La stessa organizzazione spaziale delle immagini dipinte nella volta occidentale di San Nicola di Trullas può trovare un parallelo nell'esempio palermitano: anche in quel caso, infatti, è presente una composizione circolare con angeli abbigliati con il *loros*, i quali reggono in mano una lancia ed una sfera crocesignata in tutto simile a quelle presenti a San Nicola di Trullas. Non necessariamente questo implica un rapporto diretto fra il celebre modello siciliano e le pitture sarde, poiché è noto che la decorazione della Palatina conobbe una vasta fortuna in Europa nei primi decenni del XIII secolo, e fu largamente imitata lungo un'area geografica che dal Mediterraneo giunge fino alla regione alpina e alla Baviera, come mostra l'esempio della cupola di Ognissanti nel duomo di Ratisbona. La decorazione dell'arco absidale (fig. 3) non trova molti paralleli a Roma o in altri modelli occidentali⁷ e richiama, invece, analoghi esempi orientali ricorrenti sui tamburi delle cupole o sugli intradossi delle arcate, spesso decorate con figure clipeate di profeti o santi. Alcune chiese rupestri della Cappadocia, per esempio, presentano delle soluzioni compositive

⁷ Si potrebbero citare a titolo di esempio i medaglioni con profeti dipinti nella cosiddetta Platonica di San Sebastiano presso la chiesa di San Sebastiano fuori le mura, la cui decorazione è assegnata al periodo del pontificato di Onorio III, e i profeti clipeati con cartigli dipinti nel registro inferiore della decorazione mediomedievale della Cappella di San Silvestro ai Santi Quattro Coronati. Cfr. sch.15 di K. Queijo e sch. 30f di A. Draghi in Romano, 2012 pp. 98-103 e 191-208. Nella scheda relativa alla Cappella di San Silvestro, Andreina Draghi sottolinea la difformità di tale soluzione compositiva nel contesto della pittura romana. Il fregio con profeti clipeati viene ricondotto, sulla scorta di un'intuizione di J. Mitchell, al fregio con angeli nella parte superiore della parete, nel duomo di Monreale.

analoghe a quelle adottate a San Nicola di Trullas. È possibile chiamare a raffronto la decorazione dell'Haçlı Kilise, presso Göreme in Cappadocia (fig. 14): qui, in un ambiente rupestre, il programma pittorico è stato elaborato in maniera tale da riportare nello spazio absidale i temi solitamente raffigurati in uno spazio cupolato⁸. Anche a San Nicola di Trullas la scelta di collocare i tondi con i profeti nell'arco absidale, rispondeva probabilmente ad una medesima necessità di dover adattare un ciclo di immagini progettate per uno spazio cupolato, all'interno di uno spazio che invece era privo di cupole.

5. Oriente e occidente: una ragnatela di riferimenti

L'elemento che colpisce maggiormente nella chiesa sarda, è però rappresentato dall'insolita scelta di abbinare, ad immagini comunemente rappresentate negli edifici ecclesiastici cupolati bizantini, iconografie che invece non erano affatto comuni nel mondo bizantino, come i ventiquattro Vegliardi in adorazione dell'Agnello e la *Maiestas Domini* nell'abside, chiaramente derivanti da modelli romani. L'abside, in particolare, cita quelle delle basiliche di San Pietro e San Paolo fuori le mura, entrambe rimodellate fra tardo XII e inizio del XIII secolo dai papi Innocenzo III e Onorio III (Iacobini, 1989; Andaloro & Romano, 2000; Kessler, 2000; Romano, 2005; Andaloro, 2006) (figg. 15 e 16).

I cartigli iscritti tenuti in mano da San Pietro e San Paolo a San Nicola di Trullas richiamano i loro omologhi nelle due basiliche romane, e ricorrono, oltretutto, in numerose altre chiese laziali derivate dai modelli basilicali romani⁹.

⁸ Catherine Jolivet-Lévy ha sottolineato come nelle decorazioni degli archi absidali di numerose chiese rupestri della Cappadocia, siano riprodotti i temi ricorrenti lungo i tamburi di molte cupole decorate in età post-iconoclasta (così come i catini absidali riprendono i temi delle cupole stesse). Il 'posto d'onore' tanto negli archi absidali quanto nei tamburi era riservato alle figure di David (come anche a San Nicola di Trullas) e Salomone. Cfr. Jolivet Levy, 1991 pp. 336-337.

⁹ Il testo di *Mt* 16,16 ritorna, per esempio, nell'iscrizione tenuta da San Pietro nell'abside vaticana e in quella ostiense. Il testo dell'antifona presente nel cartiglio tenuto da San Paolo, adattamento di *Gal* 6,14 è preceduto - negli antifonali e responsoriali - da un altro verso (*Mihi vivere Christus est et mori lucrum*, *Fil* 1, 21) che ricorre frequentemente in diverse chiese romane e laziali: lo si trova nuovamente nell'abside vaticana, come testimoniato dall'*Album Grimaldi*, ed è replicato anche a Subiaco, nell'abside della cappella di San Gregorio nel Sacro Speco, e a Tivoli, nell'abside del San Silvestro. Cfr. Waetzoldt, 1964 p. 71; Parlato & Romano, 2001 pp. 227-232 e 235-236; Romano 2012, pp. 62-66.

I riferimenti romani sono ulteriormente riecheggianti in altri aspetti delle pitture: i ventiquattro vegliardi che adorano l'Agnello, abbinati alle figure del tetramorfo/simboli degli Evangelisti, sono una soluzione frequente che si incontra spesso negli archi absidali o trionfali delle chiese romane e in molte chiese del Lazio, modellate, ancora una volta, sulle maggiori basiliche dell'Urbe; si veda a tal proposito la decorazione dell'arco absidale della chiesa di San Silvestro a Tivoli e l'arco trionfale della basilica di San Paolo fuori le mura, anteriore all'incendio ottocentesco, come testimoniata dall'incisione di Ciampini del 1693 (Waetzoldt, 1961) e, infine, la decorazione della facciata di San Pietro, la quale presentava, tanto nella sua redazione duecentesca del tempo di Gregorio IX (1227-1241), quanto in quella precedente - testimoniata in un foglio di un codice farfense dell'XI secolo oggi conservato a Windsor nella biblioteca dell'Eton College (cod. 124, f.122r) - il tema dei ventiquattro vegliardi e dei simboli del tetramorfo (Iacobini, 1989; Iacobini, 1997 p. 96; Andaloro, 2006 pp. 416-418; Romano, 2012)¹⁰.

Le epigrafi dipinte, sebbene oggi siano difficilmente leggibili, rivelano una scelta che riconduce ancora una volta ad una duplice cultura greco-latina. La presenza di iscrizioni greche è di per sé importante perché non si limita al *nomen sacer* di Cristo nell'abside¹¹ - prassi comune sia a Roma che nel mondo occidentale - ma correda anche una delle figure angeliche nelle unghie della volta occidentale; nell'unghia sud-est è, infatti, ancora possibile leggere le parole ΤΑ ΠΟΛ[...] (fig. 10). Si tratta di una sequenza niente affatto comune nel mondo latino e che non sembra trovare riscontri in nessuno degli esempi romani qui considerati; potrebbe trattarsi, a mio avviso, dell'epiteto Τα πολύοματa solitamente riferito nel mondo grecofono ai cherubini, dei quali si evidenzia la loro caratteristica di 'esseri dai molti occhi'; questo è infatti il significato di tale epiteto, il quale ricorre in diversi testi patristici e liturgici quali la Divina Liturgia di Giovanni Crisostomo, la

¹⁰ È importante sottolineare, per l'importanza che il modello romano poté avere avuto nei confronti del ciclo pittorico sardo, che la versione duecentesca della facciata vaticana, abbinava al tema dei simboli del tetramorfo, anche le figure degli Evangelisti, una delle quali, quella relativa a S. Luca, è giunta fino ai nostri giorni. Cfr. Ghidoli, 1989; Romano, 2012 pp. 113-116.

¹¹ Nel cartiglio retto da San Paolo si riscontra l'abbreviazione IHV XPI. Per quanto riguarda l'uso di lingue e caratteri alfabetici decontestualizzati e utilizzati per la loro valenza evocativa, cfr. Tilghman, 2011 pp. 93-108.

liturgia gerosolimitana, detta di Giacomo minore o il *De Fide Orthodoxa* di Giovanni Damasceno¹².

6. Il sistema di inquadramento delle immagini nelle volte

L'organizzazione delle immagini dipinte all'interno di uno spazio architettonico che, come si è già visto, partecipa, insieme all'iconografia, a una commistione di elementi culturali di matrice bizantina ed occidentale, mostra però anche qualcosa di più di una semplice replica di modelli conosciuti, ovvero la decorazione di uno spazio cupolato e il suo conseguente adattamento ad uno spazio voltato: alcuni dettagli rivelano, infatti, un elaborato sistema di 'quadratura' delle immagini che catturano lo sguardo dell'osservatore conducendolo dalla periferia della raffigurazione fino al suo nucleo centrale. Tale sistema è replicato in entrambe le volte: due cerchi concentrici affiancati da quattro coppie di figure negli spiccati delle unghie della crociera, ai quattro angoli della cornice circolare (figg. 2, 9).

Come può essere letto tale sistema decorativo? Le immagini nelle unghie-pennacchi sono apparentemente tagliate fuori dai due spazi circolari e sembrano avere una connessione molto labile col resto della composizione, come nella volta orientale, dove gli evangelisti che occupano le quattro unghie, non fanno parte dell'illustrazione di Apocalisse 4,4 o 5,8 (i ventiquattro Vegliardi in adorazione dell'Agnello): solo i loro simboli, immagine del tetramorfo, offrono un collegamento semantico con l'immagine sovrastante. La funzione delle figure dipinte in tale spazio architettonico è quella di collegare le immagini nelle volte, metafora del regno celeste, con il mondo terreno, reale, sottostante: la loro collocazione nelle unghie laterali, vero e proprio elemento di connessione delle volte ai muri laterali, in termini architettonici, viene ad assumere pertanto un significato simbolico di mediazione fra i due mondi. Alcuni indizi presenti nelle pitture mostrano come alle figure dipinte nelle unghie sia stato idealmente affidato il compito di condurre l'occhio dell'osservatore fin dentro le raffigurazioni circolari, penetrando la barriera che le separa dal livello superiore in cui si trovano dipinti i ventiquattro Vegliardi e una teoria di angeli.

Una serie di linee ondulate, dipinte in vari colori, circonda il cerchio più grande; tale artificio ha la funzione di enfatizzare la natura ultraterrena delle immagini dipinte all'interno. Le immagini nelle unghie-pennacchi, invece, abitano in uno spazio intermedio fra il mondo celeste e quello terreno.

L'artificio visivo scelto – le linee ondulate dipinte in vari colori – fu largamente utilizzato nell'arte medievale, dall'età carolingia fino al XIV secolo, per marcare un confine invisibile che enfatizzasse i momenti di "irruzione" nel mondo terreno della divinità o degli esseri appartenenti al mondo celeste (sogni, visioni, apparizioni) (Kessler, 2005). Nella volta occidentale, il legame fra il mondo terreno e quello celeste è ulteriormente enfatizzato dalla posizione dei piedi degli angeli loricati, dipinti sopra le linee ondulate divisorie (fig. 9), come se fossero stati raffigurati nell'atto di attraversare il confine fra i due mondi. La stessa funzione solitamente affidata agli angeli giustifica tale scelta: gli angeli sono depositari di un ruolo intercessorio, messaggeri e ambasciatori della parola divina, figure di mediazione per eccellenza. Nelle pitture, il passaggio dal primo al secondo cerchio, è operato per mezzo di un sistema di medaglioni merlati – replicati in maniera identica nelle due volte – che propongo di leggere come ruote. Dipinte in diversi colori – possibile riferimento all'arcobaleno di Apocalisse 4,3 – sono interconnesse in maniera tale da suggerire l'idea di un movimento che trasmette il messaggio divino trasportandolo dal circolo più interno fino a quello più esterno e da lì alle unghie-pennacchi, in un passaggio dal mondo celeste a quello terreno. Propongo di leggere tali ruote come un riferimento indiretto alla *rota in medio rotae* della visione di Ezechiele (Ez 1, 15-19), il cui significato, secondo l'esegesi, fu completato dalla visione giovannea di Apocalisse 4¹³. La volta orientale fornisce anche il terreno migliore su cui fondare l'interpretazione delle ruote come un'allusione alle *rotae* di Ezechiele. La prefazione ai Vangeli di San Girolamo, il *Plures fuisse*, metteva in connessione la visione di Apocalisse con l'*incipit* dei Vangeli. Nelle pitture di San Nicola tale legame è espresso dal preciso riferimento alla scrittura del codice dei Vangeli che gli evangelisti, ritratti nelle unghie-pennacchi, stanno copiando: nel libro tenuto aperto dai simboli, la scrittura del testo sacro è completa su entrambe le pagine; nel codice su cui gli evangelisti stanno scrivendo, invece, è ancora visibilmente incompleta (figg. 7 e 8). Alla *rota in medio rotae* fa riferimento

¹² Per quanto riguarda l'iconografia di cherubini e serafini e i legami con la liturgia cfr. Peers, 2001 p. 48-49. Per un'analisi più articolata dell'epigrafe in greco e delle sue possibili interpretazioni, cfr. Virdis, 2014 pp. 168-174.

¹³ È il caso, per esempio, di Rabano Mauro e Adamo di San Vittore. Cfr. Hamburger, 2002 pp. 83-93.

anche San Girolamo, quando descrive i quattro viventi di Apocalisse 4,6 nella prefazione ai Vangeli, il *Plures fuisse*¹⁴, e infine anche Rabano Mauro, il quale nel *Commentario ad Ezechiele* interpreta le ruote di Ezechiele sulla scorta dell'Apocalisse giovannea e interpreta le due visioni come un segno della concordanza dei due Testamenti:

*rota quoque in rota vel duorum junctura testamentorum est quod indicat scala Jacob*¹⁵.

Nell'interpretazione di Rabano, i Vangeli non sono una semplice testimonianza di Cristo, ma una manifestazione della sua complessa natura. Rabano mise in parallelo la *rota in medio rotae* con l'intersezione dei due Testamenti e con la scala di Giacobbe – tema di grande importanza nella spiritualità camaldolese – una scala che gli angeli salivano e scendevano¹⁶. L'unità dei quattro Vangeli affermata da Girolamo è ribadita nelle pitture di San Nicola di Trullas dalla posizione assunta dagli evangelisti nello spazio voltato: ognuno di loro occupa un'unghiapennacchio attorno ad un circolo, nessuno di loro è enfatizzato più degli altri; gli evangelisti portano il messaggio divino al mondo terreno per mezzo di una comunicazione diretta con i loro simboli spirituali. La loro unità nella molteplicità è ulteriormente affermata nelle pitture dalla loro relazione con il centro della composizione: i quattro evangelisti e i quattro viventi sono collocati nelle quattro unghiapennacchi in uno spazio quadrato: da lì recepiscono dall'alto, e trasmettono a chi sta al di sotto di loro, cioè ai monaci, il messaggio divino che ha origine dall'Agnello, simbolo apocalittico ma anche *figura Christi*, collocato al centro della volta entro un cerchio, figura senza lati né divisioni. Un parallelo visivo per tale schema può essere rintracciato negli affreschi dell'Oratorio di San Tommaso Becket nella cripta del duomo di Anagni. Qui, una teoria di angeli e simboli degli evangelisti si trova disposta circolarmente attorno ad un clipeo centrale la cui immagine è oggi perduta. Lo schema non è identico a quello presente a San Nicola di Trullas (nell'oratorio anagnino, dal cerchio centrale si irradiano delle linee verticali che attraversano la prima ruota per raggiungere gli evangelisti e i loro simboli nella

seconda cornice) ma rappresenta comunque un importante precedente in un luogo, la cripta del duomo Anagni, che può riconnettersi alle pitture di San Nicola di Trullas anche per via delle affinità formali riscontrabili nei confronti delle pitture attribuite al Maestro delle Traslazioni (Serra, 2002, Coroneo & Serra, 2004). Herbert Kessler nel suo studio dedicato alle pitture dell'oratorio anagnino, ha suggerito di integrare la lacuna centrale con l'immagine di un Agnello e ha inoltre proposto di leggere lo schema come un'interpretazione pittorica del regno dei cieli, da leggersi sullo sfondo della visione ezechielianna della *rota in medio rotae* (Kessler, 2002). Nelle pitture di San Nicola di Trullas, l'iscrizione *Virginis partus* che corre attorno al cerchio più interno della volta orientale, esplicita la lettura dell'Agnello come *figura Christi*, simbolo dell'incarnazione del *Logos*. I ventiquattro vegliardi, infine, svolgono il loro ruolo in questa lettura tipologica come simboli dei dodici apostoli e dei dodici patriarchi¹⁷.

Tale interpretazione del sistema di inquadramento delle immagini, induce a leggerle sulla filigrana della spiritualità camaldolese; il tema della scala di Giacobbe – su cui si basava la stessa leggenda di fondazione della congregazione – così come alcune pratiche ascetiche e meditative tipiche del monachesimo eremitico, finalizzate a condurre il monaco alla contemplazione divina, potrebbero essere lette in parallelo con le pitture, e in particolare, con l'organizzazione delle immagini nello spazio architettonico.

7. La cultura camaldolese

La tradizione monastica camaldolese affonda le sue radici nella tradizione benedettina occidentale e nel monachesimo orientale. La congregazione fu organizzata fin dalle sue origini attorno ad un doppio sistema: quello dell'eremo e del cenobio. Dobbiamo alla *Vita Romualdi* scritta da Pier Damiani a metà dell'XI secolo, il maggior numero di informazioni in nostro possesso sul fondatore della congregazione, San Romualdo. La fondazione del Sacro Eremo però non viene menzionata nella biografia damianea ma è, invece, legata ad un racconto che coinvolge il santo ed un leggendario conte Maldolo; il racconto ci dice che una volta, il conte Maldolo, trovandosi in uno dei suoi possedimenti, noto come *Campus Maldoli* – da cui la supposta etimologia del nome Camaldoli – ebbe la visione della scala di Giacobbe

¹⁴ PL 26, 15-218.

¹⁵ PL 110, 526. Cfr. Kessler, 2005 p.295; Hamburger, 2002 pp. 83-93.

¹⁶ L'inventario medievale della biblioteca del Sacro Eremo riporta alcune opere di Rabano Mauro in un codice del XII-XIII secolo. Cfr. Magheri Cataluccio & Fossa, 1979.

¹⁷ Cfr. Bruno di Segni, *Expositio in Apocalypsim*, PL 165, 627.

(Gen 28, 10-19) ascesa da monaci vestiti di bianco; in quel luogo, l'eremita Romualdo decise di fondare un nuovo eremitaggio dedicato al Salvatore.

Solo nel più tardo *Liber eremiticae Regulae*, redatto nella seconda metà del XII secolo, il racconto di fondazione dell'eremo viene incluso. Sebbene si tratti di un'opera di carattere giuridico, è comunque possibile ricavarne alcune aperture sulla cultura monastica cui la congregazione faceva riferimento: nell'elencaire i modelli di monachesimo che avrebbero dovuto ispirare i monaci camaldolesi, infatti, il *Liber* assegna una grande importanza ai Padri del deserto. Una figura cui si accorda grande rilievo è inoltre quella di Giovanni Cassiano, considerato come colui che seppe connettere le esperienze ascetiche eremitiche degli anacoreti orientali alla tradizione benedettina occidentale. Successivamente, le *Constitutiones Camaldulenses* redatte nel 1188, fanno riferimento al padre del monachesimo greco San Basilio, agli *Apothegmata Patrum* (una raccolta di detti dei Padri del Deserto) e, infine, a Pier Damiani; quest'ultimo, sebbene non possa essere considerato strettamente un monaco camaldolese, giocò un ruolo fondamentale nella formazione e nello sviluppo della spiritualità della congregazione.

L'organizzazione religiosa della vita monastica a Camaldoli, era quindi imperniata attorno ai due poli dell'eremo e del cenobio, esemplati sulla tradizione benedettina e sulla quella orientale anacoretica: attorno ai due poli di quest'asse fu costruita la specifica cultura della congregazione.

La stessa leggenda di fondazione si rifaceva, oltre che alla Scala di Giacobbe, anche all'opera del padre sinaitico Giovanni Climaco, monaco ed eremita vissuto nel VII secolo, autore della *Scala Paradisi*, un trattato scritto in greco per un uditorio monastico, allo scopo di guidare il percorso di asceti dell'anima dei monaci verso Dio. L'idea della scala celeste non è legata soltanto alla leggenda di fondazione, ma era anche parte dell'educazione spirituale del monaco, costantemente coinvolto in un percorso di asceti che lo avrebbe dovuto condurre alla perfezione e alla contemplazione divina. La cultura camaldolese non formalizzò tale concetto in nessuno scritto di carattere religioso, ma numerosi riferimenti possono essere rintracciati nei testi legislativi e nella stessa opera di Pier Damiani. La *Scala Paradisi* di Climaco svolse, a tal proposito, un ruolo d'importanza fondamentale. È significativo che parti di tale opera, che non ricevette una traduzione in latino fino al XIV secolo, fossero conosciute e diffuse già da tempo in ambito camaldolese; è oltretutto degno di nota che la prima

traduzione completa e largamente accettata dell'opera di Climaco sia stata fatta all'inizio del XV secolo da un monaco e umanista camaldolese: Ambrogio Traversari.¹⁸ La stessa biblioteca dell'eremo era organizzata secondo il principio della *Scala Paradisi*, con i primi, più semplici gradini, in cui trovavano posto i libri per l'educazione dei novizi, fino alle letture più elevate e difficili, adatte ai monaci che si trovavano in uno stadio avanzato del loro percorso di asceti (Magheri Cataluccio & Fossa, 1979 p. 424 e ss.).

8. Conclusione

Numerosi sono i problemi sollevati dalla duplice natura espressa dalle pitture di San Nicola di Trullas, nei suoi rimandi al mondo occidentale-romano e a quello greco-bizantino, in particolar modo per quanto concerne gli aspetti epigrafici ed iconografici (lo stile è invece meglio riconducibile entro l'alveo romano-laziale, al pari delle quasi coeve pitture di Galtelli)¹⁹. Ritengo che gli eventi storici possano spiegare molti dei paralleli istituibili con Roma - particolarmente significativi in un momento di estrema polarizzazione del clero sardo, sia secolare che monastico, dovuta alle forti tensioni esistenti fra il papato e Pisa all'inizio del XIII secolo²⁰, ma d'altro canto

¹⁸ Magheri Cataluccio & Fossa, 1979 p. 440. Alcune note trovate in un codice manoscritto dell'XI- XII secolo riportano passaggi presi dalla *Scala* di Climaco. Questo ha portato alcuni studiosi a suggerire che gli insegnamenti di Climaco fossero noti e diffusi nel *milieu* camaldolese da tanto, forse fin dal tempo di San Romualdo stesso, a seguito dei contatti che instaurò con le comunità monastiche greche nell'Italia meridionale. Cfr. Licciardello, 2006 pp. 126-165.

¹⁹ Nel caso di San Nicola di Trullas si può forse istituire un riferimento più circostanziato al ciclo pittorico di Anagni, in particolar modo alla decorazione attribuita al cosiddetto Maestro delle Traslazioni, per quanto, tuttavia, le differenze riscontrabili non permettano di spingere tale confronto oltre la constatazione di una generica familiarità fra i due cicli pittorici, i quali condividono una medesima cultura artistica.

²⁰ Menzionerò rapidamente soltanto i contrasti fra il papato e Pisa iniziati alla fine del XII secolo. Il papato avrebbe voluto ridimensionare l'influenza pisana sulla Sardegna, dopo che la repubblica tirrenica si era spostata su posizioni filo-imperiali, provocando così la reazione pontificia. In particolar modo, Innocenzo III e dopo di lui Onorio III iniziarono un'aggressiva politica mirata ad indebolire il potere pisano e i privilegi che la chiesa pisana aveva mantenuto nell'isola per l'intera durata del XII secolo. Le principali congregazioni monastiche presenti nell'isola (Cistercensi, Camaldolesi, Vallombrosani, Vittorini e Cassinesi) si schierarono tutte al fianco del papa. Questo causò loro una durissima reazione da parte di Pisa che provò con ogni mezzo a non recedere dalle sue posizioni di privilegio, facendo anche ricorso alla violenza: diversi esponenti del clero, sia secolare che monastico, furono uccisi durante questa controversia.

non è ugualmente facile capire, alla luce dell'analisi storica, quale fosse la precisa origine e la ragione degli elementi che nelle pitture fanno riferimento alla cultura, alla lingua e alla liturgia bizantina. La cultura camaldolese, con il suo riferimento alla radice monastica benedettina occidentale e a quella eremitica orientale, può essere, a mio avviso, una strada da percorrere per trovare il fondamento culturale di alcuni controversi aspetti manifestati dalle pitture. Il riferimento alla cultura della congregazione romualdina rappresenta un primo tentativo di ricomporre un bagaglio visivo misto, di duplice origine orientale-occidentale, senza dover necessariamente ricorrere a problematiche figure di pittori itineranti o a non meglio identificabili opere d'arte provenienti dal mondo orientale, magari pervenute o transitate nell'isola grazie ai traffici commerciali o religiosi²¹. Certo, questi ultimi aspetti non sono assolutamente da escludere, specialmente se connessi con il panorama storico-culturale del primo trentennio del XIII secolo, quando il consolidamento dei Regni crociati in Terrasanta dopo la Crociata del 1228-29, e la presenza di stabili reti di collegamento con il Mediterraneo orientale (Tangheroni, 1996; Mele & Oliva, 2005) favorì i contatti fra le due metà del bacino del *Mare Nostrum*, portando numerosi artisti occidentali ad operare in Terrasanta (Buchthal, 1957; Belting, 1982; Pace, 1986; Pace, 1993; Folda, 2005). È pur vero, però, che tali contatti necessitano di una spiegazione che vada al di là del più o meno casuale 'passaggio' nell'isola di manufatti artistici di varia origine. La cultura camaldolese permette quindi di fornire le fondamenta per un'analisi più approfondita volta a giustificare il duplice linguaggio esibito dalle pitture. L'abbazia della Santissima Trinità di Saccargia, poco distante da San Nicola di Trullas, era anch'essa un possedimento camaldolese, il maggiore nel giudicato di Torres; l'abside della chiesa abbaziale, decorata con un esteso ciclo pittorico verosimilmente realizzato nell'ultimo quarto del XII secolo (Coroneo & Serra, 2004), rappresenta, insieme al ciclo di San Nicola di Trullas, una delle poche testimonianze pittoriche monumentali rimaste all'interno di chiese appartenenti in età medievale alla congregazione camaldolese: sarebbe interessante verificare un'eventuale presenza o persistenza

di modelli, soluzioni decorative e compositive in entrambi i cicli pittorici.

In conclusione, il ciclo di San Nicola di Trullas rende evidente ancora una volta come gli esiti della produzione pittorica romanica in Sardegna fra XII e XIII secolo non possano essere ricondotti esclusivamente all'orizzonte culturale oltretirrenico pisano o romano, ma necessitino di una più ampia sfera di confronti e di nessi culturali di riferimento.

Fonti edite

- AC = Mittarelli, G.B. & Costadoni, A., *Annales Camaldulenses*, Venezia 1755-1773, (rist. anastatica Farnborough 1970).
CDS = Tola, P., *Codex Diplomaticus Sardiniae*, «Historiae Patriae Monumenta X-XII», Torino 1861-1868.
Condaghe SNT = *Il Condaghe di San Nicola di Trullas*, introduzione ed edizione critica a cura di P. Merzi, Sassari 1992.
Pier Damiani, *Vita Beati Romualdi*, a cura di G. Tabacco, Roma, 1957.
PL = Migne, J.P., *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol.217, Parigi 1844-1864.
Giovanni Climaco, *Scala Paradisi*, testo con introduzione, versione e note di Pietro Trevisan. Torino, 1941.

Bibliografia

- Anatra, B. 1985. Santa Sede e Sardegna. Tra Medioevo e età moderna. *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari* n.s. IX, 61-141.
Andaloro, M. & Romano, S. 2000. *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano: Jaca Book.
Andaloro, M. 2006. *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini: 312 - 468*. La pittura medievale a Roma. Corpus, vol.1, Milano: Jaca Book.
Andaloro, M. 2008. Fra le pieghe della tarda antichità, di Bisanzio, del Medioevo. In A.C. Quintavalle ed., *Medioevo: arte e storia*. Atti del convegno di studi internazionale, (Parma, 18-22 settembre 2007). Milano: Electa, pp. 681-695.
Barral i Altet, X. 2000. Contre l'itinérance des artistes du premier art roman méridional. In A.C. Quintavalle ed., *Le vie del medioevo*. Atti del convegno internazionale di studi. (Parma, 28 settembre - 1 Ottobre 1998). Milano: Electa, pp. 138-140.
Belting, H. ed. 1982. *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*. Atti del XXIV Congresso del C.I.H.A., Comité International d'Histoire de l'Art (Bologna 10-18 settembre 1979). Bologna: Clueb.

Cfr. Zanetti, 1974 pp. 67-70; Zichi, 1975 p. 74; Turtas, 1999 pp. 260-267; Sanna, 2002. Per quanto riguarda l'analisi più approfondita di questi aspetti cfr. Viridis, 2014 cap. II.

²¹ Sul controverso valore attribuito dalla critica alla figura dell'artista itinerante si vedano Barral i Altet, 2000 e Castelnovo, 2000.

- Blasco Ferrer, E. 2003. *Crestomazia sarda dei primi secoli*, vol.1. Officina Linguistica, a. IV, n.4. Nuoro: Ilisso.
- Boninu, A. & Pandolfi, A. eds. 2010. *San Nicola di Trullas. Archeologia Architettura Paesaggio*. Comune di Semestene & Ministero Bb.Aa.Cc.-Soprintendenza Bapsae per le province di Sassari e Nuoro: Stampacolor.
- Buchthal, H., 1957. *Miniature painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford: Clarendon Press.
- Castelnuovo, E., 2000. L'artista itinerante è l'equivalente dell'esperimento di laboratorio (P. Frankl). Qualche considerazione in margine ai viaggi degli artisti. In A.C. Quintavalle ed., *Le vie del medioevo*. Atti del convegno internazionale di studi. (Parma, 28 settembre - 1 Ottobre 1998). Milano: Electa, pp. 319-322.
- Colombini, G. 2012. *Dai Cassinesi ai Cistercensi. Il monachesimo benedettino in Sardegna nell'età giudiciale (XI-XIII secolo)*. Cagliari: Arkadia.
- Coroneo, R. 1993. *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*. Nuoro: Ilisso.
- Coroneo, R. 2004. Il "romanico d'importazione" in Sardegna e in Corsica: crisi e validità di un modello storiografico. In A.C. Quintavalle, *Medioevo: arte lombarda*. Atti del Convegno internazionale di studi, (Parma, 26-29 settembre 2001). Milano: Electa, pp. 440-456.
- Coroneo, R. & Serra, R. 2004. *Sardegna preromanica e romanica*. Milano-Cagliari: Jaca Book.
- Coroneo, R. 2006. *Chiese romaniche della Corsica: architettura e scultura (XI - XIII secolo)*. Cagliari: AV.
- Delogu, R. 1953. *L'architettura del medioevo in Sardegna*. Roma: La libreria dello Stato.
- Demus, O. 1988. *The Mosaic decoration of San Marco, Venice*. Chicago-London: University of Chicago Press.
- Deriu G. & Chessa S. 2003. *Semestene ed il suo territorio. Dal Basso Medioevo agli inizi dell'Epoca Contemporanea*. Sassari: Edes.
- De Santis, S. 2010. Il Patrimonio Camaldolese di San Nicola di Trullas alla luce del Condaghe. In Boninu & Pandolfi, 2010, pp. 147-164.
- Folda, J. 2005. *Crusader art in the Holy Land, from the third Crusade to the fall of Acre. 1187-1291*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ghidoli, A., 1989. La testa di S. Luca dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano. In M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei eds., *Fragmenta Picta*. Roma: Argos, pp. 135-138.
- Hamburger, J. 2002. *St. John the Divine. The deified evangelist in medieval art and theology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Hesbert, R. J. 1963-1970: Renato-Joanne Hesbert, *Corpus Antiphonarium Officii*, 4 voll., Roma, 1963-1970.
- Iacobini, A. 1989. Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano. In M. Andaloro, A. Ghidoli, A. Iacobini, S. Romano, A. Tomei eds., *Fragmenta Picta*. Roma: Argos, pp. 119-129.
- Iacobini, A. 1991. La pittura e le arti suntuarie: da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198 - 1254). In A.M. Romanini, *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*. Torino: Seat, pp. 237-319.
- Iacobini, A. 1997. Antonio Iacobini, 'Est haec sacra principis aedes'. La basilica vaticana da Innocenzo III a Gregorio IX (1198 - 1241). In G. Spagnesi ed., *L'architettura della basilica di San Pietro: storia e costruzione*. Atti del Convegno internazionale di studi, Roma (Castel S. Angelo, 7-10 novembre 1995). Roma: Bonsignori, pp. 91-100.
- Jolivet-Lévy, C. 1991. *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*. Paris: Centre Nationale de la Recherche scientifique.
- Kessler, H.L., 2000. La decorazione della basilica medievale di San Pietro. In Mario D'Onofrio ed., *Romei & Giubilei: il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350 - 1350)*. Catalogo della mostra (Roma 29 ottobre 1999 - 26 febbraio 2000). Milano, 1999, pp. 263-270.
- Kessler, H.L. 2002. The oratory of Thomas Becket in Anagni. In H.L. Kessler, *Old St. Peter's and Church Decoration*, Spoleto: Cisam, pp.141-158.
- Kessler, H.L. 2005. "Hoc Visibile Imaginatum Figuratur Illud Invisibile Verum". Imagining God in pictures of Christ. In G.de Nie, K. Morrison eds., *Seeing the Invisible in the Late Antique and Early Middle Ages*. Papers from "Verbal and Pictorial Imaging: Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000" (Utrecht, 11-13 December 2003). Turnhout: Brepols, pp. 291-325.
- Kessler, H.L., 2012. «Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae»: Reading medieval pictures. In *Scrivere e leggere nell'alto medioevo*, Atti del Convegno del Cisam (Spoleto, 28 aprile - 4 maggio 2011). Spoleto: Cisam, pp.701-726.
- Kitzinger, E. 1992. *La cappella palatina di Palermo: i mosaici del presbiterio*. I mosaici del periodo normanno in Sicilia, I. Palermo, 1992.
- Krause, K. 2004. Venedigs Sitz im Paradies. Zur Schöpfungskuppel in der Vorhalle von San Marco. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 48 (1/2), pp. 9-54.
- Licciardello, P., 2006. La dimensione carismatica nelle fonti camaldolesi medievali. In *Il carisma nel secolo XI. Genesi, forme e dinamiche istituzionali*. Atti del 27° Convegno del Centro di studi avellaniti (Fonte Avellana, 30-31 agosto 2005). Verona: Gabrielli, pp. 127-166.
- Lilliu, G. 1959. Trulla cupola in Sardegna. *Archivio Storico Sardo*, XXVI, pp. 509-521.
- Magheri Cataluccio, E. & Fossa, U. 1979. *Biblioteca e cultura a Camaldoli: dal medioevo all'umanesimo*. Roma: Anselmiana.
- Mele, M.G. & Oliva, A.M. 2005. La Sardegna ed i pellegrinaggi devozionali ed armati in Terrasanta:

- i giudici di Torres. In M. Oldoni ed., *Tra Roma e Gerusalemme nel Medio Evo. Paesaggi umani e ambientali del pellegrinaggio meridionale*. Atti del congresso internazionale di Studi (Salerno, Cava dei Tirreni, Ravello 26-29 ottobre 2000). Salerno: Laveglia, pp. 903-914.
- Merci, P. 1992. Introduzione. In P. Merci ed., *Il Condaghe di San Nicola di Trullas*. Sassari: Delfino, pp. 11-27.
- Oliva, A.M. 1995. Famiglie nobili logudoresi: ipotesi per un ruolo politico. In G. Meloni, G. Spiga eds., *Il Regno di Torres*. Atti delle tre edizioni del convegno "Spazio e Suono" 1992-1993-1994. Sassari: Centro Studi basilica di San Gavino, pp. 30-36.
- Olivo, P. 2010. Il ciclo decorativo della chiesa di San Nicola di Trullas. In Boninu & Pandolfi, 2010 pp. 187-198.
- Pace, V. 1986. Italy and the Holy Land : import-export. I. the case of Venice. In V.P. Goss ed., *The meeting of two worlds: cultural exchange between East and West during the period of the crusades*. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications , pp.331-345.
- Pace, V. 1993. Fra la maniera greca e la lingua franca: su alcuni aspetti e problemi delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta. In E. De Luca ed., *Il classicismo: medioevo, rinascimento, barocco*. Atti del colloquio "Cesare Gnudi" (Bologna, aprile 1986). Bologna: Nuova Alfa, pp. 71-90.
- Pace, V. 1993. La committenza artistica di Innocenzo III: dall'Urbe all'Orbe. In A. Sommerlechner ed., *Innocenzo III: urbs et orbis*. Atti del Congresso internazionale (Roma, 9-15 settembre 1998) Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, pp.1226-1244.
- Pace, V. 2000 *Arte a Roma nel Medioevo*. Napoli: Liguori.
- Pala, A. 2011. *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*. Cagliari: AV.
- Pala, A. 2011b. Il documento di donazione della chiesa di San Nicola di Trullas (Semestene). In A.C. Quintavalle ed., *Medioevo: i committenti*. Milano: Electa, pp. 329-338.
- Pandolfi, A. et al., 2007. San Nicola di Trullas a Semestene. Chiesa e monastero. In Letizia Ermini Pani ed., *Committenza scelte insediative e organizzazione patrimoniale nel Medioevo*. Atti del convegno (Tergu 15-17 settembre 2006). Spoleto: Cisam.
- Parlato E. & Romano, S. 2001. *Roma e Lazio. Il Romanico*, Milano: Jaca Book /Roma: Palombi.
- Peers, G. 2001. *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Romanini, A.M. ed. 1991. *Roma nel Duecento: l'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*. Torino: Seat.
- Romano, S. 2005. Due absidi per due papi: Innocenzo III e Onorio III a San Pietro in Vaticano e a San Paolo fuori le Mura. In A.C. Quintavalle ed., *Medioevo: immagini e ideologie*. Milano: Electa, pp. 555-564.
- Romano, S. 2006. *Riforma e tradizione: 1050-1198*. La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. 4. Milano: Jaca Book.
- Romano, S. 2012. *Il Duecento e la cultura gotica*. La pittura medievale a Roma. Corpus, vol. 5. Milano: Jaca Book.
- Sanna, M.G., 2002. *Innocenzo III e la Sardegna*. Cagliari: Cucc.
- Scano, D. 1907. *Storia dell'arte in sardegna dall'XI al XIV secolo*. Cagliari: Montorsi.
- Schirru, V. 1999. Le pergamene camaldolesi relative alla Sardegna nell'Archivio di Stato di Firenze, *Archivio storico sardo*, 40, pp. 9-223.
- Serra, R. 1989. *La Sardegna*. Italia Romanica. Milano: Jaca Book.
- Serra, R. 1998. In figura Christi. Storie della salvezza nella pittura e nella scultura romaniche in Sardegna. In F. Atzeni, T. Cabizzosu eds., *Studi in onore di Ottorino Pietro Alberti*. Cagliari; Della Torre, pp. 121-141.
- Serra, R. 2002. Gli affreschi romanici della chiesa di San Nicola di Trullas a Semestene. In A.C. Quintavalle, *Medioevo: i modelli*. Atti del convegno internazionale di studi (Parma 27 settembre - 1° ottobre 1999). Milano: Electa, pp. 581-591.
- Soddu, A. & De Santis, S. 2009. Signorie monastiche nella Sardegna medievale: il priorato camaldolese di S. Nicola di Trullas. *Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Sassari*, 1, pp. 353-378.
- Tangheroni, M., 1996. *Commercio e navigazione nel Medioevo*. Roma: Laterza.
- Tilghman, B. 2011 Writing in Tongues, in Mixed Scripts and Style in Insular Art. In C. Hourihane ed., *Insular and Anglo-Saxon Art and Thought in the Early Middle Ages*. University Park, PA: Penn State University Press, pp. 92-108.
- Turtas, R. 1999. *Storia della Chiesa in Sardegna*, Roma: Città Nuova.
- Vedovato, G. 1994. *Camaldoli e la sua congregazione, dalle origini al 1184*, Italia benedettina, XIII. Cesena: Badia di S. Maria del Monte.
- Virdis, A. 2014. *San Nicola di Trullas. Gli affreschi. Intersezioni mediterranee nella Sardegna del XIII secolo*. Ariccia: Aracne.
- Waetzoldt, S. 1961. Zur Ikonographie des Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom. *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, pp. 19-28.
- Waetzoldt, S. 1964. *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien-München.
- Weitzmann, K. 1966. Various aspects of Byzantine influence on the Latin countries from the sixth to the twelfth century. *Dumbarton Oaks Papers*, XX, pp. 1-24.
- Zanetti, G. 1974. *I Camaldolesi in Sardegna*. Cagliari: Fossataro.
- Zichi, G. 1975. *Sorres e la sua diocesi*, Sassari: Chiarella.



Fig. 1. San Nicola di Trullas, facciata (foto A. Virdis).



Fig. 2. San Nicola di Trullas, interno, campata orientale e abside (foto A. Virdis).



Fig. 3. San Nicola di Trullas, interno, abside (foto A. Virdis).



Fig. 4. San Nicola di Trullas, interno, abside, dettaglio del cartiglio retto da San Paolo (foto A. Virdis).



Fig. 5. San Nicola di Trullas, interno, arco absidale, dettaglio con il profeta Geremia (foto A. Virdis).



Fig. 6. San Nicola di Trullas, interno, arco absidale, clipeo con il profeta Davide (foto A. Virdis).



Fig. 7. San Nicola di Trullas, interno, volta orientale, l'evangelista Luca davanti al proprio simbolo (foto A. Viridis).

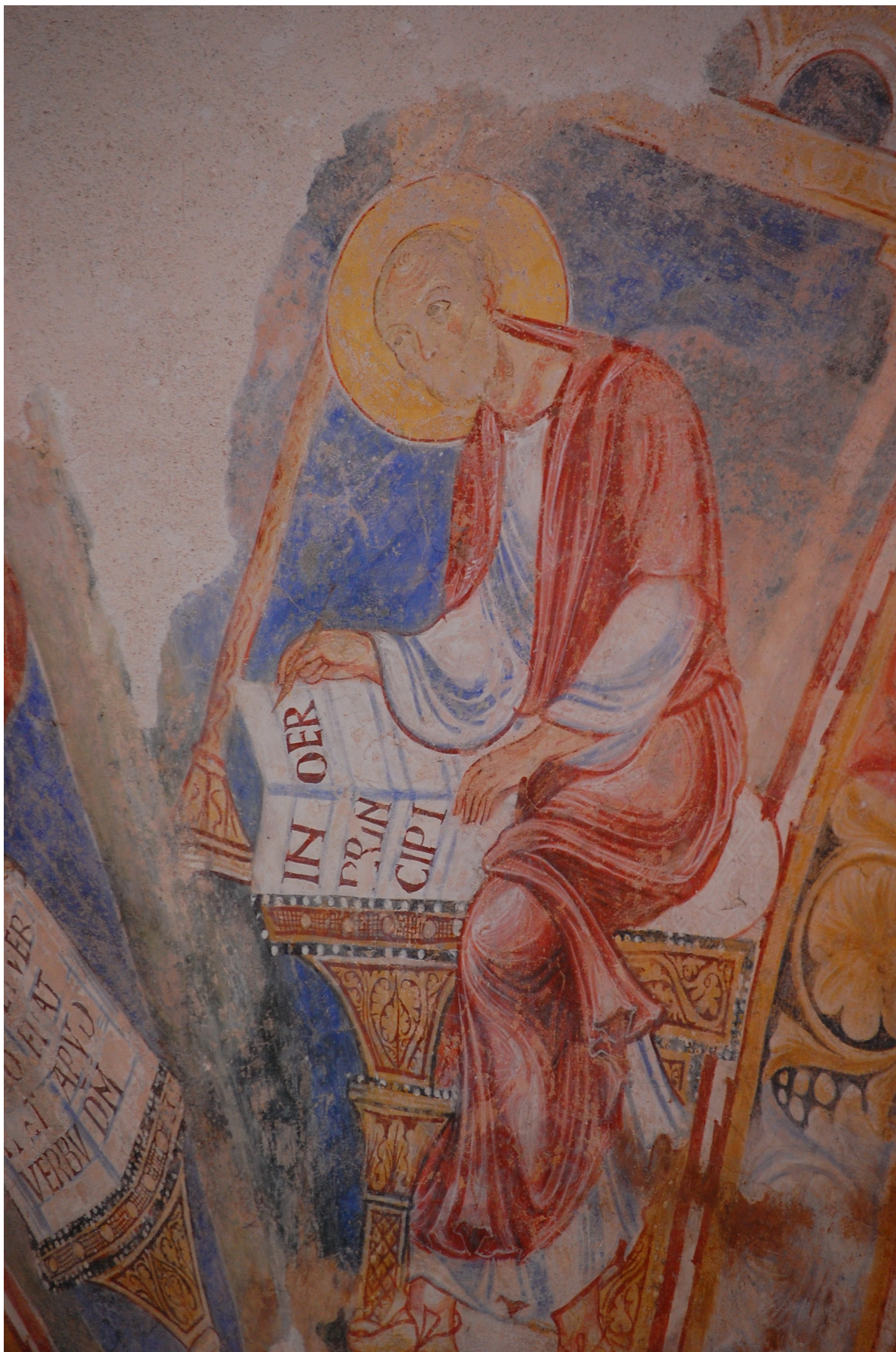


Fig. 8. San Nicola di Trullas, interno, volta orientale, l'evangelista Giovanni davanti al proprio simbolo (foto A. Virdis).



Fig. 9. San Nicola di Trullas, interno, volta occidentale (foto A. Viridis).



Fig. 10. San Nicola di Trullas, interno, volta occidentale, unghia sud-est, dettaglio dell'iscrizione in greco sotto il cherubino (foto A. Viridis).



Fig. 11. Venezia, San Marco, cupola della Genesi.

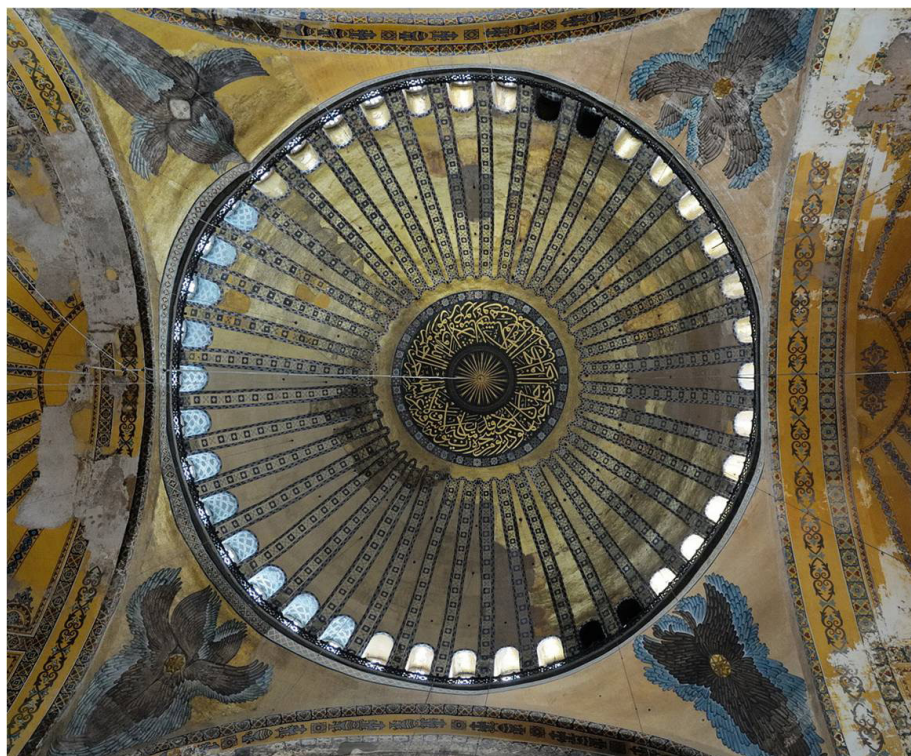


Fig. 12. Istanbul, Santa Sofia, cupola.



Fig. 13. Palermo, Cappella Palatina, cupola.



Fig. 14. Göreme, Cappadocia, Haçlı Kilise.



Fig. 15. *Album di San Pietro* o *Album Grimaldi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio capitolare di San Pietro, ms. A, 64 ter, f. 50 r.



Fig. 16. Roma, San Paolo fuori le mura, abside.